



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Extremo cinematográfico

### Posmodernidad y multi-culturalidad (1980-2010)

José Miguel Santa Cruz Grau

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Universitat  
de Barcelona

SEPTIEMBRE 2015

# EXTREMO CINEMATOGRÁFICO

**POSMODERNIDAD Y  
MULTI-INTERCULTURALIDAD  
(1980-2010)**

JOSÉ MIGUEL SANTA CRUZ GRAU  
MEMORIA DE LA TESIS DE DOCTORADO

---

UNIVERSITAT DE BARCELONA  
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTORIA / DEPARTAMENT DE HISTÒRIA DE L'ART

---

PROGRAMA DE DOCTORADO  
HISTORIA DE L'ART

---

DRA. ANNA MARIA GUASCH FERRER  
DIRECTORA DE TESIS

---



## AGRADECIMIENTOS

---

La siguiente investigación no hubiese sido posible sin el apoyo material del programa BECAS-CHILE de CONICYT-CHILE; tampoco sin la plataforma académica del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona; del grupo de investigación Arte, Globalización e Interculturalidad-AGI, en especial, a su directora, Dra. Anna Maria Guasch Ferrer; y, por último, al Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad Alberto Hurtado, en especial, a su directora, Dra. Ana María Risco.

Las páginas siguientes están influenciadas por ideas, problemas y obsesiones teóricas de algunas amigas, amigos, compañeras y compañeros de ruta, con los que he compartido distintas instancias de diálogo y debate durante estos cuatro años —sin ser necesariamente el cine su problema de investigación o interés teórico—. De esta forma, le agradezco a los futuros doctores Víctor Ramírez, por lo abyecto y lo popular más allá y más acá de lo pop, Federica Matelli por introducirme en las nuevas materialidades que se están fraguando en el pensamiento occidental, Hans Stange por su insistencia en repensar la empresa estética *adorniana*, al dr. Claudio Salinas y a la dra. Nasheli Jiménez de Val por ampliar mis perspectivas sobre el pensamiento latinoamericano, a la dra. Noelia Pérez y Stefanie Fock por sus combativas y rigurosas perspectivas ante el género y degeneradas. Y, especialmente, al compañero dr. Rafael Pinilla por reconciliarme con aquellos viejos materialismos que se vuelven cada vez más urgentes para cuestionar el presente.

Por último, le agradezco a nuevos amigos, Alba, Xavi, Beli, Ariadna, Duda, Pilar, Myrely, Carmen, José Luis, en especial a Albert, Víctor por estar ahí en la recta final del recorrido y a mi compañera Daniela por estos cuatro años de tortura académica y divertimento.

**Libro**

Nombre de autor, *Título del libro*, Nombre traductor (Ciudad: Editorial, Año), n° p.

**Capítulo o artículo en libro**

Nombre de autor, “Título de capítulo o artículo”, en *Título del libro*, Nombre editor(es), eds. (Ciudad: Editorial, Año), n° p.

**Artículo Revista**

Nombre de autor, “Título”, *Nombre Revista* Volumen X, Número X, mes o estación año, n° p.

**Artículo Revista Online [fecha]**

Nombre de autor, “Título”, *Nombre Revista* Volumen X, Número X, mes o estación año, n° p. Acceso día mes, año. [http://](#)

**Recurso o Artículo Online [no fecha]**

“Título”, sitio, acceso día mes año, n° pp. [http://](#)

**Tesis**

Nombre de autor, “Título”, (Tipo de tesis, Universidad, año), n° p.

**Nueva citación de un libro, artículo o capítulo.**

Apellido, n° p.

**Nueva citación diferentes títulos de un mismo autor**

Apellido, *fragmento de título*, n° p.

**La misma citación inmediatamente seguida**

Ibíd., n° p.

## VOLUMEN I

<b>Resumen</b>	xi
<b>Marco metodológico</b>	xii
<b>Advertencias de escritura</b>	xxi

## PRIMERA PARTE: LECTURAS SOBRE LO CONTEMPORÁNEO

**1. La pregunta por la contemporaneidad de lo cinematográfico.**

<b>Un estado de la cuestión.</b>	3
1.1. Las formas de lo moderno.	5
1.2. El quiebre contemporáneo	9
1.2.1. La contemporaneidad audiovisual	13
1.2.2. Ampliación de las perspectivas culturales	17
1.2.3. Lecturas de la crítica. Intercambios epistolares.	20
1.2.4. Hacia el concepto de <i>world cinema</i> .	28
1.2.5. Las edades del cine. La pantallización del mundo.	32
1.3. El quiebre como muerte del cine.	36
1.3.1. El rumor de la muerte estética del cine.	38
1.3.2. El rumor de la muerte corporal-material del cine.	39
1.3.3. La muerte del cine que nunca acaba.	45
1.4. El quiebre como malestar en los estudios de cine	49
1.4.1. El posestructuralismo y el cuestionamiento a lo textual.	49
1.4.2. Contra la autonomía de los estudios cinematográficos.	53
1.5. El quiebre como posibilidad de desplazamientos de las prácticas cinematográficas.	58
1.5.1. Entre imágenes, más allá del cine.	59
1.5.2. Re-valoración de la herencia del cine de vanguardia.	62
1.5.3. El cine más allá de su condición industrial.	66

**2. Trayectoria centrífuga y centrípeta de la contemporaneidad**

<b>cinematográfica. Propuesta de un modelo de lectura.</b>	69
2.1. Lo cinematográfico pensando su condición de imagen.	72
2.2. Posmodernidad-Multiculturalidad/interculturalidad.	79

2.2.1. Políticas de la diferencia, identidad y memoria.	87
2.2.2. Digitalización-Poscinematografización.	89
2.3. Campo cinematográfico v/s territorio cinematográfico.	92
<b>SEGUNDA PARTE: POSMODERNIDADES CINEMATOGRÁFICAS</b>	
<b>3. ¿Qué ha venido siendo la discusión sobre lo posmoderno en el cine?</b>	101
<b>4. Delimitar la posmodernidad.</b>	106
4.1. La condición realmente existente de la posmodernidad.	110
4.2. La crisis normativa del sujeto moderno occidental.	116
4.3. La irrupción de otras temporalidades.	120
4.4. Devaluación ideológica-normativa de las fronteras estéticas.	122
4.5. Crisis de la distancia crítica.	126
4.6. La conciencia de la imagen cinematográfica-audiovisual de su condición de capital.	130
4.7. La condición múltiple de la posmodernidad.	134
4.8. Transnacionalizaciones y desnacionalizaciones. Estado estructural del cine contemporáneo.	139
<b>5. Imágenes del nuevo Hollywood en su proceso de transnacionalización.</b>	141
5.1. ¿La influencia de MTV?	145
5.2. Desde la nostalgia al pastiche jamesoniano.	147
5.3. La muerte de la alusión moderna. Brian de Palma, Francis Ford Coppola y Martin Scorsese.	149
5.4. Heterotopías posmodernas. David Lynch.	158
5.5. <i>Blade Runner</i> , el pastiche jamesoneano. La influencia británica.	161
5.6. Dos retóricas posmodernas. La influencia australiana.	167
5.7. Alegoría del <i>ramake</i> .	177
5.8. Videocultura, David Cronenberg, imágenes en canadiense.	180
5.9. La espectacularización en pausa. Antes del cine- <i>indie</i> .	188
5.10. Transtextualidad y fragmentación revisitada. Quentin Tarantino y un nuevo comienzo.	200
5.11. EE.UU-transnacional Co.	206
<b>6. Asia recobrada, Asia en crisis. Transformaciones industriales.</b>	218
6.1. Japón, después de Akira Kurosawa y la crisis de los años setenta.	216
6.1.1. Un nuevo comienzo desde <i>Tetsuo</i> hasta el Anime.	218
6.1.2. Una fórmula transnacional: J-Horror.	224

6.1.3. La categoría de autor en las manos de la memoria RAM. Takashi Miike.	228
6.1.4. Las nuevas formas de la tradición. Takeshi Kitano.	231
6.2. Hong Kong. Un nuevo motor transnacional.	236
6.2.1. Una posmodernidad afirmativa. John Woo.	239
6.2.2. Un devenir poscolonial, 1997. Won Kar-wai.	243
6.3. Taiwán. Apertura al escenario global.	248
6.3.1. La pregunta por el tiempo (autor) moderno. Hou Hsiao-hsien.	253
6.4. Asia con la marca autor. Otras imágenes, otros relatos.	259
<b>7. Transformaciones europeas.</b>	266
7.1. La nueva Europa autoral.	272
7.1.1. Francia. Adiós neobarroco a la Nouvelle Vague.	274
7.1.2. Francia autoral transnacional.	282
7.1.3. El exilio audiovisual de Jean-Luc Godard. <i>Histoire(s) du cinema.</i>	290
7.1.4. Italia. La pantalla opaca.	294
7.1.5. Italia autoral transnacional.	299
7.1.6. Gran Bretaña. La construcción de un neoliberalismo cinematográfico.	303
7.1.7. <i>Heritage film</i> . Un nuevo género posmoderno.	307
7.1.8. <i>Brazil</i> y <i>The Cook, the Thief...</i> . La deriva de la imagen.	311
7.1.9. Rentabilización de la diferencia. <i>My Beautiful Laundrette.</i>	316
7.1.10. A partir del cine social británico. Los años noventa.	320
7.1.11. Al ritmo de <i>Trainspotting.</i>	323
7.1.12. Alemania, en dos tiempos.	326
7.1.13. RDA. Desde <i>Solo Sunny</i> a <i>Coming Out</i>	327
7.1.14. RFA. La estela de Rainer W. Fassbinder.	332
7.1.15. Después de la reunificación. <i>Ostalgie</i> y los nuevos alemanes.	341
7.2. Fragmentación y desarticulación de Europa del Este.	350
7.2.1. La URSS antes de la <i>perestroika-glásnost</i> . Andréi Konchalovski y Andréi Tarkovski.	351
7.2.2. El corto espejismo de la <i>perestroika-glásnost</i> 1985-1990.	360
7.2.3. El fin del romanticismo social. <i>Malenkaya Vera.</i>	366
7.2.4. Rusia. Después de la <i>perestroika-glásnost</i> .	371
7.2.5. Industrias paralelas. Del bloque soviético a la comunidad europea.	380
7.2.6. Cruzando la nueva Europa. Krzysztof Kieslowski.	383
7.2.7. <i>Heritage film</i> polaco. Una respuesta al escenario transnacional.	390

7.2.8. Yugoslavia. Desintegración territorial y desterritorialización de los imaginarios. Emir Kusturika	392
7.2.9. Hacia la construcción de un cine balcánico.	399
7.3. España. Desde una modernidad débil hacia una posmodernidad autoral.	402
7.3.1. Imágenes de la memoria. Re-visitando la guerra civil.	405
7.3.2. La nueva España cinematográfica. Hijos de la Ley Miró.	416
7.3.3. La exteriorización esperpéntica de España en los años ochenta. A partir de Pedro Almodóvar.	420
7.3.4. Más allá de lo esperpéntico. Otras imágenes en España.	431
7.4 Pensar Europa desde los márgenes nórdicos.	437
7.4.1. Lars von Trier. Desmantelando la identidad autoral de Europa.	439
7.4.2. Finlandia-Kaurismäki.	446
7.4.3. Del <i>Euro-pudding</i> a «lo glocal» en escandinavo. A modo de cierre	449
<b>8. Dentro y fuera del Tercer Cine.</b>	453
8.1. La posmodernidad como borradura estética.	459
8.1.1. Borradura material. El exilio cinematográfico chileno, 1973-1985.	459
8.1.2. Borradura industrial. El caso de Argentina.	467
8.1.3. Borradura económica. El caso industrial de Brasil.	474
8.1.4. Borradura política. La caída del muro, «Periodo especial», cine cubano en los años noventa.	478
8.2. El estallido del sujeto popular. La creación de un género latinoamericano desde los fragmentos.	484
8.3. Nuevos modelos productivos latinoamericanos. Transnacionalización-programa Ibermedia.	493
8.4. Interrogaciones sobre las estéticas de la realidad. ¿Jim Jarmusch o Aki Kaurismäki?	502
8.5. Los retornos de la memoria. La fijación del yo.	512

## TOMO II

### TERCERA PARTE: MULTI-INTERCULTURALIDAD CINEMATOGRAFICA.

<b>9. ¿Qué ha venido siendo la discusión sobre lo multicultural en el cine?</b>	529
<b>10. Delimitar la multiculturalidad-interculturalidad.</b>	535
10.1. Más allá de los conceptos de raza y etnia.	535
10.2. La edificación de comunidades identitarias-culturales.	537

10.3. Voces no-hegemónicas.	541
10.4. En un escenario poscolonial-decolonial.	543
10.5. Multitemporalidades culturales, conciencia de la hibridación. Camino hacia la interculturalidad.	547
10.6. Devaluación ideológica-normativa del concepto de lo nacional. A partir del concepto de diáspora.	550
<b>11. Dentro de la diáspora. Territorios identitarios-culturales no-hegemónicos.</b>	<b>556</b>
11.1. Herederos de la esclavitud. Black American Cinema.	556
11.1.1 De <i>The Child of Resistance</i> a <i>Ilussions</i> . Años setenta.	559
11.1.2 <i>Kitsch</i> de la negritud. Spike Lee.	563
11.1.3 El impulso de los años ochenta, cuestionando la negritud.	566
11.2. El <i>Cinema of Duty</i> , la experiencia afro-caribeña-canadiense.	571
11.3. Más allá de la negritud. Black British Cinema.	573
11.3.1. Sankofa y BAFC. Dentro y fuera del cine.	578
11.3.2. Otras formas de lo negro en el Black British Cinema.	590
11.4. La resistida experiencia del Cinema Beur francés.	593
11.5. Ecos de Pearl Harbor. El audiovisual asiático-estadounidense.	597
11.5.1. <i>Chan Is Missing</i> . Las formas de los años ochenta.	602
11.5.2. El compromiso político-identitario en dos tiempos.	603
11.5.3. Fuera del cine, fuera de la pregunta por la identidad.	607
11.6. Diáspora fuertes y débiles.	612
<b>12. Fuera de la diáspora. Territorios identitarios-culturales ocupados.</b>	<b>616</b>
12.1. La experiencia chicana.	616
12.1.1. <i>I Am Joaquin</i> un discurso sobre Aztlán.	619
12.1.2. El segundo momento de lo chicano.	623
12.1.3. Poéticas de la frontera: Rasquachismo.	627
12.1.4. Al otro lado de la Frontera. Robert Rodriguez y Lourdes Portillo.	635
12.2. Después de la extinción. La experiencia de los indígenas en EE.UU. y Canadá.	641
12.2.1. Voces desde la reserva.	646
12.2.2. <i>Atanarjuat. The Fast Runner</i> . Imágenes Inuit.	654
12.3. Adentro de la Amazonía. Experiencias contra-etnográficas.	657
12.3.1. Abya Yala. Fuera del espectro de la Amazonía brasileña.	667
12.4. Después de la otra extinción. La experiencia de los indígenas en Australia y Nueva Zelanda.	670

12.4.1. Re-construcción de Aotearoa. Fragmentos en maorí.	677
12.4.2. <i>Mulka Project</i> -Yolngu. Más allá de las pantallas de cine-televisión.	683
12.5. Cuarto cine. Hacia una teoría del cine indígena.	685
<b>13. Sexualidades no-hegemónicas. Otras formas de comunidades imaginadas.</b>	693
13.1. Estéticas de la supervivencia. Grabando en la estela del VIH-SIDA.	701
13.2. New Queer Cinema.	712
<b>14. A modo de conclusión.</b>	721
14.1. <i>Lumière et compagnie</i> . La falsa simetría.	721
14.2. Una imagen-estereográfica de la contemporaneidad	726
<b>Bibliografía</b>	737
<b>Anexo 1.</b> Escritos y manifiestos de cine contemporáneo (selección).	761
<b>Anexo 2.</b> Imágenes citadas (disco).	

RESUMEN

---

La presente tesis doctoral está enmarcada en un proceso de investigación mayor que comenzó el año 2008 y que ya se ha concretado en dos publicaciones en formato de libro, *Imagen-simulacro: estudios de cine contemporáneo (1)* [2010] e *Imagen-sintética: estudios de cine contemporáneo (2)* [2013]. Que en términos generales ha tenido como objetivo preguntarse qué ha hecho diferente al estadio contemporáneo del cine-audiovisual frente a su estadio moderno, entendidos ambos de forma no monolítica ni restrictiva. En la presente investigación, nos introducimos en lo que consideramos ha sido su trayectoria práctica-teórica a partir del quiebre con su estadio moderno y, a la luz, de dos grandes problemas desde los años ochenta hasta finales de la primera década del siglo xxi. Problemas que entendemos como dos grandes focos-sintomáticos de las profundas transformaciones en las maneras de pensar, hacer, rentabilizar y administrar lo cinematográfico en el presente, que son la(s) posmodernidad(es) y lo que llamamos multi-interculturalidad. Para dar cuenta de los debates, las prácticas y las transformaciones estructurales de los espacios culturales-sociales consideramos que es necesario pensar estos problemas teórico-prácticos no solo como un debate de ideas ni tampoco como prácticas estéticas en un grupo de realizadores, sino que estén histórica y culturalmente situados y localizados, para dar cuenta de las complejas relaciones entre la producción cinematográfica-audiovisual con un clima teórico-conceptual que ha padecido y, al mismo tiempo, suscitado en los últimos treinta años. Determinados ambos por los cambios estructurales que ha sufrido el campo cinematográfico a partir de las transformaciones neoliberales del capitalismo tardío. Para ello hemos desarrollado un trabajo que podría ser definido de forma laxa como cartográfico-genealógico del devenir práctico-conceptual de estos dos focos sintomáticos, a través de la triangulación no vertical ni jerárquica de las condiciones materiales de producción, el clima teórico que padecen o impulsan esas condiciones y las prácticas cinematográficas-audiovisuales que se relacionan de forma activa con ambos. Las siguientes páginas son la memoria de nuestra investigación y esperamos que de ese proceso donde el cine-audiovisual no ha parado de expandir las fronteras, a través de la diversificación de sus formas estéticas y plataformas de producción, de su relación con otros campos de producción estético-simbólicos y en la puesta en cuestión de su propio estatuto de autonomía reflexiva-práctica-productiva, que en última instancia han ampliado sustancialmente lo que entendemos por lo cinematográfico en el presente.

## MARCO METODOLÓGICO

---

Esta investigación explora el recorrido práctico-teórico que ha generado el estadio contemporáneo del cine global, al interior de una concepción ampliada de lo cinematográfico. Esta concepción nace en el choque entre lo cinematográfico y el estado audiovisual de la globalización estética durante los últimos treinta años, una fractura que irradió un nuevo régimen productivo-estético-discursivo al interior del cine. Este régimen vio expandidas sustancialmente las fronteras de lo que se había aceptado por lo cinematográfico y, a su vez, ha planteado nuevas formas y estrategias de comprensión de dichos procesos, como lo plantea Vivian Sobchack a propósito de las transformaciones de los estudios sobre cine, “una de las cosas que ha sido excitante, aunque presenta ciertos problemas desalentadores cuando uno en la actualidad se sienta a escribir algo, es que ya ni siquiera se tiene un conocimiento seguro de lo que es nuestro objeto”<sup>1</sup>.

Estas transformaciones consideramos se acelerarán durante los años ochenta del siglo xx y se cristalizarán en la consolidación del estatuto productivo e interpretativo de la imagen técnica-digital como espacio privilegiado para el cine-audiovisual contemporáneo durante la primera década del siglo xxi. Asimismo han estado sujeto a los cambios que distintos espacios reflexivos le han provocado, “los estudios culturales han tenido un impacto importante, así como la teoría feminista y el giro de la investigación sobre género, raza y etnia”<sup>2</sup> para las imágenes cinematográficas y las expectativas que se tienen en la actualidad al enfrentarse a una película o pieza audiovisual particular. La imagen de lo cinematográfico en la actualidad —junto a las certezas, convicciones y ideologías predominantes— tiene poco que ver con aquella que se enfrentaron los teóricos y estudiosos a finales de los años setenta, pero también los espectadores y los propios realizadores cinematográficos.

Lo que entendemos por recorrido práctico-teórico es el proceso en que un grupo particular de ideas-problemas fueron re-configurado el escenario cinematográfico desde su

---

<sup>1</sup> Vivian Sodchack, “Vivian Sobchack in Conversation with Scott Bukatman”. *The Journal of e-Media Studies*, Volumen 2, Número 1, 2009, s/n. pp. <http://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/1/xmlpage/4/article/338>. [Texto original: one of the things that's been exciting, even if it presents certain daunting problems when you actually sit down to write something, is that we no longer even have a secure grasp of what our object is.]

<sup>2</sup> *Ibid.* [Texto original: cultural studies has had major impact, as well as feminist theory and the turn to research on gender, race, and ethnicity.]

estadio moderno. Pero estas ideas-problemas no se alojan solo en las discusiones teóricas y críticas sobre el cine —en las innumerables páginas que se han escrito desde la academia, las revistas especializadas y de divulgación—, tampoco en las discusiones en el espacio público ni en los entusiastas encuentros crítico-políticos, históricos o estéticos que se han desarrollado a lo largo y ancho del planeta para pensar el cine. Estas ideas-problemas nacen de la relación activa entre las imágenes cinematográficas-audiovisuales, los conceptos que se han esgrimido sobre estas y las condiciones materiales-estructurales que las afectan, contextualizan y determinan. Así no solo son conceptos-palabras sino que se han cristalizado en imágenes, palabras y procesos históricos específicos.

Es por esto, que nos hemos propuesto trabajar en ese espacio de difícil definición llamado los estudios visuales. Que como ha hecho evidente James Elkins, estos toman muchas formas dependiendo de los lugares geográficos y tradiciones disciplinares que están en juego —este propone nueve formas desde la historia del arte al acercamiento al problema de la imagen en la actualidad—<sup>3</sup>. Dentro de estas nos ubicamos en aquellas formas que definía como: un movimiento continuo para encontrar sus objetos, entre campos disciplinares que se vuelven mixtos y edifican puntos vacíos entre estos, «puntos de oscuridad interdisciplinarios». Pero, al mismo tiempo, repiensen sus categorías a partir de ese choque y desde este con sus propios objetos de investigación. Lo interdisciplinario no nacerá de una predisposición inicial que asegure el estatus de veracidad del conocimiento, sino que es una exigencia de aquellos problemas y objetos de compleja configuración, que no pueden ser resueltos sin pensar de forma auto-consciente esos límites, en la intersección de lo historiográfico, crítico y teórico. En esta coyuntura es donde habita el devenir práctico-teórico de la contemporaneidad cinematográfica-audiovisual y que nos obliga ha movilizarnos por distintas estrategias en la medida en que los objetos de investigación lo van determinando<sup>4</sup>.

Lisa Cartwright pensando cómo los estudios cinematográficos pueden pensarse al interior de los estudios visuales, hizo un largo recorrido por el debate que se llevó a cabo en el número 77 de la revista *October*, que tenía por título «Visual Culture Questionnaire», para intentar dar cuenta que los estudios de cine están mejor preparados para pensar un estado global de la representación en el presente que apunta a la «ciber-virtualidad». “Los estudios de cine es una de las áreas académicas mejor preparadas para enfrentarse a las condiciones

---

<sup>3</sup> James Elkins, “Respuesta a Mieke Bal: Nueve modelos de interdisciplinarietà para los estudios visuales”, *Revista de Estudios Visuales*, Número 2, 2004, 55-62.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 60.

que subyacen en los aspectos más espectaculares de la «ciber-virtualidad», precisamente porque su objeto nunca ha sido solamente la representación, ya que las condiciones de materialidad e inter-subjetividad que siempre han estructurado su campo de visión»<sup>5</sup>. Aún cuando —como nuestra investigación no esté abocada específicamente a pensar esa imagen flotante en el presente—, sino exponer las formas particulares dentro de lo cinematográfico que ha devenido de esa convergencia durante las últimas tres décadas. “La diferencia del frenesí de la convergencia a finales de los años ochenta y los noventa es que este fenómeno alcanzó una plenitud, un potencial, capturado en la palabra sinergia, un concepto-zumbido corporativo que describe el efecto del crecimiento-exponencial que se produce con la integración de los medios de comunicación y productos —y holdings corporativos— a través de las industrias”<sup>6</sup>.

Pensar al cine en su estadio de imagen —aún cuando pareciera una obviedad— no es un elemento que haya estructurado sus estudios, ya el cine moderno dentro de la teoría de autor hablaba de «puesta en escena», ratificando con ello su condición eminentemente espacial. Asimismo las constantes transformaciones tecnológicas ha supuesto un debate amplio de que podemos entender por imagen en el cine: un fotograma, un plano o una escena. Dentro de esta investigación trabajamos con la siguiente definición que generamos en el proyecto de investigación *Imagen-simulacro: estudios de cine contemporáneo* —financiada por Fondo Audiovisual, Consejo de la Cultura y las Artes-CNCA, Gobierno de Chile, 2009—. Donde el concepto de imagen fue transformado por las nuevas formas de pos-producción digital, haciendo evidente que la constitución de la imagen cinematográfica aparece «a posteriori», “una imagen que no hay que entenderla como la dimensión visual del plano, sino la conjunción de esta postproducción visual, narrativa y sonora que deviene en una unidad audiovisual, que podrá estar compuesta por un pieza autónoma (un plano) que interacciona con otras piezas, o por la interacción de varios fragmentos (varios planos) que compondrán

---

<sup>5</sup> Lisa Cartwright, “Film and the digital in visual studies: film studies in the era of convergente”, *Journal of Visual Culture* Volumen 1, Número 1, abril 2002, 22. [Texto original: Film studies is one of the areas of scholarship best equipped to address the conditions that underlie the more spectacular aspects of ‘cyber-visibility’, precisely because its object has never been solely representation but the conditions of materiality and intersubjectivity that have always structured the field of vision.]

<sup>6</sup> *Ibid.*, 8. [Texto original: The difference in the convergence frenzy of the late 1980s and 1990s is that this phenomenon reached a fullness, a potential, captured in the word synergy, a corporate buzz-word describing the exponential-growth effect that occurs with the integration of media and products –and corporate holdings– across industries.]

esa unidad. Cuando referimos a la imagen es a esta dimensión expandida del plano cinematográfico, imagen compleja, contaminada y de límites abiertos”<sup>7</sup>.

Desde aquí nuestra estrategia metodológica tiene un carácter exploratorio —sin ser completamente exploratoria en el sentido propuesto por Claire Selltiz, Lawrence S. Wrightsman y Stuart W. Cook<sup>8</sup>—, ya que tiene que ser flexible frente a los problemas que se suscitan en el desarrollo propio de la investigación, re-calibrando las categorías y conceptos en la medida que se van describiendo distintos procesos, discusiones y prácticas cinematográficas-audiovisuales específicas. Esta flexibilidad es uno de los aspectos centrales a exponer dentro de la investigación, ya que es una parte constitutiva de la construcción de lo contemporáneo. Lo exploratorio se concibe entonces como una disposición frente al objeto de estudio y no una técnica específica de análisis, que responderá también al gran volumen de sucesos, prácticas, películas y piezas audiovisuales con las que trabajamos.

Junto con esto, incorporaremos una serie de objetos —problemas, conceptos, películas, piezas y experiencias audiovisuales— que han sido ignorados o subvalorado por el campo de los estudios sobre cine, sea por razones de una supuesta no pertenencia al campo cinematográfico: por ende no se consideran pertinentes para su estudio específico. O sea por razones político-conceptuales: no responden a las narrativas hegemónicas que han construido nuestras ideas sobre el cine. Esto implica exponer cómo la configuración contemporánea de lo cinematográfico-audiovisual ha ido borrando, relativizando y cuestionando sus propias fronteras internas. Lo que nos obliga a repensar las formas de acceder a dichos objetos y sus posibles vinculaciones o desvinculaciones, es decir, establecer un espacio analítico que haga visibles sus pertinencias. Este carácter exploratorio se sostiene en tres principios metodológicos que Mieke Bal sugiere para los estudios visuales:

El primero es el reconocimiento de que el objeto de estudio no habita afuera del despliegue investigativo, sino que emerge en el complejo encuentro entre objeto, teoría y el investigador. Así las estrategias interpretativas son partes del propio objeto de estudio, pero, a su vez, “los objetos son participes activos del desarrollo del análisis

---

<sup>7</sup> José M. Santa Cruz G., *Imagen-simulacro: estudios de cine contemporáneo (I)*, (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2010), 142.

<sup>8</sup> Claire Selltiz et. al., *Metodologías de investigación en las relaciones sociales*, trad. Jacinto Antolín Alosno (Madrid: Rialp ediciones, 1980).

puesto que generan reflexión y especulación”<sup>9</sup>, impidiendo proyecciones e interpretaciones que terminan por invisibilizarlos.

El segundo elemento será, el necesario carácter auto-reflexivo del dispositivo investigativo, donde el objeto es “un detalle en sí mismo de un conjunto delimitado, por definición, solo de un modo provisional y estratégicamente”<sup>10</sup>, es decir, la conciencia de que los límites territoriales están constantemente en re-configuración y que su visibilización es parte de la propia investigación.

El tercero, es la dimensión histórica-analítica de los procesos del presente, que “mostrará sus raíces en la cultura contemporánea, en las formas híbridas que adoptan y analizará las implicaciones de [sus] transformaciones”<sup>11</sup>, en esta dirección, las mutaciones que ha padecido el devenir del cine-audiovisual está articulado en una red compleja transferencias de procesos heterogéneos.

Estos procesos construyen lo que Arthur C. Danto ha trabajado como climas teóricos conceptuales, que permite hacer visibles e identificables una serie de prácticas al interior de lo cinematográfico, “ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede percibir, una atmósfera de teoría artística”<sup>12</sup>, si bien éste lo piensa en relación a aquellas obras que en su superficie ponen en duda su condición de objetos de arte, “lo que finalmente diferencia una caja de estropajos Brillo de una obra de arte es una cierta teoría del arte. Es la teoría que hace entrar la Caja en el mundo del arte”<sup>13</sup>. Será justamente la relación interna entre ciertos objetos y la comprensión que tenemos de los mismos, lo que posibilita visibilizar su espacio de inscripción, en una cartografía de sus desplazamientos y emplazamientos.

Desde aquí nos proponemos generar divisiones temporales que nos ayuden a exponer esos momentos en que se cristalizan ciertas ideas sobre el cine-audiovisual, en una serie de películas, piezas y experiencias audiovisuales, realizadores cinematográfico-audiovisuales que generan y padecen problemas discursivos y estéticos que irán transformando tanto el campo de producción como los espacios de validación y exhibición. Será desde esta

---

<sup>9</sup> Mieke Bal, “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, *Revista de Estudios Visuales*, Número 2, 2004, 39.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, 29.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, 30.

<sup>12</sup> Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, trad. Ángel Mollá Román y Aurora Mollá Román, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002), 295.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

perspectiva, que nos parece fundamental, tomar modelos de trabajo como los realizados por Anna Maria Guasch, que plantea que “para captar el sentido de la obra [película o pieza audiovisual] es imprescindible crear un telón de fondo teórico, una base de información cultural, una atmósfera de teoría artística en la que se pronuncien los discursos significantes”<sup>14</sup>.

Pero, a su vez, cuando se comprende que no existe una sincronización temporal del despliegue teórico y de los procesos productivos al interior del campo cinematográfico, éstos no viven necesariamente en el mismo tiempo epocal, como, a su vez, no necesariamente viven validados o visibilizados en el campo específico de producción, pero sin estos no se lograría dar cuenta de los procesos que se van desarrollando. Estamos frente a un problema similar al que Hal Foster se plantea en *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo* (1996), “la coordinación de los ejes diacrónico (o históricos) y sincrónico (o social) en el arte y la teoría”<sup>15</sup>, en la noción de *parallax* —que comprende que la mirada sobre el pasado está determinada por los filtros del presente—. Asimismo hay que incorporar aquello que Giorgio Agamben considera la densidad intempestiva de lo contemporáneo, en el cual se establece un diálogo entre el pasado y el presente, donde el primero afectado por la sombra del segundo, “adquiriera la capacidad de responder a las tinieblas del presente”<sup>16</sup>, a través de un genealogía de los desplazamientos y emplazamientos de sus objetos.

Dos conceptos hemos esgrimido en los últimos párrafos que consideramos necesitamos explicitar. El primero es que dentro de nuestra predisposición exploratoria generar cartografías posibles para la contemporaneidad. A través del orden de los distintos panoramas que exhibe el presente cinematográfico, la ubicación espacial-geográfica de los fenómenos y cómo estos han reconfigurado sus contextos de enunciación, producción e inscripción. No obstante, las cartografías tienden a olvidar o infravalorar la dimensión temporal de los procesos, son herramientas útiles para la construcción de imágenes de un tiempo específico o acotado. Por ello, es necesario incorporar una variable genealógica, que nos posibilite trazar esos recorridos temporales y advertir las transformaciones que las formas y conceptos han padecido durante estos últimos treinta años.

---

<sup>14</sup> Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, (Madrid: Ediciones Akal, 2000), 18.

<sup>15</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, (Madrid: Ediciones Akal, 2001), X.

<sup>16</sup> Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Salonkritik*. 1 de diciembre 2008, s/n. pp. [http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que\\_es\\_lo\\_contemporaneo\\_giorgi.php](http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php).

En este sentido, proyectamos una concepción espacial de lo cinematográfico, un territorio donde se han desarrollado procesos específicos y reconocibles que permiten separarlo de otras parcelas de la producción estético-simbólica. Con sus propias tradiciones, instituciones, discusiones, prácticas, etcétera. Pero en tanto territorio no se encuentra en el vacío, sino que en un espacio más amplio de la producción cultural constituido por muchos otros territorios, con las que comparte fronteras de transferencias y diálogo, pero también zonas mixtas de co-pertenencia. Esta dimensión territorial la diferenciamos del concepto de campo trabajado por Pierre Bourdieu y, a su vez, la comprendemos como un espacio volumétrico, donde el trabajo cartográfico se transforma en topográfico [ver pp. 92-97]. Para la construcción de lo que denominamos topografías-genealógicas es fundamental trabajar con tres herramientas metodológicas que ha propuesto Michel Foucault.

Saberes concretos: trabajar con esos corpus prácticos-conceptuales que nos permitan exponer las curvas de visibilidad y enunciación en que el sujeto, el objeto y el lenguaje generan mapas de sentido. En nuestro caso filmes, piezas audiovisuales, experiencias audiovisuales y conceptos que se han acumulado en éste devenir.

Saberes-sujetos o saberes-sometidos: trabajar con esos “contenidos históricos que fueron sepultados o enmascarados dentro de coherencias funcionales o sistematizaciones formales”<sup>17</sup>, perspectivas y prácticas excéntricas a los centros de producción hegemónicos, que generan, padecen y rearticulan de forma inédita o particular los propios conceptos y problemas hegemónicos. En nuestro caso la mayoría de la producción cinematográfica mundial y una parte importante de la producción intelectual.

Saberes de la gente: “esos saberes que habían sido descalificados como no competentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores, por debajo del nivel de conocimiento o científicidad requerido”<sup>18</sup>. Que en nuestro caso se traducirá en la incorporación de objetos (filmes y piezas audiovisuales, perspectivas, problemas formales, etc.) que no necesariamente tienen la validez institucional, ya que carecen del estándar estético o conceptual para ser consideradas obras importantes para el desarrollo del campo cinematográfico-audiovisual. Esas que sin importar si son

---

<sup>17</sup> Michel Foucault, *Genealogía del racismo. De la guerra de razas al racismo de Estado*, trad. Alfredo Tzeibely, (Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1992), 21.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, 21.

consideras obras maestras o relevantes, si tienen el favor de la crítica, la teoría y la historiografía o si han tenido buenos rendimientos de taquilla, sino que evidencien en su superficie con mayor nitidez los problemas estético-conceptuales que nos convocan.

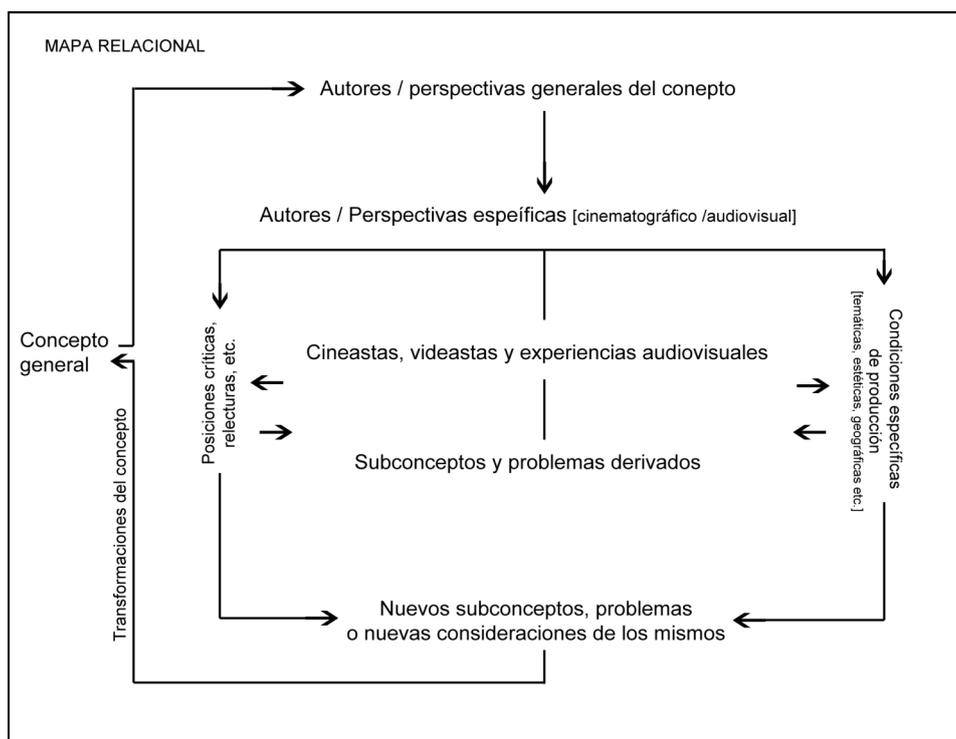
A partir de estas herramientas metodológicas sistematizar esas ideas-problemas que han transformado la contemporaneidad en lo que hemos denominado focos-sintomáticos, lo que entendemos como espacios de debate de fronteras amplias [ver pp. 79-87]. Con esto nos referimos a ciertos conceptos que por una necesidad analítica y descriptiva, nos permitan aglutinar con suficiencia una multiplicidad de fenómenos, procesos, prácticas, discusiones y problemas sin restringir la diversidad de los mismos, los matices y particularidades de las múltiples configuraciones que estos han tenido e identificar las variaciones que los conceptos, formas y prácticas han tenido dependiendo de sus contextos inmediatos de producción. Estos focos-sintomáticos, a su vez, tienen en su propia configuración una vocación de globalidad para la explicación de procesos y esta misma implica la construcción de un espacio de diálogo en el que puedan habitar múltiples perspectivas.

Nuestra investigación se sostiene en un análisis mixto, poniendo en relación ese clima teórico-conceptual con la producción cinematográfico-audiovisual. En este análisis las discusiones teóricas y conceptuales no son un mero marco explicativo exógeno, como, a su vez, las películas y piezas audiovisuales no son el somero reflejo de dichas discusiones, que como planteábamos en un inicio, son el producto de la relación activa entre las prácticas, los conceptos y las condiciones materiales-estructurales. En esta dirección, nuestro acercamiento a los realizadores cinematográfico-audiovisuales no está determinado por categorías como cine de autor —aunque sea un problema trabajado como síntoma de las transformaciones—, para esta investigación no son casos autónomos o excepcionales dentro de sus contextos, sino que son un agente más dentro de este fluido territorio de intercambios y ensayos de los procesos de transformación, donde las formas estéticas y narraciones se van constantemente evaluando y reconfigurando. Cada uno de estos componentes son la articulación individual de un estado epocal general, tienen una dimensión de síntoma.

Es por esto, que hemos decidido trabajar con aquellos aspectos de las películas y/o piezas audiovisuales que expresan de forma preponderante el sentido discursivo de sus operaciones formales para la configuración del devenir que propondremos para la contemporaneidad. Reconociendo con ello que habrá aspectos de estas que no podremos dar cuenta, lo que implica asumir el necesario ejercicio de pérdida al enfrentarse a cualquier obra

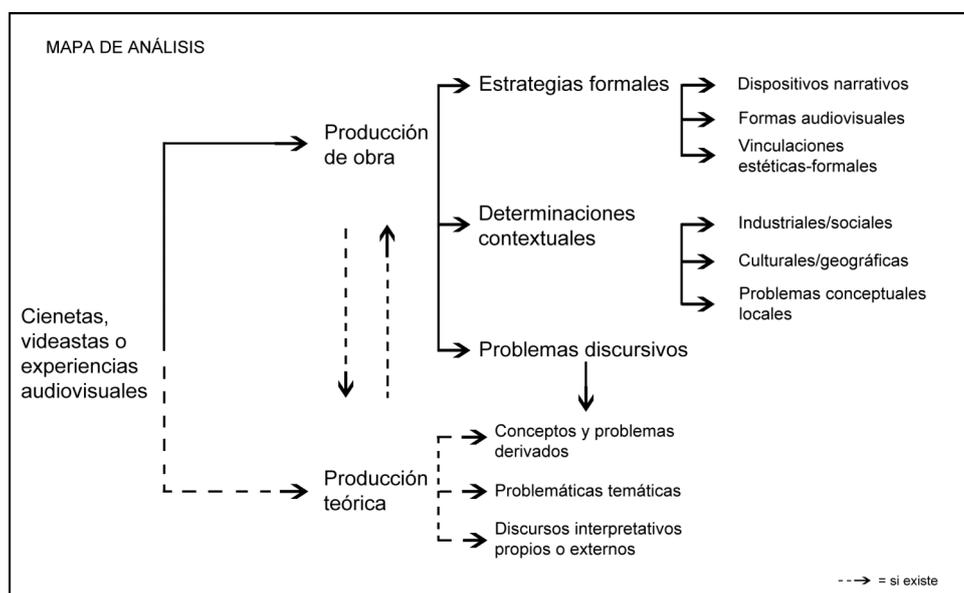
de arte y en cualquier pesquisa teórica —esto también explica porque no hemos incorporado fichas de las películas y piezas audiovisuales trabajadas, como tampoco de los cineastas y realizadores—. Aquí no estamos frente a una investigación que busque dar cuenta del sentido completo de un grupo de películas u operaciones estéticas de directores y realizadores, sino cómo estos nos permiten dar cuenta de un clima, de un estado de cosas. Pero, a su vez, son estas mismas las que impedirán cualquier abuso interpretativo, como nos advertía Mieke Bal.

Para lograr configurar este análisis mixto, hemos desarrollado mapas relacionales de cada uno de estos focos-sintomáticos en que identificamos autores generales y específicos; conceptos y problemas generales; conceptos y problemas derivados; películas, realizadores y experiencias audiovisuales; condiciones específicas de producción; y, finalmente, posiciones críticas y relecturas. Para desde ahí, identificar los nuevos conceptos, problemas o consideraciones; y, finalmente, las transformaciones que han tenido estos propios cortes conceptuales que proponemos:



El resultado de la construcción de estos mapas nos entregó una cartografía general de los procesos y puntos más relevantes a problematizar al interior de la investigación. Un estado general que nos permitió un segundo momento de análisis: cómo las trayectorias específicas de algunos corpus de películas, piezas audiovisuales, cineastas o realizadores se fueron desarrollando al interior de estas cartografías. Para encontrar las vinculaciones y diferencias

internas en las expresiones cinematográfico-audiovisuales seleccionadas, logrando con ello visibilizar las matizaciones y especificidades que se generan dentro de las mismas. Para esto hicimos mapas de análisis particulares sobre realizadores, corpus de películas y/o piezas audiovisuales o experiencia cinematográfico-audiovisuales, con el fin de exponer las formas de construcción y operaciones específicas de estos. Siempre asumiendo a las imágenes cinematográficas-audiovisuales en su condición de impureza, donde en un mismo gesto administra su dimensión visual-expresiva y visual-narrativa, para generar sus estrategias de significación discursiva. Como muestra el esquema siguiente:



Las siguientes páginas son la exposición del resultado de la confrontación entre los diferentes mapas que hemos realizado, donde podremos explicar y exponer los puentes de continuidad y discontinuidad que han configurando el devenir contemporáneo. Como, también, su compleja topografía plenamente global, que nos obliga a generar dispositivos interpretativos que no provoquen exclusiones formales, geográficas o discursivas *per se*, ya que estaríamos afectando gravemente la comprensión que podemos tener de esta, y donde estas ocurren, evidenciar justamente esos sesgos que genera el aparato investigativo.

### **Advertencias de escritura**

Consideramos necesario hacer explícitas una serie de decisiones que hemos tomado a la hora de la redacción de la siguiente memoria, con el fin de hacer más razonable su lectura. Para la escritura de esta investigación se ha privilegiado trabajar primeramente con las fuentes

en castellano y traducidas al castellano, en segunda instancia al inglés y, finalmente, en los idiomas nativos, asumiendo que esta no es una investigación hermenéutica y que los problemas conceptuales trabajados han estado suficientemente abordados en los diferentes idiomas. Dentro de esto, todas las traducciones en lenguas extranjeras las ha hecho de forma individual —o con asesoría— el autor, pero se ha agregado la versión original en formato de nota al pie, para que sea confrontado si así sea necesario.

Todos los títulos de las películas y piezas audiovisuales serán siempre escritos en sus idiomas originales, salvo la primera vez que se le agregará el título oficial en castellano para España y Latinoamérica —si es que los títulos no coinciden—. Cuando estas no tengan un título oficial en castellano, se escribirá una traducción propia del título y tendrá un asterisco al final. Los títulos de libros, artículos y otros similares siempre serán escritos primero en su versión en castellano, si este no existiera será en su versión original y con una traducción al castellano.

En las citas originales —no traducidas por el autor— tanto en el cuerpo de texto como fuera de este, hemos decidido mantener la versión original, aun cuando han existido cambios en las reglas de escritura del castellano o cuando se refieran a un concepto de forma diferente a como nosotros mismo lo estamos trabajado. Por ejemplo, muchas veces se leerá «norteamericano» o «americano», cuando nosotros nos referimos: estadounidense, esto también pasará con afro-americano, mexicano-americano, etcétera. Situación similar con los conceptos de raza y etnia, en las citas se podrá leer «identidad racial» o «identidad étnica», nosotros nos referiremos a «identidad-cultural» y la entenderemos como sinónimos, siempre y cuando el sentido de las ideas citadas no quieran sostener diferencias esenciales y trascendentales entre distintos colectivos humanos, es decir, perspectivas racistas o etnicistas.

En relación a los cineastas o realizadores audiovisuales que consideramos más relevantes para comprender los sucesos acaecidos durante estas últimas décadas, le hemos agregado entre paréntesis su fecha y lugar de nacimiento y muerte —si la hubiese—. Esto también para personas que no corresponden al período y ni al campo cinematográfico-audiovisual. Por último, a causa de la gran cantidad de nombres y apellidos que son citados y referidos en esta tesis hemos optado por escribir siempre su nombre y apellido, tanto para realizadores audiovisuales como para teóricos, académicos y críticos. Si bien, en algunos momentos puede ser fatigosa su lectura consideramos que posibilita una mayor claridad de la exposición de las ideas.

## **PRIMERA PARTE: LECTURAS SOBRE LO CONTEMPORÁNEO**

---

Independientemente de lo que pase, ahora una  
cosa es cierta. El cine está a punto de  
desaparecer en el horizonte histórico. Siempre  
será un fenómeno siglo xx.

*Godfrey Cheshire*



## 1. LA PREGUNTA POR LA CONTEMPORANEIDAD DE LO CINEMATOGRAFICO. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Matthew, Isabelle y Theo (interpretados respectivamente por Michael Pitt, Eva Green y Louis Garrel), tres jóvenes y sensuales cinéfilos que se conocieron en la cinemateca de París, hablan sobre Charles Chaplin y Buster Keaton en el contexto de los acontecimientos de Mayo de 1968. Ellos discuten cuál de los dos es la figura más importante para la comedia estadounidense del cine mudo, al mismo tiempo, cuál tiene más pertinencia para el presente cinematográfico en que viven estos tres jóvenes. La discusión se decanta por la emoción-cómica de Charles Chaplin por sobre la cinemática-cómica de Buster Keaton. La inmaterialidad de la «verdad» escondida en el rostro del primero vence a la materialidad de la inexpresividad del segundo [fig. 1].

Esta es una de las escenas de la co-producción británica-francesa-italiana *The Dreamers* [Los soñadores] (2003), de Bernardo Bertolucci. Los tres cinéfilos a lo largo de la película discuten sobre cine y política, se fascinan por las historias, imágenes y mundos que le posibilitan las películas de su presente; se cuestionan las profundas transformaciones culturales que prometía el Mayo francés del 1968. En ese tiempo que el propio cine debatía si era posible rearticular ciertas certidumbres que lo habían organizado y que habían establecido la hegemonía productiva de la industria estadounidense por sobre cualquier otra en el globo; un debate que se podría resumir en los planteamientos y cuestionamientos que se proyectaron desde Cahiers du Cinema al mundo cinematográfico, a través de la «teoría de autor» y el concepto de «puesta en escena».

El debate que citamos de los jóvenes se concentra en la fisura existente entre un estado clásico del cine y su posibilidad moderna, en aquello que se iba transformando al interior de este, no tanto en la imagen cinematográfica misma como sí en el pensamiento sobre el cine — en ello el revisionismo francés en búsqueda de autores en el cine clásico estadounidense—. El privilegio por la emoción de la imagen por sobre las posibilidades cinemáticas; nos habla de un agotamiento estético de las promesas que habían abierto el cine, ya no era suficiente que la imagen contuviera el movimiento del mundo ni que ella misma se desplazara en el espacio y construyera ese mundo, se le reclamaba algo más, eso que podría encontrarse en lo indecible del rostro de Charles Chaplin que apelaban Isabelle y Theo. Pero, a su vez, el rescate de la particularidad del gesto chapliniano por sobre lo mecánico del rostro keatoneano, plantea que

la reproductibilidad técnica tampoco era suficiente, era necesario encontrar la autenticidad de una mirada, de ese momento único que la mecánica de producción industrial borraba.

La película de Bernardo Bertolucci es también una interesante operación cinematográfica contemporánea. Esta utiliza imágenes de las películas de las que hablan Matthew, Isabelle y Theo —no solo de Charles Chaplin y Buster Keaton, sino también de Jean-Luc Godard, Tod Browning, Ingmar Bergman, Nicholas Ray, Orson Welles, François Truffaut, entre otros—. Estos «materiales del archivo cinematográfico» no son para contextualizar una época, sino evocaciones visuales de los personajes que se van alternando con las escenas de la película. Pero, Bernardo Bertolucci va un paso más allá, re-actualiza algunas secuencias teniendo como protagonistas a Matthew, Isabelle y Theo, intenta volver operativas esas imágenes hechas en el pasado para el presente. Este doble movimiento se cristaliza en una secuencia clave, los tres jóvenes en la trama quieren repetir el recorrido al interior del Museo del Louvre de los personajes de *Bande à part* [Banda aparte] (1964), de Jean-Luc Godard. En la secuencia de Bernardo Bertolucci se intercalan las imágenes de *Bande à part* con las de Matthew, Isabelle y Theo, generando una continuidad de acción entre estos dos grupos de personajes.

Esta operación construye una secuencia totalmente nueva a través de la re-apropiación de las imágenes de Jean-Luc Godard. Esto se expresa que los dos recorridos al interior del Louvre no son completamente iguales. En el trayecto de Matthew, Isabelle y Theo hay un guardia del museo que los espera con los brazos abiertos para interceptarlos, mientras en *Bande à part* el guardia es sorprendido por los personajes [fig. 2]. Esta diferencia mínima, parece señalar la imposibilidad de rehacer las imágenes del pasado en el presente: las imágenes de Bernardo Bertolucci imaginan a las del pasado pero la propia imagen del presente tiene memoria de sí misma como imagen. Ese guardia de museo está viviendo dos veces la misma situación y ya está advertido de lo que va a ocurrir. La acción del guardia imposibilita la actualización completa de la imagen proyectada por Bernardo Bertolucci, poniendo el acento que el ejercicio nostálgico sobre el pasado termina por transformarlo, deformarlo y simularlo.

*The Dreamers* para el presente se muestra como un objeto cinematográfico que se está cuestionando la propia posibilidad del cine en la contemporaneidad —tal cual lo hacían los personajes discutiendo sobre Charles Chaplin y Buster Keaton—. La película se pregunta por las condiciones de lo cinematográfico en el presente, ¿es posible hacer esas mismas imágenes

—o con esa misma densidad de ruptura— que poblaron la escena europea durante los años sesenta? ¿Es posible prometerse a sí mismo algo similar cuando el cine proyectaba su condición moderna?<sup>19</sup>. El gesto de *The Dreamers* no es un ejercicio nostálgico por un tiempo perdido, sino que Bernardo Bertolucci ensaya —y pone a prueba— sus propias posibilidades como cineasta para el ahora. Recupera las imágenes de esos otros cuando eran modernos, para ponerlas nuevamente en circulación en el escenario de globalización transnacional, remarcando la imposibilidad de re-hacerlas porque el mundo que las hacían posible ha desaparecido y, por ende, solo queda hacer evidente el quiebre contemporáneo frente a lo moderno. Preguntarse si aquellos conceptos e ideas que suscitaban a pensar esas películas responden a las transformaciones culturales de la actualidad.

### 1.1. Las formas de lo moderno en el cine

Lo moderno en lo cinematográfico es una pregunta múltiple, se pueden plantear múltiples respuestas para ella, las cuales dependen de qué es aquello a lo que se quiere interrogar y, por ende, lo que se busca desprender. Estas perspectivas resultantes nos plantearán caminos distintos a la hora de esbozar un panorama de la escena global del cine y audiovisual contemporáneo, para encontrar esa imagen que nos posibilite comprender el desarrollo de lo cinematográfico en las últimas tres décadas y, fundamentalmente, reconocer la ruptura que nos autoriza esgrimir el óbito de cierta forma y comprensión del propio cine.

Es pertinente plantear que la relación del cine con la modernidad cultural es interna, como han planteado últimamente Jean Serroy y Gilles Lipovetsky, este a diferencia de las otras artes —pintura, escultura, literatura, teatro, etcétera— no ha necesitado pensarse en el estado cultural de la modernidad, es decir, ensayar su ser moderno. El cine ha nacido moderno y, por ende, no ha necesitado emanciparse de la idea de Dios, ya que “llega después de la batalla y cuando el conflicto milenarismo entre el aquí abajo y el más allá se ha saldado finalmente en favor del aquí abajo. El cine no sabe, literalmente, que Dios ha existido”<sup>20</sup>. A su vez, no ha existido una tradición con la cual deba romper, sino más bien, se lanzó en la búsqueda de eso que lo autorizara como arte —como contenedor del espíritu o el ser—. Por último, el cine es producto de un estado cultural en que lo técnico busca sus propias formas

<sup>19</sup> El propio Bernardo Bertolucci es uno de los protagonistas de la escisión moderna que renovó la escena cinematográfica europea —a partir de *La commare secca* [La cosecha estéril] (1962), con guión de Pier Paolo Pasolini, y *Prima della rivoluzione* [Antes de la revolución] (1964), los postulados y problemas trazados por la inteligencia cinematográfica europea se cristalizaron en sus imágenes cinematográficas.

<sup>20</sup> Philippe Muray cit. en Jean Serroy y Gilles Lipovetsky, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, trad. Antonio-Prometeo Moya, (Barcelona, Editorial Anagrama, 2009), 32.

estéticas, una irrupción que generó una fractura para el régimen de representación de esas artes aún protegidas en su ser tradicional-histórico. El cine comenzó pensándose sin pasado<sup>21</sup>.

Dentro de esto consideramos que la comprensión sobre lo moderno al interior del campo del cine —tomando en cuenta un amplio espectro de problemas que no responderán necesariamente a las lógicas con que se ha pensando el mismo tópico en otras artes y asumiendo que muchas de las perspectivas que plantearemos tienen vasos comunicantes que se retroalimentan— se podría plantear a grandes rasgos en cinco grandes problemas:

1) Lo moderno como el momento en que cierta parte de la inteligencia cinematográfica privilegia y hace evidente la condición de signo índice del cine, encontrando en ella un estado pre-representacional que no estaría determinado por el individuo ni por los códigos representacionales culturales, que le posibilitaría al cine establecer un pacto con la realidad mediado solamente por su propio dispositivo técnico. Esta indeterminabilidad que se aguardaría en la imagen cinematográfica será recuperada a través del concepto de inconciente fotográfico inaugurado por Walter Benjamin y que fue sistematizado por André Bazin en su canónico texto *¿Qué es el cine?* (1966). Ideas que le posibilitaron posteriormente a Gilles Deleuze edificar su reflexión sobre la densidad temporal de la imagen cinematográfica, en los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo.

La irrupción del pacto con la realidad pondría en jaque las formas de espectacularización del cine industrial clásico, ya que más allá de las múltiples formas de ficcionalización y ocultación de la realidad, esta aguardaría como un fondo oscuro, un espacio de indeterminación representacional que sería el motor de lo que se está por pensar en una película específica y en el cine en general. En esta dirección, se hace evidente el sentido de otra canónica sentencia para el campo cinematográfico «una película de ficción es el documental de su rodaje», es decir, los rastros o huellas de los momentos de realidad que acontecieron en su proceso de ficcionalización.

2) Lo moderno en la edificación de la figura del autor y el concepto de «puesta en escena» por sobre la construcción industrial fordista del cine, que se desarrolló en distintas partes del globo desde sus inicios. Esta perspectiva resalta el rol discursivo del

---

<sup>21</sup> En ello, la fascinación inicial de varios de los actores principales de las vanguardias pictóricas, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Man Ray o Hans Richter.

director como unidad de la obra a la hora de buscar el sentido mismo de la película, el cual tiene que ser buscado en la totalidad de la obra del director, lo que implicará la posibilidad de identificar una serie de operaciones y problemas formales e ideológicos reiterativos que constituirían una poética individual. El autor cinematográfico encontraran sus formas estéticas y validación institucional poniendo en crisis el modelo de producción de la división por géneros cinematográficos, al mismo tiempo, que se buscaba cuestionar ciertas restricciones estilísticas y morales de facto que tenía el campo cinematográfico, ampliando las fronteras formales y los discursos posibles.

El concepto nace y se desarrolla dentro los escritos de Cahiers du Cinema a mediados de la década del cincuenta y en la pluma de François Truffaut, que primero en un artículo publicado en la Revista *Arts* titulada «Sir Abel Gance» (1954) y luego tomando como excusa el cine de Fritz Lang comenzó a ensayar lo que vendría a ser la gran empresa de la teoría crítica francesa. A propósito del cineasta alemán François Truffaut escribió: “¿Acaso esto no nos hace pensar que Fritz Lang bien podría ser un verdadero autor de películas, y que si sus temas, historias, toman, para llegar hasta nosotros, la apariencia banal de un thriller de serie, de un filme bélico o de un western, hay que ver quizás en ello el signo de la gran integridad de un cine que no siente la necesidad de colgarse tentadoras etiquetas”<sup>22</sup>. Esto continuará cuando haga una defensa de la película *Ali Baba et les quarante voleurs* [Alí Babá y los cuarenta ladrones] (1954), de Jacques Becker, “a pesar de contar con un guión triturado por diez o doce personas, de las que todas sobran, excepto Becker, *Alí Babá* es la película de un autor, un *autor* que ha alcanzado una maestría excepcional, un *autor de películas*”<sup>23</sup>. Para finalmente y volviendo a la figura de Abel Gance decir, “una película lograda según la crítica ancestral es aquella en la que todos los elementos participan del *mismo modo* de un *todo*, y es entonces merecedora del adjetivo de perfecta. Pero la perfección, el éxito, yo los decreto abyectos, indecentes, inmorales y obscenos”<sup>24</sup>.

Jean-Luc Godard revitalizará los supuestos planteados en la política de autores en 1953, cuando construya la diferencia entre una política de autores y otra de directores. Esta diferencia se sostendría en que los primeros buscan encontrar en lo desconocido y en el azar las formas poéticas de su propia individualidad. Los segundos conocedores de su

---

<sup>22</sup> François Truffaut, “Pasión por Fritz Lang”, en *La política de lo autores. Manifiesto de una generación de cinéfilos*, Antoine de Baecque, com., trad. Mariana Miracle (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003), 30.

<sup>23</sup> François Truffaut, “Alí Babá y la «política de los autores»”, en De Baecque, com., 35.

<sup>24</sup> François Truffaut, “Abel Gance, desorden y genio”, en De Baecque, com., 39.

estilo encuentran en la reiteración de sus operaciones y formas la edificación de una mirada individual. Ingmar Bergman, Roberto Rossellini y Orson Welles. correspondería al primer grupo. En el segundo Luchino Visconti, Alfred Hitchcock y Fritz Lang. El autor se encuentra en aquellos cineastas “que caminan por la calle con la mirada en el suelo [...] para ver lo que ocurre a su alrededor, están obligados a levantar la cabeza a menudo y de repente, y a girarla tanto a derecha como a la izquierda, abarcando con varios vistazos el campo que ofrece ante ellos. Estos primeros ven”<sup>25</sup>.

3) Lo moderno como ese espacio en que el propio cine construye las condiciones necesarias para la irrupción de la auto-conciencia de sus estrategias representacionales, que van desde ciertas operaciones formales que ya se encuentran en el cine de autor — desmontando las narraciones de conflicto central y el modelo aristotélico del drama, contradiciendo las convenciones de la continuidad de acción y relación causal de los planos, renunciando a la dimensión psicológica de los personajes, evidenciando la «irrealidad» de la convención de «realidad cinematográfica», etcétera— hasta la producción del cine de vanguardia, en el que se realizan experimentos cinematográficos que renuncian a la narración, que se concentran en este como medio específico y plataforma de exhibición; que llevan hasta el extremo sus posibilidades de experimentación formal y discursivas. Desde aquí establecen relaciones con las artes visuales, el teatro, la danza y la música. Pero también en formas alternativas de producción colectivas e ideológicas que no respondieran a la lógica capitalista de separación del trabajo, preguntándose por la dimensión política del cine y repensando su rol político de propaganda al interior del capitalismo y el socialismo real, por ejemplo, en las experiencias de colectivización de Chris Marker.

4) Lo moderno como una serie de operaciones estético-lingüísticas específicas. El semiólogo mexicano Lauro Zavala lo sistematizó en una serie de tópicos que instalan la ausencia de intriga o predestinación al inicio de la película, como a su vez, que una película comience con un primer plano y sin transición se pase a un plano general en la edición. Asimismo la construcción de la imagen se caracteriza por la utilización privilegiada del plano secuencia y la profundidad de campo, en la cual el espacio precede a los personajes. Mientras el sonido tiene una función asincrónica o sinestésica (precede a la imagen), con un montaje expresionista, en que se apuesta por una anti-

---

<sup>25</sup> Jean-Luc Godard, “Bergmanorama”, en De Baecque, com., 85.

narrativa, en el que existe una utilización de intertextos pretextuales, paródicos o metaficción, en que finalmente el género es neutralizado por la figura del director. Desde aquí existe una posición ideológica que apuesta por la indeterminación, una ambigüedad moral, distanciamiento de las convenciones y de la tradición, además de una relativización del valor representacional de la película. Lo que se coronará con el privilegio de un final abierto, en que neutraliza la resolución del conflicto.

5) Por último, lo moderno como la maduración de la organización comercial mundial y las formas de producción fordistas impulsadas desde los grandes estudios de Hollywood. Donde se coloca el acento —y a diferencia de los puntos anteriores— en las estrategias de producción del cine, asociados al desarrollo de este como una industria de producción de bienes de entretenimiento; concentrados en grandes complejos manufactureros y en una extensa red de distribución y difusión —salas de cine, revistas y festivales de cine— controladas principalmente por los grandes estudios estadounidenses. En este sentido, lo fundamental radicará en el desarrollo del cine como actividad humana en un complejo sistema social del entretenimiento cultural y no en su dimensión estética.

Todos estos grandes problemas han posibilitado diferentes lecturas del quiebre con la producción cinematográfica-audiovisual contemporánea, que establece un panorama lo suficientemente diverso para comparecer en una perspectiva unificada. A su vez, para dar cuenta de cada una ellas habría que tomar objetos de estudio distintos. No obstante, lo que nos interesa trazar en este capítulo es cómo se ha definido e identificado diversas formas del quiebre entre lo contemporáneo y lo moderno por distintos teóricos y críticos cinematográficos, los cuales han ido determinando con ello la configuración misma del presente del campo cinematográfico-audiovisual, privilegiando algunos puntos por sobre otros, mezclando elementos y estableciendo jerarquías dependiendo de qué ponen como eje central del cine, es decir, qué sería aquello que se ha perdido o transformado lo suficiente en el cine, para que se constituya una diferencia entre lo moderno y lo contemporáneo.

## **1.2. El quiebre contemporáneo del cine**

Hacia finales de la década del ochenta, Serge Daney escribió tres artículos que consideramos dieron carne y fueron el puntapié inicial para una extensa revisión del devenir del cine desde su estadio moderno. Estos ensayan distintas ideas sobre un cambio epocal, que

si bien estos podrían pensarse en relación a las formas de la posmodernidad que emergían en el cine a inicios de los años ochenta, en los trabajos de Noël Carrol o Giordana Bruno —los que trabajaremos en capítulos posteriores—. El trabajo de Serge Daney construye una mirada que posa su atención no tanto en identificar una serie de operaciones en un grupo de películas específicas que se distanciaban de las formas modernas o que reflejaban la emergente sociedad posmoderna, sino en pensar el quiebre del fenómeno cinematográfico a nivel representacional, las transformaciones del cine en la era audiovisual.

El primero de ellos fue «Du grand au petit ecran» [De la gran a la pequeña pantalla] (1987). En este se preguntó fundamentalmente: ¿qué se pierde del cine en la televisión? Más allá de la experiencia masiva de la sala, sus liturgias religiosas, como también el proceso de vaciamiento de las salas de cine durante los años ochenta, principalmente de las salas de «arte y ensayo» o «cine arte». Y asumiendo que la exhibición de una película en la televisión también daba cuenta de aquello que era realmente malo en el propio cine en la sala. Hay algo que se había perdido en la televisión —ese espacio visual que tiene un «sospechoso» gusto por lo comprimido y confinado—, que no se solucionaba con el gigantismo del Cinemascope. Pero también en las propias imágenes cinematográficas que no era causado por el «enanismo» de la pantalla televisiva.

Para Serge Daney, la potencia de las películas fundamentales no se pierde por un simple cambio de formato, ya que eso es asumir una cultura cinematográfica muy débil. Lo que se extravía en las producciones televisivas de ficción —que reemplazan a las narrativas cinematográficas— es el dominio de las distancias, tanto en relación de la cámara frente al objeto y los actores; que se cristaliza en la anulación de la distancia focal en el exceso del uso del *zoom*, pero también de una forma de ver el cine que es suprimida por la estética del *zapping*. Donde comenzaría la relación táctil entre espectador e imagen cinemática —inédita antes de la aparición del control remoto o mando a distancia—. Esto es lo que ha inaugurado fundamentalmente la televisión, una reducción constante de las distancias que habían constituido parte fundamental de la gramática cinematográfica clásica y moderna.

La experiencia cinematográfica volverá a ser su objeto en «Pour une ciné-démographie» [Por un cine-demográfico] (1988), pero esta vez instala una mirada retrospectiva. En este plantea cómo el cine moderno estaba internamente relacionado con la ausencia de las masas en las salas de cine, en paralelo a la explosión del crecimiento económico capitalista-neoliberal y de un incipiente individualismo cultural, que se verá

consumado en un «cine de autor» que buscó un público equivalente a él mismo. Este proceso de vaciamiento demográfico de las salas de cine, también lo encontrará en las propias películas. Lo que entenderá por una “era diferente, algo así como un post-cine (que también es post-televisión y post-publicidad) caracterizado por esta nueva situación: muchas personas en tan solo unas pocas (grandes) salas quieren ver películas con solo unos pocos personajes”<sup>26</sup>.

Detrás de este proceso de despoblamiento tanto en las salas a mano del cine moderno y de la imagen en las películas de la industria hollywoodiense; trae consigo la idea de que lo que se ha extraviado o lo que caracterizaría al cine después de lo moderno, es un cine que ha extraído a lo humano como índice, tanto ahí cuando eran las masas convocadas en la pantalla la expresión de un espacialidad a conquistar o ellas mismas en sus procesos de modernización, como en el mundo interior del individuo —ese territorio soberano del cine moderno— a causa de la desproporción del mundo con respecto a este. Poniendo al cine en una frontera “entre lo humano y lo no-humano. Estéril, entre el hombre y la bestia, entre el hombre y los dioses. Para contar sus historias muestran hasta qué punto no tienen historia”<sup>27</sup>.

Es por ello que se preguntó si no es la demografía la nueva ciencia que debía fundirse con la teoría cinematográfica para pensar al cine. “La ciencia que debe ser aplicada al cine no es el psicoanálisis o la semiótica, sino el estudio de las poblaciones-cinematográficas. Lo que se necesita es una demografía de seres filmados”<sup>28</sup>. Este punto es profundamente significativo, ya que lo que pone de relieve no es solo las posibilidades de una transformación de las formas del cine, sino también el cambio de la batería teórica con la que se lo había pensando hasta la fecha. Si los conceptos del psicoanálisis y semiótica eran pertinentes para interpretar los fenómenos que se suscitaron a finales de los años setenta y, principalmente, en los ochenta.

Por último, en «Du défilement au défilé» (1989) continuó ahondando en las transformaciones del cine pero pensándolo desde la propia imagen cinematográfica. Serge Daney piensa a lo cinematográfico como el proceso de borradura de su inmovilidad material,

<sup>26</sup> Sergei Daney, “For a cine-demography”, *Sergey Daney in English*, acceso 20 de enero 2013, s/n pp. <http://home.earthlink.net/~steevee/demo.html>. [Texto original: a different era, something like a post-cinema (which is also post-television and post-advertising) characterised by this novel situation: many people in just a few (large) theatres want to see films with just a few characters.]

<sup>27</sup> *Ibid.*. [Texto original: between human and non-human. Sterile, between man and beast, between man and gods. To tell their story is showing to which extent they have no history.]

<sup>28</sup> *Ibid.* [Texto original: The science that ought to be applied to cinema today is no longer psychoanalysis or semiotics but the study of movie-populations. What’s needed is a demography of filmed beings.]

a través de las múltiples teorías de montaje, que hicieron posible que no se advierta la discontinuidad inherente al propio plano cinematográfico. Por el otro, la domesticación de la inmovilidad del público, a través de la ficción que genera el cine de que puede representar la movilidad del mundo. El cine como espectáculo le exigía al público la inmovilidad —que provoca la butaca en la sala de cine— para poder experimentar la representación de la movilidad, al mismo tiempo, el propio cine prometía no romper el hechizo de su propia inmovilidad.

La hipótesis que se jugó fue que a mediados de los años setenta existió un quiebre en la imagen cinematográfica, que respondió a un proceso de movilización del espectador provocado por los medios audiovisuales que terminó inmovilizando el interior de la propia imagen cinematográfica. “El consumo audiovisual (la televisión, por supuesto, pero también las instalaciones de video y cosas por el estilo) tiende a demostrar que hemos aprendido a pasar por las imágenes de la manera como; la gente debe haber aprendido a pasar por los escaparates iluminados en el siglo xix”<sup>29</sup>. Esto da paso a un cine como «iluminación» de objetos deseables, en que las bobinas de cine se transforman en bucles comerciales o publicitarios, recuperando su vocación de presentación de objetos. Pero la inmovilidad cinematográfica no será solo una imagen fija que se fue instalado como una unidad de muerte en el cine en la década del setenta, sino la dificultad de encontrar ese movimiento que pueda organizarlas, ese montaje que se extrae del propio material, imposibilitado hallar eso que las vuelva una totalidad. Las imágenes se van poniendo una al lado de la otra, sin transformarse en causa o efecto de las mismas, agotando su movimiento en ellas mismas sin poder traspasarla a la siguiente. Asimismo las personas —aún en su condición de actores— pasan frente a cámara pero no habitan ese espacio que pretende contener o construir la imagen, ese pasar —acción en movimiento— muere en sí mismo, es un desfile de cuerpos, una pasarela publicitaria para el cuerpo, la mayoría de las veces anónimo.

Para Serge Daney en 1989 plantear que el cine ha sido contaminado por el lenguaje de la publicidad, es una discusión desfasada en el tiempo, eso ya se había sancionado en una película como *Diva* (1981), de Jean-Jacques Beineix [fig. 3]. El problema era identificar esas formas posteriores a la negociación de lo audiovisual con lo cinematográfico, en lo que

---

<sup>29</sup> Serge Daney, “From movie to moving”, en *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, Tanya Leighton, ed., trad. Brian Holmes, (Londres: Tate Publishing, 2008), 335. [Texto original: Audiovisual consumption (television, of course, but also video installations and things of the sort) tends to prove that we have learned how to pass by images the way people must have learned to pass by lighted window displays in the nineteenth century.]

entiende en un estadio pos-publicitario. “El cine ahora hereda planos prefabricados, «clichés» listos-para-usar, en resumen, imágenes inmóviles”<sup>30</sup>. En este sentido, considera que el cine ha tenido que deshacer el camino hecho, remplazando las preguntas ¿a dónde vamos? ¿Dónde está el movimiento? Para interrogarse por el lugar dónde se ha llegado y desde dónde proviene el movimiento, este último es el resultado de la incógnita de la fuerza que lo ha programado, en ello su dependencia a la televisión. Todo el camino del cine —su historia— se muestra como la antesala del gobierno de la imagen publicitaria, ese camino necesario —aunque a veces tedioso— por el que la imagen técnica tuvo que andar para resplandecer en su presente, en nublar las fronteras entre el objeto y su representación para su consumo estético.

Si parte fundamental del cine moderno —que ubica entre 1945 y 1975— intentó salvar un ideal del hombre a través de encontrar su representación, al mismo tiempo, que la televisión se auto-erigió la tarea de salvaguardar lo colectivo y la sociedad en una voz que simultáneamente le hablaba y se autoproclamaba la voz de las masas. La publicidad sería una tercer fuerza que solo pretendía evitar la destrucción de la condición figurativa del hombre. Y ahí cuando el modelo de producción cinematográfico vio que era la publicidad —a través de la televisión— la que finalmente era su motor financiero, esta se hizo cargo de aquella parte mínima heredada del cine, que le posibilitaba proyectar sus formas y rentabilizaciones estéticas en la idealización positiva de la existencia. Afuera quedaban la muerte y los tiempos muertos, el sufrimiento, la fealdad, la suciedad, el anonimato, etcétera. En ello los cuerpos inmóviles son organismos autómatas que no se pueden cambiar ni tocar. “Los cuerpos de la publicidad son al cine lo que la baratijas religiosas eran al arte sacro: una estación final antes de la renuncia de la imagen (o su sustitución efectiva por autómatas)”<sup>31</sup>.

### 1.2.1. La contemporaneidad audiovisual

Sin duda, uno los que ha sistematizado de forma más contundente los planteamientos del régimen audiovisual ha sido Roman Gubern, ya en su artículo «El cine después del cine», plantea que las transformaciones de las tecnologías audiovisuales han generado una brecha insalvable entre aquello que se comprendió por cine hasta entrados los años setenta y el panorama actual. No existe ningún parangón entre la experiencia cinematográfica de la sala

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 337. [Texto original: Cinema now inherits prefabricated shots, ready-to-use «cliches», in short—immobile images.]

<sup>31</sup> *Ibíd.*, 339. [Texto original: The bodies of advertising are to cinema what those of religious trinketry were to sacred art: a terminal stage before the renunciation of the image (or its effective replacement by automatons)]

oscura con las formas de consumo televisivo, videográfico y computacional. El solo cambio de las dimensiones de las pantallas plateará una secularización del ritual «litúrgico del cine», abandonando el acto colectivo masivo en un espacio específico, para una profusión de pantallas y formas de consumo cada vez más individualizado. Donde la otrora densidad temporal de ir cine —no la planteada por Gilles Deleuze, sino aquella que acontece en el acto mismo de asistir a la sala— estalla en una continua exhibición de imágenes en movimiento, que no diferencia particularidad alguna. Ese tiempo abstraído que suponía asistir a la sala de cine se confunde cada vez más con el tiempo cotidiano del devenir del presente<sup>32</sup>.

Pero aún más, la influencia de la televisión como soporte privilegiado de exhibición de las imágenes audiovisuales contemporáneas, ha contaminado las conquistas propias del lenguaje cinematográfico, que influido por las formas de la ficción televisiva —el ejemplo que utilizará son las teleseries— ha recaído en una audiovisualidad redundante, mecanizada y simplista, donde cualquier densidad narrativa, visual o psicológica está vedada para la fácil comprensión e identificación de un «público infiel». Narrativas carentes de transiciones y tiempos muertos, que son compensadas a través de la espectacularización de los efectos especiales, con la intensidad en la acción-emoción o con todo a la vez. Así se vehiculiza la esperanza de las grandes industrias de edificar una especie de esperanto audiovisual transnacional —que tiene a la industria hollywoodiense como modelo y punta de lanza— que asegure altos nivel de rentabilidad económica y minimice los riesgos de las inversiones<sup>33</sup>.

Es desde este punto donde Roman Gubern exhibirá la tesis que sostiene su lectura del presente: que consiste en que la profusión de imágenes videográficas y televisivas en la «civilización de la imagen»; existirá un sostenido empobrecimiento estético cinematográfico, que es la condición necesaria e imprescindible para el avasallador ritmo de la producción y consumo de las imágenes actuales. “[...] esta desbordada prodigalidad e inflación de imágenes en movimiento en nuestro tejido social ha conducido a su lógica trivialización, consumidas de modo banal y distraído en el hogar, en el escaparate callejero, en los grandes almacenes o en el viaje aéreo”<sup>34</sup>. De la mano de esto y siendo su consecuencia inevitable, existe una devaluación de su densidad simbólica —de su presencia en la cotidianidad—, en la imposibilidad de contener en ella misma el ritmo propio de una modernidad que ha hecho explotar el mismo concepto de tiempo. No obstante ello y contradictoriamente, esta

---

<sup>32</sup> Román Gubern “El cine después del cine”, en *Historia General del cine XII. El cine en la era audiovisual*. Manuel Palacios y Santos Zunzunegui, eds., (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995), 289-90.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, 292.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, 295-6.

civilización no es sino el producto de las formas y lógicas de la industria cinematográfica, pero donde el cine ha dejado de ser el motor epocal, para darle paso a otras experiencias como la televisión interactiva, la realidad virtual, etcétera.

Todo este proceso se acelerará cuando la imagen técnica-digital gane todo el terreno que le estaba destinado al interior del campo cinematográfico y audiovisual contemporáneo. Esta irrupción romperá con la relación material entre imagen y referente lumínico, suspenderá la densidad indéxica de la imagen cinematográfica —también la televisiva—, que expondrá al espectador —al mismo tiempo que lo construye— a una experiencia estética totalmente individualizada y psicologizada. Ambos elementos generan una brecha infranqueable entre la era del cine y la era audiovisual, es decir, entre el mundo del cine clásico/moderno y el mundo del cine contemporáneo. El paradigma audiovisual contemporáneo no es el cine ni la televisión sino la realidad virtual, es en ella donde se experimentan los procesos actuales de modernización cultural. La realidad virtual —y cuánto ella pueda avanzar— es el contenedor total de la simulación contemporánea y en su posibilidad imaginaria se determinan las formas y prácticas estéticas actuales.

Esto —según Roman Gubern— ocurre porque este dispositivo estético-tecnológico renuncia de una vez por todas a la colectivización ritual y rompe definitivamente con todo indicio de realidad, “la ilusión referencial [en la realidad virtual] tiende a ser una usurpación referencial en un nuevo ciberespacio, reemplazando la interacción conceptual con la máquina del operador informático por una nueva interacción sensorial”<sup>35</sup>, excediendo con ello todas las posibilidades ilusorias que otrora contenía lo cinematográfico, pero a través de la proyección de las mismas posibilidades de la realidad virtual “la representación cinematográfica se proyecta hacia un futuro que tiene como meta el susto de los espectadores ante la locomotora de Lumière avanzando hacia la cámara y las barracas de feria de final del siglo [xix]”<sup>36</sup>.

Para concluir el artículo, Roman Gubern hará un giro para dar unas pinceladas a las discusiones geopolíticas de la producción cinematográfico-audiovisual. Detrás de la supuesta democratización de los espacios de producción en el campo cinematográfico-audiovisual; que se prometía en la expansión de los formatos videográficos —siendo incluido ahora necesariamente el digital— no ha venido acompañada con una apertura en la distribución y exhibición por parte de los poderes económicos multinacionales-transnacionales. Con esto las

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*, 305.

<sup>36</sup> *Ibíd.*

transformaciones tecnológicas han posibilitado una mayor concentración de las riquezas y hegemonía productiva, que ha consolidado la producción de los grandes estudios mundiales —principalmente y casi exclusivamente estadounidenses transnacionalizados— y ha establecido circuitos periféricos mejor definidos para el resto de la producción mundial.

Estas ideas ya estaban contenidas en la reedición de *Historia del cine* (1969-1974), donde Roman Gubern incorpora un capítulo completo y un epílogo totalmente diferente a la primera versión y en los cuales podemos visualizar con claridad el quiebre que intentamos referir. En este —y a diferencia de la primera versión<sup>37</sup>— se muestra escéptico y crítico ante el devenir del cine, ya que este “se ha transformado profundamente, hasta resultar verdaderamente irreconocible comparado con lo que fue en su era clásica”<sup>38</sup>. Para posteriormente desarrollar los mismos argumentos del artículo que recién reseñamos, pero dándole mayor relevancia al tema de la democratización utópica de los medios audiovisuales a través de las tecnologías videográficas.

La radical transformación del campo cinematográfico está supeditada a los cambios e innovaciones tecnológicas de la industria, que ha posibilitado la expansión del mercado audiovisual —donde el cine es solo una parte de la operación— y la consolidación de un cine de entretenimiento que apunta a la exaltación sensorial y emocional. Pero también ha dado pie a la irrupción y validación de una serie de cinematografías que llama «subalternas» y las posibilidades auspiciosas que se encuentran en algunos «autores» como Víctor Erice, Nanni Moretti, Manoel de Oliveira o Jacques Rivetti. El quiebre entonces de lo contemporáneo será principalmente sobre las formas de producción e industriales del cine, ya que no existiría el modelo fordista de producción como centro operativo de las formas de validación, comercialización y producción a nivel global, controlando desde Hollywood las normas morales y las formas estéticas del cine.

Por ello, Roman Gubern concluirá su reedición de la historia del cine componiendo una panorámica del cine mundial, pasando en menos de dos páginas desde la incipiente industria de cine latinoamericana hasta la excepcional experiencia del cine de Abbas Kiarostami en el

---

<sup>37</sup> “La locomotora de Lumière ha recorrido apenas tres cuarto de siglo. Le queda delante, por lo tanto, muchos siglos de camino y sorpresas. El final de este libro es, tan sólo, un breve alto en una estación... La campana ya suena y la locomotora va a arrancar de nuevo... Subamos a nuestro vagón para seguir viviendo la apasionante aventura de la historia del cine, un arte que nuestro siglo ha visto nacer y que nosotros no veremos morir”. Román Gubern, *Historia del cine*. Vol. 2., (Barcelona: Editorial Lumen, 1974), 237.

<sup>38</sup> Román Gubern, *Historia del cine*, (Barcelona: Editorial Lumen, 2006), 487.

contexto de Irán. Esto le autorizará a plantear su última tesis sobre el devenir cinematográfico, con la cual finalizará su nuevo epílogo.

[...] este arte audiovisual implantado sólidamente en las pantallas grandes y en las pantallas pequeñas de la «aldea global» no escapa a las leyes del multiculturalismo, de modo que el principio del sincretismo estético hace que, si bien las cinematografías subalternas aparecen contaminadas por la presión, estilos y las modas de los grandes centros industriales dominantes, éstos no puedan escapar tampoco, a la larga, a las influencias exóticas y coloristas de otras culturas lejanas con las que aparecen cada vez más interconectadas.<sup>39</sup>

Hay que resaltar la idea de que los centros industriales en la era audiovisual no pueden escapar ¿«a las influencias exóticas y coloristas de otras culturas»? Esas leyes del multiculturalismo.

### 1.2.2. Ampliación de las perspectivas culturales

Cuando nos referíamos a los artículos de Serge Daney, dijimos que el quiebre entre cine moderno y cine contemporáneo no solo se refiere a las formas que se estaban haciendo en la producción cinematográfica, sino también a un quiebre en cómo pensar el propio relato del devenir del cine. Desde los años setenta, la teoría feminista en el ámbito académico supuso un avance sustancial para gestionar y dismantelar el modelo teórico falocentrista que se había abocado a la constitución de una mirada blanca, heterosexual y masculina en lo cinematográfico. Iniciados con los corpus textuales de Molly Haskell, Marjorie Rosen y Joan Mellon, pero también en los festivales de cine de mujeres en Nueva York y Edimburgo en 1972. Un trabajo que tuvo una dimensión «arqueológica» para encontrar esas mujeres que habían sido directoras e invisibilizadas por la teoría cinematográfica, como Alice Guy-Blanche, Lois Weber, Anita Loos, Aziza Amir, María Landeta, Gilda Abreu o Carmen Santos. En esta dirección Sandy Flitterman-Lewis en 1990 puso a la luz de la teoría feminista a la teoría del autor, para buscar “un nuevo lenguaje cinematográfico capaz de expresar el deseo femenino”,<sup>40</sup> que encontrará en cineastas como Germaine Dulac o Agnes Varda.

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, 510.

<sup>40</sup> Cit. en Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción*, trad. Carles Roche Suárez (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001), 204.

Perspectivas críticas que venía a acompañar los supuestos sustanciales en torno al concepto de Tercer Cine, que apareció desde el propio campo del cine. El manifiesto *Hacia un tercer cine* (1968) puso a los cineastas Octavio Getino y Fernando Solanas en el centro de un movimiento teórico, que venía articulándose en Latinoamérica durante toda la década del sesenta, que se desprende de manifiestos y textos como *Cine y subdesarrollo* (1962), de Fernando Birri, y *La estética del hambre* (1965) de Glauber Rocha y que serán proseguidos en *Por un cine imperfecto* (1969), de Julio García Espinosa, y que tuvieron en el Festival de Cine de Viña del Mar-Chile del año 1969, su primera gran plataforma de difusión. Ideas que se desarrollaron enmarcadas dentro de la «filosofía de la liberación» y al ritmo de los movimientos populares, las guerrillas y las rebeliones estudiantiles que se desplegaron por el continente. Además de los movimientos de liberación contra-coloniales en África, que estaban simbolizados en la ideas sobre el subdesarrollo de Frantz Fanon.

Estos impulsos críticos dentro del período en que trabajamos, abrieron las puertas a las problematizaciones desde los estudios culturales y poscoloniales en el campo cinematográfico, perspectivas que son la columna vertebral del libro *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico* (1994), de Ella Shohat y Robert Stam. Ambos autores aprovechan la crisis del paradigma del relato moderno del cine para generar una crítica abierta a los supuestos eurocéntricos en que se ha entendido el desarrollo del cine a nivel global y que queda patente en el tipo de vocabulario del párrafo citado de Roman Gubern, cuando ocupa palabras como «exótico» o «colorista» para referirse a esos cine «subalternos». En esto se haya el supuesto que el desarrollo cultural —por ende cinematográfico— en un estado ideal supusiese un desarrollo purista en una autonomía geográfica. Todo esto responderá a que aún se comprende que lo que puede organizar un relato sobre el cine, está supeditado a la constitución de su modelo industrial-autosuficiente y que seguirá siendo a pesar de cualquier cambio Hollywood. Es justamente este tipo de racionamiento que Ella Shohat y Robert Stam buscan repensar y criticar.

En los estudios cinematográficos, el sinónimo de eurocentrismo es hollywoodcentrismo. Una manual del cine clásico nos dice que «debido a la imitación a escala mundial del modo de producción de Hollywood, otras prácticas alternativas han dejado de ser lanzadas a escala industrial. No existe una alternativa pura y absoluta a Hollywood». La formulación hasta cierto punto tautológica —como toda la industria imita a Hollywood, entonces no hay alternativa— hace de Hollywood el centro de referencia del cine, cuando de

hecho la producción de cine capitalista apareció más o menos a la vez en muchos países, incluidos los que ahora llamamos del «Tercer Mundo».<sup>41</sup>

Así hacen extensivos sus cuestionamientos tanto a la teoría como a los planes de estudios que se hacen cargo de las propias categorías de cine de género, teoría feministas, cine de autor, estudios poscoloniales, etcétera. Planteándose con ello quebrar con esos dispositivos de pensamiento que recaen una y otra vez en “representar las prácticas culturales del Tercer Mundo como algo que ha quedado intacto ante la modernidad vanguardista o la posmodernidad de los medios de comunicación de masas, a menudo implica decir de una manera subliminal que el Tercer Mundo está «subdesarrollado» o «en vías de desarrollo», como si viviera en una zona horaria muy distante al sistema global del mundo del capitalismo tardío»<sup>42</sup>. Para Ella Shohat y Robert Stam pensar estos otros cines no puede ser aprehendido en un sentido evolucionista, éstas no se vuelven relevantes en la escena contemporánea porque se hayan puesto al corriente del movimiento general del cine, sino que justamente porque reclaman su diferencia y distancia, sin que ello necesariamente se transforme en una resistencia estético-política, sino en lo que comprenden dentro del concepto «jiu-jitsu». “Tal «excorporación» roba elementos de la cultura dominante y los redespiega en interés de la praxis oposicional”<sup>43</sup>, es decir, para sus propios fines.

Si bien, el estudio de Ella Shohat y Robert Stam trascienden el problema de la contemporaneidad, estos incorporan perspectivas para reevaluar el presente y ponen de relieve la importancia que tendrán grandes corpus de producción cinematográfico-audiovisual por fuera de las lógicas de Primer y Tercer Mundo, de cine industrial e independiente, de cine comercial y de autor, por ejemplo, en el cine del Cuarto Mundo. Este ha sido ocultado por las prácticas del Tercer Mundo. El cine del Cuarto Mundo se referirá a una serie de experiencias audiovisuales producidas por pueblos que son “descendientes de los habitantes originarios que aún viven en los territorios dominados o bien por la conquista o por la colonización”<sup>44</sup>. Que si bien concentra su producción principalmente en el campo televisivo —de pueblos del amazonas, en Canadá, EE.UU. y Australia principalmente— han desarrollado sus propios espacios de exhibición cinematográficos como los festivales para la producción de los indígenas que viven en territorio estadounidense en Nueva York y San Francisco.

---

<sup>41</sup> Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, trad. Ignacio Rodríguez Sánchez (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002), 49.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, 282.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, 310.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, 52.

Para Ella Shohat y Robert Stam el Cuarto Cine:

[...] pone en evidencia algunas de las ambigüedades teóricas del término hoy tan en boga de «poscolonialidad». Mientras los pueblos del Cuarto Mundo destacan un discurso indígena de reclamaciones territoriales, de estrechos vínculos con la naturaleza y de resistencia activa a las incursiones coloniales, el pensamiento colonial destaca en la desterritorialización, en la naturaleza artificiosa del nacionalismo y de las fronteras nacionales y en la obsolescencia del discurso anticolonialista<sup>45</sup>.

### 1.2.3. Lecturas de la crítica. Intercambios epistolares.

Hacia finales de los años noventa el crítico cinematográfico Jonathan Rosenbaum comenzó un ambicioso proyecto epistolar que contó con el auspicio de la revista de cine francesa *Traffic* —fundada por Serge Daney en 1992—, en el cual convocó a una serie de críticos de cine para pensar las transformaciones del cine contemporáneo, intercambio que fue publicado en el número 24 en 1997, bajo el título «Mutaciones del cine contemporáneo. Cartas de (y para) algunos hijos de los años sesenta» y que contó con la participación de Kent Jones, Alexander Horwath, Nicole Brenez y Adrian Martin, junto al teórico Raymond Bellour, estas cartas están datadas entre abril y septiembre de 1997. Posteriormente, Jonathan Rosenbaum junto a Adrian Martin comenzaron a trabajar en la expansión de este proyecto epistolar que concluyó con la edición del libro *Mutaciones del cine contemporáneo* (2003), que tiene ese primer grupo de misivas como su primer capítulo. Junto a este primer grupo se incluyó un segundo intercambio epistolar que configuró el capítulo final titulado «Mutaciones del cine contemporáneo. Segunda ronda de una correspondencia». Este fue publicado inicialmente en el cuadernillo *Movie mutations. Cartas de cine* (2002) en Buenos Aires y que contó con la participación de Quintín [Eduardo Antín], Mark Peranson y los ya nombrados Nicole Brenez, Adrian Martin y Jonathan Rosenbaum, estas cartas están datadas entre diciembre de 2001 y marzo del 2002. Los dos capítulos exponen una serie de tesis sobre el devenir del cine contemporáneo. El primero se concentra en las transformaciones acontecidas principalmente desde finales de los años setenta toda la década de los ochenta, enfocado en los conceptos de cinefilia, el problema de la muerte del cine y las transformaciones estéticas del cine en la época del video. El segundo revisa dichas ideas y se propone nuevas

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, 58.

perspectivas marcadas por el ataque al World Trade Center el 11 de septiembre del 2001 en Nueva York y en Washington D.C. y la crisis económica en Argentina ese mismo año.

La primera selección epistolar planteará *grosso modo* dos enclaves problemáticos. El primero es la constitución de una nueva cinefilia y las formas de pensar al cine en el contexto de las sentencias de la muerte del cine, que responderá a la pregunta inicial planteada por Jonathan Rosenbaum, “El hecho de que ninguno de vosotros os conocierais (salvo Kent Jones en Nueva York y Alex Horwath en Viena) fue lo que más me intrigó, porque a los cuatro, incluida Nicole Brenez en París, os interesaba el mismo grupo de directores de cine. ¿Cuáles eran las circunstancias generacionales de esta unión inconsciente entre desconocidos, que atravesaba tantas fronteras nacionales y lingüísticas?”<sup>46</sup>. Frente a esta pregunta existirá cierto acuerdo en que sí se puede pensar una nueva filiación amorosa entre el teórico-crítico y su objeto del deseo-película, a través de irrupción del dispositivo de video. Adrian Martin será el primero en plantearlo, ya que “ha permitido nuevas intensidades, nuevas corrientes para la circulación y la apreciación del cine”<sup>47</sup>.

Esto será profundizado por Kent Jones, al considerar que la densidad y diferencia contemporánea se constituye en directa proporción a las transformaciones del cine en objeto de consumo cultural a través del video en casa. Esto implicó una masificación de la cultura cinematográfica, lo cual “es infinitamente preferible a las formas más extremas de cinefilia, que tienen una terrible tendencia a degenerar en disputas académicas satisfechas de sí misma”<sup>48</sup>. Este proceso de masificación como objeto de consumo —según Alex Horwath— responde a que el cine en la era audiovisual tuvo que hacerlo para ocupar nuevamente el centro del desarrollo cultural de la modernidad, pero rodeado por otros objetos de consumo cultural. Esto trajo consigo una relación entre película y espectador-cinéfilo menos jerárquica, ya que la película en video “está dominada por el espectador; se forma, utiliza, desgasta y rompe a voluntad, según la libre organización temporal y espacial del espectador. La película en video se hace pequeña, no sólo en términos de tamaño de la imagen (pantalla), sino también en su relación conmigo como espectador. No me encuentro con ella, le ordeno existir, y voy hacia delante y hacia atrás, avanzo rápido y despacio”<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin “Prefacio”, en *Mutaciones del cine contemporáneo*, Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, coord., trad. Esther Gaytán Fuertes (Madrid: Editorial Errata Naturae, 2010), 25.

<sup>47</sup> Jonathan Rosenbaum *et. al.*, “Mutaciones del cine contemporáneo. Cartas de (y para) algunos hijos de los años sesenta”, en *Mutaciones del cine contemporáneo*, Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, coord., 44.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, 47.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, 63.

Para Adrian Martin este proceso estuvo vinculado a la renuncia de los grandes sistemas de pensamiento de los años sesenta, esos que habían hegemonizado el mundo académico, pensamientos totalizadores que abogaron por la «necesaria destrucción del placer» como forma de acercamiento científico a las películas. Aquellas teorías que leían a Louis Althusser, Jacques Lacan y la teoría feminista, que reproducían los planteamientos semióticos de Stephen Heath y Christian Metz. Frente a esto Nicole Brenez le responderá, que para ella el quiebre con la teoría de los años setenta, no está relacionada con ese malestar, sino que las considera “una cosa tan completa en sí misma que no tenía sentido volver a ella”<sup>50</sup>. Por esto plantea que en la actualidad estamos frente a una expiación de los límites y fronteras edificadas por la teoría de los setenta, para repensar las propias filiaciones individuales. En la actualidad “se trata fundamentalmente de rechazar todas las barreras dominantes, de criticar lo que nos han enseñado, de no creer nunca ni una palabra de la comunicación cultural estándar sobre una película”<sup>51</sup>.

Alex Horwarth y Nicole Brenez intentaron sintetizar en una figura la nueva cinefilia. El primero comprende al nuevo cinéfilo como un «cazador-recolector» —donde estos críticos serían sus ilustres representantes—: viaja por festivales, ve lo que trae el mercado si no lo buscan, se fijan en lo pequeño y regional, luchan contra la amnesia de la globalización económica y cultural. Se paran frente a esas dos falsas formas alternativas a Hollywood, el cine independiente del tipo estadounidense MIRAMAX y unos pocos cineastas «maestros» europeos y asiáticos transnacionales. Por su lado, Nicole Brenez lo pensará como el desplazamiento de una cinefilia que pensaba tener un objeto al cual pensar —la cinefilia de la Nouvelle Vague—, a convertirse en una forma de vida que comprende y trabaja sobre una imagen que “no representa un reflejo o sustitución del mundo. Es una materia, una sustancia, algo que subsiste y con lo que uno puede trabajar como si fuera arcilla; las imágenes no están vivas, pero son algo concreto”<sup>52</sup>.

El segundo eje problemático es sobre los cambios en las formas cinematográficas desde la década de los setenta. Jonathan Rosenbaum considera que la actualidad cinematográfica está determinada por la renuncia de directores como Philippe Garrel, Chantal Akerman, Jacques Rivette y Jean Eustache al exceso reflexivo de la Nouvelle Vague, lo que denomina

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 70.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, 73.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, 67.

minimalismo cinematográfico. El cine cruzó una frontera en que se pasó de su entusiasmo por volver a conocerse al agotamiento de ese entusiasmo colectivo, la fragmentación social, la desilusión y la soledad. En referencia a Jacques Rivette plantea que “las referencias ya no están vinculadas de la misma manera con la realidad material. El mundo de los personajes parece petrificado, como puesto en vitrina, desvinculado de las localizaciones naturales y hasta cierto punto también de los actores y actrices; un mundo privado y más obsesivo, poblado por los cuerpos de los actores que por sus rostros o almas”<sup>53</sup>.

Por su lado, Adrian Martin recupera el gesto cinéfilo de la Nouvelle Vague que se pliega sobre el cine estadounidense; encontrando una energía vital en las películas de Brian de Palma, Tim Burton y otros, mezclando las altas tecnologías hasta con los dibujos animados, “sin la más mínima reivindicación de ser el lenguaje cinematográfico del futuro”<sup>54</sup>. Pero, al mismo tiempo, señala que en la década del ochenta existía una serie de películas que no mostraron ese agotamiento minimalista, “de pronto estaban ahí películas que se movían justo fuera de los mapas teóricos de los setenta: películas libres, líricas, tiernas, poéticas, pero también duras, salvajes, crueles, perversas, a veces violentas; películas que eran diagramas abiertos, sin vergüenzas de unir fragmentos puros de experiencia humana (o humanística) con los experimentos más rigurosos o exhaustivos con la forma”<sup>55</sup>, por ejemplo, en *San soleil* [Sin sol] (1983), de Chris Marker, *Der Stand der Dinge* [El estado de las cosas] (1982), de Win Wenders, o *Toute une nuit* [Una noche entera] (1982), de Chantal Akerman.

El tópico del cuerpo para Adrian Martin es fundamental para el cine contemporáneo, ya que a finales de los años setenta e inicios de los ochenta, emerge un cine del cuerpo como el único escenario que queda de autenticidad. Este cine del cuerpo se configurará en la actualidad, desde una experiencia íntima “hasta los cuerpos digitales y artificiales”<sup>56</sup>. En esta perspectiva también Alex Horwarth planteará que en el cine comercial hollywoodiense existió una creciente obsesión en los años noventa por la virtualización y desmaterialización del cuerpo. El cuerpo se transforma en un territorio de disputas, donde se le reclama su presencia como certeza de que algo hay «allá afuera», pero también se les construye artificialmente, ese triunfo definitivo del interior frente al exterior.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 42.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 45.

Kent Jones ampliará las implicancias de la aparición del video, a propósito de las formas estéticas del video-clips y la música para pensar el cine contemporáneo. Esta influencia no es la recuperación de las formas del cine experimental de Bruce Conner o Kenneth Anger, pero tampoco la sistemática de destrucción de la coherencia narrativa tipo MTV, sino la experiencia del deambular musicalizado en automóvil por los jóvenes estadounidense en los años cincuenta y sesenta (también en bicicleta o a pie con el *walkman*). La experiencia estética en los video-clips “ha dado lugar a una nueva forma de hacer cine que se arriesga a caer en la ligereza, para crear a partir de este nuevo género de experiencia moderna”<sup>57</sup>. Pero, la gran diferencia entre el cine moderno y el contemporáneo, radica en que existe una conciencia de que el cine no es una «fuerza externa» a la imagen, como en el caso del cine moderno, donde esa fuerza se desplegaba sobre la acción, es decir, en la puesta en escena. Desde los ochenta la acción es el resultado de una «fuerza interna» de la imagen, que se produce en la reunión entre cámara, realidad y equipo de montaje<sup>58</sup>.

Alex Horwarth también verá que el agotamiento acaecido en los años setenta no responderá tanto a una crisis de la auto-referencialidad cinematográfica, sino al agotamiento de una promesa de lo colectivo, la desesperanza y el dolor que se hacían carne en la producción de la coyuntura de las dos décadas. Esto hizo que los directores comenzaran a hablar de sí mismos, se auto-dirigían, grababan sus propios cuerpos. Este cine de la coyuntura es muy distinto al que ya se hizo a finales de los ochenta y en los noventa: por ejemplo Olivier Assayas y Léos Carax, pero definitivamente los influyó. Ya que “era referencial en un sentido cinéfilo, compartía los placeres y el carácter de la música pop anglo-norteamericana y decía sin rubor yo”<sup>59</sup>. Desde ellos emerge una imagen-música —compartiendo las reflexiones de Kent Jones—, en que la música extra-diegética se transforma en autora de escenas completas e irrumpe una narrativa que tiene su referente en la música electrónica. Esto estará completado por una imagen cinematográfica dedicada a su experiencia visual, la cual está constantemente ensayando con sus texturas, con sus múltiples posibilidades de formato analógico y digital, con la manipulación del color, la definición y el grano. Lo que encontrará una revalorización del cine de «vanguardia», por fuera de la lógica de los especialistas.

Frente a todas estas perspectivas la carta de Raymond Bellour es distante y evaluativa, sobre todo a propósito de esa especie de cinefilia ilimitada que traspasa las fronteras

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, 49.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 59.

culturales, como si no se vieran afectadas la ideas y las formas. Esta expansión globalizada de la cinefilia no solo es poco convincente, sino que genera una preferencia por un cine del discurso, en el que John Casavettes es el hijo predilecto y Jean-Luc “Godard asume el papel de Dios presente/ausente”<sup>60</sup>. Asimismo, se plantea crítico frente a esa hegemonía hollywoodiense que se sostiene en el reinado tecnológico y económico. Para él la cinefilia contemporánea debiera reclamarle al cine que el discurso retorne al cuerpo para configurar una sola figura, que piense los estados del mundo, como por ejemplo en las películas de Manoel Oliveira. Un discurso cinematográfico que debiera abrirle las puertas a lo que él llama «cine de pasajes», que reconoce la impureza del cine en un grado “mucho mayor que puede llegar tan lejos como para transformar la misma ideal del cine, y que, lejos de la muerte del mismo, lo pone en el futuro del pasado, entre la fotografía, la pintura, la literatura y la música”<sup>61</sup>, un cine «entre-imágenes».

El segundo grupo de misivas es inaugurada por Quintín, que plantea el marco de reflexión para reevaluar la imagen resultante de los cambios del devenir cinematográfico, a través de las perspectivas críticas instaladas por Raymond Bellour. Este segundo momento está marcado tanto por la aparición de la imagen técnica-digital como materialidad en expansión y el entusiasmo que provocó. Como también por los cambios políticos tras los eventos del 11 de septiembre del 2001 en Nueva York y Washington, en la crisis de la ideología internacionalista y la inauguración de la hegemonía discursiva del terrorismo. Esto propone dos focos argumentativos que se irán interviniendo uno al otro, impidiendo el desarrollo de una perspectiva puramente entusiasta u otra pesimista.

[...] la interpretación oficial del 11 de septiembre no admite ninguna réplica, ¿qué utilidad puede tener *Mutaciones del cine contemporáneo*? Y, lo que es aún peor, ¿acaso es el amor por un cine del cuerpo (y sin ninguna referencia a la esfera pública) representado por Cassavettes una forma de olvidarse de la civilización y dejarla en manos de los que gobiernan el mundo, como implica el texto de Bellour? ¿Acaso estábamos mirando al lado equivocado mientras el mundo mutaba según sus propios términos?<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, 82.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>62</sup> Quintín *et. al.*, “Mutaciones del cine contemporáneo. Segunda ronda de una correspondencia”, en Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, coords., 296.

En el contexto de la angustia política en la imagen cinematográfica, Mark Peranson esgrime que objetivo de la nueva cinefilia es encontrar esas películas que se enfrenten a “la vida en un espacio que esté fuera del alcance de las corrientes del capital internacional, [...] describir su desarrollo o tomar una postura en contra. En otras palabras, hacer visible lo invisible”<sup>63</sup>. Nicole Brenez se pregunta cómo se cristaliza la expansión de las posibilidades en la imagen técnica-digital en una re-politización del cine. Problema que responderá en dos puntos: 1) en la constatación de que la historia del cine completa o «verídica» aún no se ha escrito, solo se ha redactado aquella que ha hecho posible la industria. 2) lo digital ha profundizado la individualidad creativa, lo que ha propuesto formas paralelas a las instaladas por la industria, lo que se vincula a la proliferación de espacios de exhibición no dependientes ni de la industria ni del arte, lo que facilita “que muchas personas se nieguen no sólo a seguir las condiciones de la industria, sino a entrar al mercado del arte, considerándolo como corrupto, separado de la realidad y aniquilador de la misma”<sup>64</sup>.

Adrian Martin profundizará en la idea de que frente a complejos procesos político históricos, el cine —del presente y el pasado— se muestra como un espacio para encontrar esos conceptos, metáforas y esquemas que permitan visibilizar esos procesos. Como, a su vez, el cine puede ser un espacio de liberación, sabiduría y de sensaciones frente a estrategias de hegemonía interpretativa como la llevada a cabo por el poder político-militar occidental luego del 11 de septiembre del 2001. Este mismo acontecimiento lo hace pensar críticamente la promesa internacionalista que existía en el primer grupo de misivas, “la cultura cinematográfica mundial todavía es, ante todo, una carretera de sentido único hacia Occidente”<sup>65</sup>. Las transformaciones en el campo cinematográfico han planteado un «Nuevo Orden Mundial», pero no han logrado romper las reticencias de los mercados locales, la sectorización del mundo se configura en espacios de no comunicación y esos ojos de los críticos y teóricos educados por el eje anglosajón “le prestamos más atención y respeto a la teoría del cine procedente de París y Nueva York que de Tokio y El Cairo”<sup>66</sup>. El cruce entre lo político y el cine lo articula en la necesidad de leer el devenir cinematográfico, ampliando la capacidad de escucha del pensamiento occidental frente a todas esas lenguas que pueblan las pantallas, pero también de esos aparatos críticos escritos y teorías que detentan.

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, 301.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, 308.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, 313.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, 314.

En este sentido, Jonathan Rosenbaum —y concluyendo el intercambio epistolar— da cuenta de que la globalización cinematográfica no se ha transformado en una efectiva reevaluación de las fronteras de los cines nacionales o regionales, porque sigue respondiendo a lógicas de rentabilización del mercado organizado por los grandes estudios, en que se confunden problemas culturales de raza, religión, mercado, idioma, etcétera. Frente a esto, la tarea es pensar un internacionalismo crítico que no sea un mero «anti-americanismo», sino comunidades críticas reunida entorno a problemas comunes y no sesgos geográficos.

Frente a este nuevo momento de la escena cinematográfica, Mark Peranson plantea que la influencia de la televisión ha sido fundamental para la aparición de una fusión entre lo culto y lo popular, generando una sensibilidad que otrora se consideraba de «mal gusto» y extraer de ello una experiencia estética. Pero, fundamentalmente, la influencia de la televisión ha estado en que ha generado una forma narrativa donde “el cuerpo es un vehículo para la historia”<sup>67</sup> —conectándolo con las ideas de Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin y Alex Horwarth en el grupo de cartas anteriores— y que, a su vez, ha influido para que la película se comprenda como un todo y no un conjunto de distintas partes.

Nicole Brenez va mucho más allá, al describir cómo en Francia ha existido entre 1997 y el 2002 una «edad giratoria», donde “todos están experimentando la sensación de estar inmersos en una atmósfera exuberante, efervescente, intensa. Por describir este estado de ánimo: hoy en día, en Francia, el cine se ha reconciliado con la vanguardia”<sup>68</sup>. Esta nueva situación está marcada por la irrupción de lo digital, que ha ampliado las posibilidades de la imagen cinematográfica, sea en tradicionales cine de arte y ensayo como en galerías y en otras localizaciones alternativas. “Las películas se convierten en palimpsestos en los que la convergencia de lo análogo y lo digital, súper 8, 16 mm., 35 mm., vídeo y ordenador se alían, se confunden y se enfrentan entre sí de todas las formas posibles”<sup>69</sup>, donde como ya habíamos planteado emerge un tipo de realizador audiovisual individual, que se puede abstraer de las formas de producción industriales.

Las perspectivas colectivas que se encuentran en el proyecto de Jonathan Rosenbaum, plantea que existió una fisura radical en el devenir del cine hacia finales de los años setenta y que está marcado por tres grandes fenómenos. 1) el desencanto político y social de los

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, 299.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 303.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 304.

procesos que comenzaron en la década anterior. 2) el agotamiento de las formas auto-reflexivas de la Nouvelle Vague y la irrupción del cuerpo y el yo como espacio privilegiado para la autenticidad cinematográfica. 3) la influencia de las producciones televisivas y videográficas, que exploraron otras formas de construcción audiovisuales en el estadio digital.

#### 1.2.4. Hacia el concepto de *world cinema*

En sintonía con el trabajo de Ella Shohat y Robert Stam está el libro de Shohini Chaudhuri, *Contemporary world cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia* [Cine del mundo contemporáneo: Europa, Oriente Medio, Asia del Este y Asia del Sur] (2005), donde el eje de la ruptura está en el descentramiento de las lógicas impuestas por Hollywood para pensar la producción global a través del concepto «world cinema». Concepto que nació, como ha planteado Dudley Andrew, para remplazar en el contexto angloparlante al concepto de «foreign art film» [películas de arte extranjeras] como campo de estudio. El concepto de «world cinema» ha suscitado una multiplicidad de publicaciones principalmente en Gran Bretaña, logrando mayor notoriedad y rendimientos en los contextos teórico-académicos angloparlantes, desde la publicación de John Hill y Pamela Church Gibson, *World Cinema: Critical Approaches* [World Cinema: Enfoques críticos] (2000), pasando por *An introduction to World Cinema* [Una introducción al World Cinema] (2000), de Aristides Gazetas, *Remapping world cinema* [Re-mapeando le world cinema] (2006), de Stephanie Dennison y Song Hwee Lim, *Screening World Cinema: A Reader* [Proyección del World Cinema: Una lectura] (2006), de Catherine Grant y Annette Kuhn (eds.) y, finalizando, en *World Cinema: Transnational Perspectives* [World Cinema: Perspectivas transnacionales] (2007), de Natasa Durivicova y Kathleen Newman (eds.), entre otros.

Shohini Chaudhuri problematiza el concepto de «world cinema» más allá de un simple campo de estudio, ya que considera que la ruptura que lo hace posible como concepto es la misma que hace posible lo contemporáneo del cine, en una superación geográfica de los cines nacionales. Estas transformaciones las ubica a inicios de los años noventa, pero muchos de sus procesos provienen de la década anterior, ya que posiciona al cine al interior de las problemáticas de la globalización, en una extensa red de tensiones que lo trascienden. “En una época donde las prácticas y audiencias cinematográficas son cada vez más globalizadas, «world cinema» plantea un conjunto de problemas y temas diferentes e invita un enfoque

crítico diferente desde los estudios de cine nacionales”<sup>70</sup>, ya que las películas en la actualidad pertenecen “a un enorme sistema internacional que consiste en cadenas de televisión, nuevas tecnologías de producción y distribución y co-producciones internacionales. Este ya no es más un arte separado, a causa de la convergencia digital con otros medios. A través de estos procesos transnacionales de la producción, financiación y distribución de los filmes, cada vez tiene más sentido pensarlo en términos de «cine mundial»”<sup>71</sup>.

El modelo de cine nacionales, para Shohini Chaudhuri, se vuelve infértil desde la irrupción de los conglomerados transnacionales que se han comprado las principales productoras hollywoodiense, en la cooperación para la producción y distribución entre diferentes Estados naciones y la proliferación de las co-producciones internacionales. El mercado mundial ha multiplicado las plataformas de exhibición, la instalación de los multicines han consolidado las ganancias de dichos centros de producción, al mismo tiempo que han posibilitado la visibilización de otros cines. Un ejemplo de esto se encuentra en “Gran Bretaña, la cadena multiplex Cineworld, lanzada en 1995 por el estadounidense Steve Wiener, se realizó una selección de negocios muy lucrativos de películas de Bollywood en lugares con alta densidad de población del sur de Asia. Del mismo modo, en Bangkok, en los complejos de cine en los centros comerciales muestran cine tailandés y coreano, así como éxitos de Hollywood”<sup>72</sup>. Esto estará acompañado con la aparición de lugares de exhibición alternativos cada vez más estables, que viven de las producciones que están por fuera del gran núcleo transnacional que es Hollywood.

En este esquema los festivales de cine se han convertido en una gran plataforma para la exhibición de esos otros cines encabezados por los «Big Three»: Festival de Cannes, Berlín y Venecia. Muchos cineastas y productoras se plantean encontrar en ellos la posibilidad de expandir sus estrategias de exhibición y generar nuevos espacios de negocio, encontrando en los premios llaves para abrir nuevos mercados. Aunque en la práctica el 85% de las

---

<sup>70</sup> Shohini Chaudhuri, *Contemporary world cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005). 1. [Texto original: In an age where film practices and film audiences are increasingly globalised, «world cinema» raises a distinct set of problems and issues and invites a different critical approach from national cinema studies.]

<sup>71</sup> *Ibid.*, 2. [Texto original: to an enormous multinational system consisting of TV networks, new technologies of production and distribution, and international co-productions. It is no longer a separate art but part of the digital convergence with other media. Through these transnational processes of film production, financing and distribution, it increasingly makes sense to think in terms of «world cinema».]

<sup>72</sup> *Ibid.*, 4-5. [Texto original: Britain, the multiplex chain Cineworld, launched in 1995 by the American Steve Wiener, has made an extremely lucrative business screening Bollywood films in locations with high densities of South Asian populations. Similarly, in Bangkok, shopping-mall cinema complexes screen Thai and Korean as well as Hollywood blockbusters.]

producciones no saldrán del circuito de festivales a las salas comerciales, pero esas películas premiadas retornan a sus circuitos nacionales con mayores posibilidades de taquilla y encontrar recursos para nuevas producciones. Lo que ha provocado que un importante grupo de realizadores se aboquen a producir películas pensando más en el circuito de festivales que para sus propias comunidades locales. “Algunos críticos piensan que la elección de los temas, el estilo y las imágenes visuales en estas películas abastecen los gustos de los festivales de cine occidentales/internacionales, embalando las culturas del Tercer Mundo en orientalismos o «formas de turismo-amigable»”<sup>73</sup>. Lo que provoca que esas mismas películas que comprendemos dentro de contextos nacionales, no respondan necesariamente a los gustos, imaginarios y formas estéticas de dichos contextos.

Para Shohini Chaudhuri los límites entre cine-arte y el cine de entretenimiento-comercial se han diluido lo suficiente desde la crisis de producción en Hollywood en los años setenta, cuando las productoras independientes estadounidenses tomaron una predominancia mayor al interior del mercado local, que se cristalizó en realizadores como Francis Ford Coppola o Martin Scorsese. Lo que ha puesto en duda la articulación de sus propios cánones estético-institucionales al interior del campo del cine. “Esta simbiosis entre Hollywood y el cine arte ha contribuido al desarrollo del lenguaje filmico pos-clásico de Hollywood. Estos acontecimientos han afectado a las características textuales del cine-arte que, según Neale, tiene principalmente una función de producto-diferenciador”<sup>74</sup>.

Más allá de las relaciones que ha obligado las transformaciones de las formas de producción y del mercado dirigido por Hollywood, es el propio concepto de «world cinema» el que posibilita repensar ciertas convenciones que han organizado el relato del devenir del cine, ya que introduce variables por fuera del binomio cine comercial hollywoodiense v/s cine arte europeo. Los géneros cinematográficos producidos en países como Japón, Hong Kong o India, también en formas del cine que no responden al canon de autor que generalmente se ha edificado en la figura del hombre blanco y heterosexual. Demuestran que dichas convenciones son variables e inestables en el tiempo, pero también posibilitan que los estudios de cine estadounidenses y europeos encuentren su propia posición cultural y con ello se vuelvan visibles las producciones alternativas.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, 6. [Texto original: Some critics think that the choices of subject matter, style and visual imagery in these films cater to Western/international film-festival tastes, packaging Third World cultures in Orientalist or «tourist-friendly ways».]

<sup>74</sup> *Ibid.*, 9. [Texto original: This symbiosis between Hollywood and art cinema contributed to the development of post-classical Hollywood film language. These developments have affected the textual features of art cinema which, according to Neale, primarily have a product-differentiating function.]

Todos estos procesos Shohini Chaudhuri los contextualiza bajo dos problemas que han cambiado la faz del desarrollo cultural global y que, a su vez, le dan un soporte estructural al concepto de «world cinema», que son el del posmodernismo y el poscolonialismo. Ambos conceptos los instala de una forma esquemática pero dan cuenta de las transformaciones que la propia imagen cinematográfica ha tenido desde inicios de los ochenta. En este sentido, comprenderá a grandes rasgos el problema del posmodernismo cinematográfico en la expresión de un cine que “se nutre de la simulación (utilizando la parodia o el pastiche para imitar los antiguos géneros o estilos), la prefabricación (re-trabajando lo que ya existe en lugar de inventar temas), la intertextualidad (textos que existen en relación a otros textos y que son tejidos de citas de otros textos) y el bricolaje (montaje de trabajos desde fuentes eclécticas)”<sup>75</sup>. Como, a su vez, de las influencias que tuvieron las formas estéticas de la televisión y los video-clips-MTV en las formas narrativas y visuales del cine, en lo que llamará «el giro posmoderno» televisivo del cine.

Los debates y perspectivas poscoloniales dan cuerpo el desarrollo de un estudio en que las perspectivas eurocéntricas no cumplan el rol organizador del relato de la contemporaneidad, haciendo evidente las formas híbridas y alternativas de modernidad y posmodernidad a nivel global que estuvieron marcadas por los diferentes ritmos e influencias de los imperios coloniales<sup>76</sup>. Donde aparece importante rescatar la influencia que ha tenido — la que considerará la única rama importante de la teoría cinematográfica que no ha salido del contexto Euro-Americano— el concepto de Tercer Cine para la edificación de grandes corrientes del cine mundial y aún para algunos realizadores del cine contemporáneo. Pero, a su vez, reconoce las limitaciones de este concepto ya que con él no se puede abarcar todas las formas de producción del cine desarrollado en el Tercer Mundo a causa de su matriz política, por ejemplo, en el cine de Bollywood. Frente a ello, comprenderá que un concepto más amplio como «world cinema», podrá responder más a las transformaciones sustanciales del

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, 9. [Texto original: thrives on simulation (using parody or pastiche to imitate former genres or styles), prefabrication (reworking what is already there rather than inventing materials), intertextuality (texts exist in relationship to other texts and are tissues of quotations from other texts) and bricolage (assemblage of works from eclectic sources).]

<sup>76</sup> Es interesante constatar, aunque sea marginalmente, que Shohini Chaudhuri peca de la ignorancia eurocentrista que pretende combatir al citar como fuente para el concepto de modernidades híbridas y alternativas el texto *Alternative Modernity* (2001) editado por Dilip Parameshwar Gaonkar, que en la discusión sobre otras formas de comprensión de la modernidad aparece como fuente secundaria tomando en cuenta los estudios iniciados en la década del ochenta por Néstor García-Canclini o Jesús Martín-Barbero, solo por citar dos ejemplos, en los cuales ya están trabajados estos mismos problemas, sobre todo el concepto de hibridación. Peor aún se muestra, cuando el propio Dilip Parameshwar Gaonkar no cita estas discusiones ya acaecidas y edifica su problema solo a partir de teóricos y académicos europeos y norteamericanos o que trabajan en esos aparatos académicos.

mundo cinematográfico y del “modelo disperso y descentrado de la producción y distribución cinematográfica que cada vez más prevalece, especialmente si se utiliza para enfatizar las interacciones entre los niveles nacional, regional y mundial del cine”<sup>77</sup>.

### 1.2.5. Las edades del cine. La pantallización del mundo

En *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (2007), de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, se propone —ya desde su bajada de título— una perspectiva muy distinta a lo que hemos venido trabajando hasta ahora, aunque muchas de sus ideas se encuentran en autores que hemos trabajado, a pesar de no ser citados en la publicación. Los autores se plantean no pensar el cine como un sistema autónomo y autosuficiente de signos, sino poniéndolo en relación con lo que las formas cinematográfica-audiovisuales contemporáneas tienen en común, es decir, “lo que dice el cine sobre el mundo social humano, cómo lo organiza, pero también como influye en la percepción de las personas y reconfigura sus expectativas”<sup>78</sup>. Este dispositivo de lectura coloca al cine como un problema más dentro de los planteamientos más generales de la modernidad contemporánea que Gilles Lipovetsky ha denominado «hipermoderna»<sup>79</sup>. Estado sociocultural que ha grandes rasgos caracterizan en torno a un orden democrático-individualista, a la dinámica del mercado y a la proliferación hegemónica de la tecnociencia: una modernidad capitalista sin límites.

Para Gilles Lipovetsky y Jean Serroy el cine generó un dispositivo inédito en el régimen del arte, el que marcó profundamente el desarrollo cultural del siglo XX, que se encuentra en el dispositivo de la pantalla. Esta pantalla tenía una condición específica, no era solo un espacio de proyección de imágenes, sino que ella se constituyó como el espacio privilegiado de espectacularización de los imaginarios sociales. El cine dominó el estado cultural de gran parte del siglo xx, porque era la pantalla hegemónica que abarcaba todo el espectro visible, constituyendo un estado de «unipantalla» en un contexto cultural de la

---

<sup>77</sup> Ibid., 12. [Texto original: dispersed and decentred model of film production and distribution that increasingly prevails, especially if it is used to emphasise the interplays between national, regional and global levels of cinema.]

<sup>78</sup> Serroy y Lipovetsky, 27.

<sup>79</sup> Los problemas que contiene la noción de hipermodernidad están anunciados en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (1983). “El ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas racionales colectivas ha sido pulverizado, el proceso de personalización ha promovido y encarnado masivamente un valor fundamental, el de la realización personal, al respeto a la singularidad subjetiva, a la personalidad incomparable sean cuales sean por lo demás las nuevas formas de control y de homogeneización que se realizan simultáneamente”. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. Joan Vinyoli y Michèle Pédanx (Barcelona: Editorial Anagrama, 1986), 7.

«pantalla espectáculo». Pero desde la aparición de la televisión y la expansión de las plataformas audiovisuales, virtuales y multimediales se pasa a la «omnipantalla» —aquella que está en todos lados— en un contexto cultural de la «pantalla comunicación», en el que vivimos en la actualidad. Esta pérdida hegemónica ha obligado a repensar al cine en relación a muchas otras formas de producciones estéticas que se vehiculizan en múltiples pantallas, es decir, pensarlo como un género más al interior de la «pantallasfera».

Esto no se transformó en el agotamiento de lo cinematográfico, en la actualidad se vive una pujante vitalidad y en constante reinvención de sus formas, estrategias y discursos, que no ha visto mermado la cantidad de producciones ni la diversidad de las mismas, de hecho ha ido en constante aumento. “El «verdadero» cine no está detrás de nosotros, dado que no cesa de reinventarse”<sup>80</sup>, vive una ebullición temática, que otrora era censurada por rígidos códigos morales y, a su vez, ha existido una amplia inclusión de mujeres realizadores, películas procedentes de múltiples lugares geográficos y que cada vez más resulta representativo de una diversidad cultural, sexual, idiomática, generacional, etcétera. “Lo que se avecina es un cine global fragmentado, de identidad plural y multiculturalista”<sup>81</sup>. En este sentido, el presente audiovisual en la proliferación de pantallas, redes, ordenadores, programas a la carta, televisión por paga, etcétera, se parece más al fin de la televisión que el fin del cine. Ahora bien, la no hegemonía del cine en el presente de la cultura de masas, es aquello que en la perspectiva de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy —como de Roman Gubern— anuncia el triunfo simbólico del cine, ya que todos estos viven de su “imaginario: el del gran espectáculo, la puesta en imagen, el *star-system*”<sup>82</sup>. El cine se ha transformado en la matriz simbólico-cultural de todos los que habitan afuera de él.

Para ambos autores, lo único verdadero que ha traído la idea de «la muerte del cine» es la constatación de la desaparición del cine «clásico», a través de un profundo quiebre acaecido hacia finales de los años setenta y en los ochenta. Pero a diferencia de cambios anteriores (múltiples mutaciones tecnológicas) y rupturas estéticas que ha vivido el campo del cine, el estadio contemporáneo cinematográfico es resultado de “una mutación de fondo que afecta todos sus dominios, a la producción como a la distribución, al consumo como a la estética filmica. Los cambios son tales que nos permiten plantear la hipótesis de la aparición de un nuevo régimen histórico en el cine, una cinegalaxia. No el «fin del cine» sino la

---

<sup>80</sup> Serroy y Lipovetsky, 12.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, 24.

aparición de un *hipercine*<sup>83</sup>. Este nuevo estadio ha afectado al cine mundo por completo y no solo a sectores específicos —como en rupturas anteriores—, abandonando la era moderna del cine, poniendo fin a un proceso medianamente continuo.

La era del «hipercine» se piensa en un línea que comprende el devenir cinematográfico en cuatro grandes edades. 1) «modernidad primitiva» que corresponde al inicio del cine y todo su período mudo. 2) «modernidad clásica» que refiere principalmente a la época de los grandes estudios hollywoodiense desde los años treinta hasta finales de la década del cincuenta. 3) «modernidad vanguardista y emancipadora» que corresponde a todas las rupturas estético-ideológicas en distintos movimientos desde el Neorrealismo Italiano hasta el nuevo cine alemán a finales de los años setenta. 4) «hipermodernidad», que va desde el quiebre posmoderno en los años ochenta hasta la actualidad. De esta forma, el presente nos enfrenta a mezclas y revueltas multiculturales, donde escenifica y pone los ojos en nuevos temas y se sensibiliza frente a nuevas problemáticas. “Así como la esfera comercial penetra en todos o casi todos los dominios de la vida, tampoco el cine se cierra ya a ninguna identidad, a ninguna experiencia”<sup>84</sup>.

En este nuevo estadio cinematográfico existe una nueva relación entre espectador y película, la que abandona definitivamente la cinefilia, para entregarse a los brazos de la cinemania, un hiper-consumo generalizado de imágenes audiovisuales, desde youtube hasta los más extraños experimentos audiovisuales alternativos. Esto ha repercutido en una relación del individuo con el mundo, un cambio en su régimen escópico. Donde las personas se relacionan con el mundo como si este fuese cine, lo miran a través de una suerte de «gafas inconcientes». Los hábitos de consumo se han transformado radicalmente y superan con creces la expansión del video en la década del ochenta y del DVD en la primera década del siglo xxi. Las imágenes cinematográficas se estacionan en Internet, en teléfonos portátiles, en las programaciones de los aviones, ordenadores portátiles, etcétera, como también en las numerosas salas multicines con altas tecnologías de sonido e imagen. “Esta dinámica de ultramodernización es precisamente lo que encontramos en marcha en el cine actual. Se ve en las imágenes y en los argumentos, pero también en las tecnologías e incluso en la economía del cine. Todo el cine es arrastrado por una lógica de modernización exponencial”<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, 16.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, 24.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, 49.

Este giro hacia la inflación también se encuentra en los grandes presupuestos de los grandes conglomerados transnacionales audiovisuales, donde se opta por pocos pero gigantescos éxitos de taquilla, con presupuestos hinchados y con estrellas de cine multimillonarias. Lo que ha aumentado las ganancias, pero también los fracasos en salas de cine, películas que terminan rentabilizando sus ganancias fuera estas. En este contexto, ha aumentado la cantidad y la relevancia de las producciones independientes como factor estructurante del mercado global, en un intenso proceso de convergencia entre los grandes conglomerados y las pequeñas-medianas productoras. Esta multiplicidad está sincronizada con el debilitamiento de las fronteras entre cine arte-autor y cine comercial, en una especie de regreso atrás o inestabilidad permanente. Esto obliga a repensar los propios supuestos del cine a través de un «enfoque global» que reconsidere géneros menores, lo trivial y comercial: series televisivas, telefilmes, spot publicitarios, video-clips, video de aficionados, etcétera.

Para Gilles Lipovetsky y Jean Serroy el rasgo más visible de la hipermodernidad cinematográfica, se encuentra en su tendencia irrefrenable hacia una híper-tecnologización digital, que ha ampliado las posibilidades de la era filmica. Afectando tanto a esos géneros que dependían de los efectos especiales, pero también a cualquier tipo de película que puede construir cualquier tipo de decorado sobre un fondo verde o azul. Esto ha abierto las puertas a una nueva alianza entre del cine de ficción con un género despreciado por la alta teoría cinematográfica: la animación, sus fronteras son profundamente porosas y sus intercambios constantes. El cine hipermoderno está absolutamente vinculado al *high-tech* digital, donde en un grupo cada vez más grande de producciones construyen “un cine que estremece no tanto por lo que cuenta como por el efecto de sus colores, sus sonidos, sus formas, sus ritmos”<sup>86</sup>.

El estadio contemporáneo del cine que nace allá en la década del ochenta y ha transitado un largo devenir, se estaciona en su estadio hipermoderno donde su producción tiene un rasgo común que los articula, es un cine que se ha liberado de los cánones y normas morales-estéticas del pasado, para lanzarse a la fusión entre su ser de baja y alta cultura, un espíritu cinematográfico que se ha emancipado de su *responsabilidad* moderna para reposicionarse como el “arte de masas [que] ha conseguido absorber, poco o mucho, los experimentos del arte de vanguardia. Y esto no por abajo, como habría podido esperarse. Es toda un hipercultura la que nace delante de nuestros ojos”<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> *Ibíd.*, 52.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, 72.

### 1.3. El quiebre como muerte del cine

Lo cinematográfico ha pensando su muerte desde muy temprana data, ya Orson Welles planteaba: «Creo en la muerte del cine. Miren la energía desesperada con que tratan de animarlo: ayer, por medio del color; hoy, con las tres dimensiones. No le doy más de cuarenta años»<sup>88</sup>. Antes de ello Dziga Vertov hacía un llamamiento en la revista *Kinoflot*: “la muerte de la cinematografía resulta indispensable para que pueda vivir el arte cinematográfico. NOSOTROS hacemos un llamamiento con el fin de acelerar su muerte”<sup>89</sup>. Los hermanos Lumière lo consideraba una invención sin mayor futuro y varios intelectuales de la primera década auguraba un rápido óbito al que se convertiría en el arte de las masas del siglo xx. En ello podríamos apelar su relación interna con la modernidad, es decir, ensayando una y otra vez las formas de su ocaso, exponiendo sintomáticamente sus límites. No obstante ello, desde la consolidación del campo audiovisual por fuera de las formas cinematográficas en los años ochenta, estos planteamientos se han multiplicado. Al igual que pasa con la fractura entre aquello moderno del cine con lo contemporáneo, las formas de la muerte del cine son variadas, pero también, dependientes de cómo se entiende la condición moderna del cine.

En la reciente publicación de Antoine de Baecque y Philippe Chevallier, *Dictionnaire de la pensée du cinéma* [Diccionario del pensamiento de cine] (2012), Antoine de Baecque propone que la discusión sobre la muerte del cine es un síntoma de su vitalidad, ya que “el séptimo arte, posiblemente porque se consideraba el más grande, siempre se creyó el más efímero”<sup>90</sup>. Dentro de este contexto, instala que son dos los pensadores —evidentemente franceses— que se han concentrado y exprimido esta idea: Serge Daney y Jean-Luc Godard. Para estos, el dispositivo crítico del primero en la década del ochenta es un pequeño país aislado, una minoría frente a un mar de imágenes, a ese audiovisual en camino a su globalización. El cine se transforma en una carga a sobrellevar, aún ahí cuando piensa que se ha vuelto pos-publicitario, aún ahí cuando ve una demografía vacía. Se vuelve parte de una minoría resistente encarnada en Jean-Luc Godard, Manoel de Oliveira o Jean-Marie Straub,

<sup>88</sup> La tecnología del cine en tres dimensiones o 3-D se empezó a experimentar en la década del 40' en la URSS por el ingeniero Semion Ivanov y en los años cincuenta en EE.UU. por Arch Oboler y Milton L. Gunzberg. Los primeros filmes producto de las dos tecnologías llevado a cabo fueron *Robinson Crusoe* (1946), de Aleksandr Andreievsky, y *Bwana Devil* [Demonio Bwana] (1953), de Oboler.

<sup>89</sup> Cit. en Esperanza Collado Sánchez, *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, (Madrid: Trama editorial, 2012), 43.

<sup>90</sup> Antoine de Baecque, “Mort du cinéma”, *www.Le Gifaro.fr*, 25 de junio 2012, 1. <http://www.evene.fr/livres/actualite/mort-du-cinema-989539.php>. [Texto original: le septième art, peut-être parce qu'il s'estimez le plus grand, s'est toujours cru le plus éphémère]

pero al mismo tiempo, sabe que detrás del fin del cine está el óbito de la crítica, ya que esta se une “a otra esfera, el foro electrónico mundial, esta extraña tierra donde todos son críticos”<sup>91</sup>.

### 1.3.1. El rumor de la muerte estética del cine

En abril de 1992 Thomas Elsaesser publicó «Around Painting and the “End of Cinema” - A Propos Jacques Rivette’s *La Belle Noiseuse*» [En torno a la pintura y el «fin del cine». A propósito de *La bella mentirosa* de Jacques Rivette]. En este escrito sintomatiza una serie de problemas que habían venido asechando a la teoría cinematográfica francesa: Pascal Bonitzer, Jacques Aumont, Marc Vernet, etcétera, desde mediados de la década del ochenta, en torno a la compleja relación entre cine y pintura. Thomas Elsaesser plantea esta relación de forma benigna desde un inicio, en la medida en que el cine siempre había trabajado como motivo la pintura, por ejemplo, al adaptar las biografías de ciertos pintores como objeto de sus guiones. No obstante, los artículos, libros y conferencias franceses llamaban con urgencia y como posibilidad de supervivencia del cine, a repensar las formas del cine a través del ojo de la pintura y viceversa, rechazando de una vez por todas el debate entre alta y baja cultura. Lo que abría su relación conflictiva con el video, la arquitectura y la televisión.

Thomas Elsaesser visualizó en las operaciones de *Passion* [Pasión] (1981), de Jean-Luc Godard, que “el cine es el punto de fuga entre la pintura por un lado y la pantalla de video y el monitor por el otro”<sup>92</sup>. Un ejemplo de cómo a partir de los años ochenta el cine ha negociado sus formas para repensarse al interior del régimen del arte. A partir de ahí, hace un extenso análisis sobre las estrategias y problemas discursivos desarrollados por Jacques Rivette en la co-producción francesa-suiza *La Belle Noiseuse* [La bella mentirosa] (1991): entre la imposibilidad del autor cinematográfico en constituirse como tal en el presente, pero con la necesidad de hacerlo, a través de la reflexión sobre la artesanía, los problemas representacionales y temporales entre pintura y cine, “el cambio de la imagen fotográfica a la imagen digital es más que un cambio en la tecnología o sistema de exhibición, sino que implica una larga y prolongada lucha no sólo por la interpretación de tal o cual película, sino por el sentido completo del cine”<sup>93</sup>. La imagen digital anuncia la posible muerte del cine.

<sup>91</sup> Ibíd. [Texto original: autre sphère, le forum électronique mondial, ce pays étrange où tous sont critiques.]

<sup>92</sup> Thomas Elsaesser “Around Painting and the «End of Cinema» - A Propos Jacques Rivette's *La Belle Noiseuse*”, *Theory Kit*, acceso 20 de junio 2013: s/n pp. <http://kit.kein.org/node/338> [Texto original: cinema is the vanishing point between painting on one side, and the video screen and monitor on the other.]

<sup>93</sup> Ibíd. [Texto original: the change from the photographic image to the digital image is more than a change in technology, or delivery system, but will entail a long and protracted struggle not only over the interpretation of this or that film, but over the meaning of the cinema altogether.]

En «El cine después del cine» Roman Gubern se preguntó si realmente el cine había muerto, a pesar de que se continúen haciendo película exhibidas en salas de cine, porque el cine como tal —aquellos que habían vivido hasta hace unos pocos años y había educado a tres generaciones de espectadores— había sido remplazado por lo audiovisual. Roman Gubern ve en esas masas de “prácticas representacionales, comunicativas o estéticas, utilitarias, perversas o triviales, extremadamente heterogéneas, sobre soportes y formatos tan diversificados”<sup>94</sup> la muerte del cine. Pero esa muerte es la prolongación del propio cine —tal cual plantearan años después Jean Serroy y Gilles Lipovetsky—, “todo lo que existe es hijo o nieto del cine, de su modelo fundacional de un modo de representación que conoció su etapa de esplendor en la época de las grandes salas oscuras”<sup>95</sup>. El cine sería entonces una matriz escópica, representacional y expresiva irrenunciable para todo el audiovisual contemporáneo.

Susan Sontag en 1996 publicó «The Decay of Cinema» [La decadencia del cine] en el *New York Times*, uno de los textos más citados a la hora del tema de la muerte cinematográfica. Esta es una pequeña crónica en que piensa la muerte cinematográfica en relación a ese tipo particular de cine que convocaban a la cinefilia. Para ella a mediados de los noventa el cine estaba dominado por “las películas normales, las películas realizadas exclusivamente para el entretenimiento (es decir, comerciales), son asombrosamente estúpidas, la gran mayoría fracasan estrepitosamente al apelar cínicamente a su público objetivo”<sup>96</sup>. Nada quedaba ya de esa cultura cinematográfica popular que había sido vaciada por la televisión, de la experiencia «erótica-meditativa» de la sala oscura y del asombro cinematográfico perpetrado en el público desde la entrada del tren en la estación de *La Ciotat*. Por más que el cine nos enfrente a “imágenes agresivas y a la manipulación sin escrúpulos de las imágenes (más rápidas y cortes más rápidos) para hacerlas más llamativas, se ha producido una descorporalización, cine sin peso que no demanda atención de nadie”<sup>97</sup>.

Susan Sontag pone de manifiesto que el conflicto esencial del cine es el resultante de su dimensión de arte y de entretenimiento, en la medida que la balanza no se desequilibrara éste

---

<sup>94</sup> Gubern, *El cine después*, 307.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, 309.

<sup>96</sup> Susan Sontag, «The Decay of Cinema» en *New York Times*, 25 de febrero 1996, s/n pp. <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>. [Texto original: ordinary films, films made purely for entertainment (that is, commercial) purposes, are astonishingly witless; the vast majority fail resoundingly to appeal to their cynically targeted audiences.]

<sup>97</sup> *Ibíd.* [Texto original: assaultive images, and the unprincipled manipulation of images (faster and faster cutting) to make them more attention-grabbing, has produced a disincarnated, lightweight cinema that doesn't demand anyone's full attention.]

aún podía sostenerse a sí mismo. Lo que posibilitó que todas las experimentaciones formales en Europa desde los años cincuenta hicieran mella en la experiencia moderna del cine. Pero esto se fue desmantelando ya en los años setenta, en lo que comprende como el plagio y banalización de las búsquedas de los cineastas europeos por parte de los estadounidenses, la inflación de los presupuestos (producción y distribución) por la industria de Hollywood en los años ochenta. Ambos procesos terminaron por asfixiar al propio cine, desnaturalizando su propia promesa en las manos de unos éxitos de taquilla que no podían convocar la fuerza de las imágenes de Hans-Jurgen Syberberg, Aleksandr Sokurov o del propio Jean-Luc Godard. En este contexto la cinefilia moderna —comprendida como ese amor único e individual por las películas, donde cada una de estas es un objeto poético antes que nada— se ha muerto y “si la cinefilia ha muerto, las películas están muertas también... no importa cuantas películas, incluso muy buenas, se sigan haciendo”<sup>98</sup>

El rumor de la agonía cinematográfica también está presente en la primera reunión epistolar de *Mutaciones del cine contemporáneo*. Jonathan Rosenbaum le responde Susan Sontag, “la «muerte del cine» y/o de la cinefilia se ha vuelto una moneda corriente; una postura desde luego fácil de sostener en un país [EE.UU.] donde todavía no se ha distribuido correctamente ni una sola película de Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Abbas Kiarostami o Mohsen Makhmalbaf”<sup>99</sup>. Por su lado, Nicole Brenez plantea que la «muerte del cine» no es el resultado de un estado de la producción sino un motivo estético o un tema «melancólico y grandilocuente» que algunos realizadores requerían para realizar sus películas. “Era un tema encantador, eso es cierto. Cuando lo abandonaron, las películas de Wenders se volvieron de alguna forma insoportable de ver, y cuando Godard quiso hacer de nuevo una película sobre (o con) la juventud, una obra que era crítica pero sin melancolía, hizo la que es, a mi parecer, su primera y única película mala, *For Ever Mozart* [Para siempre Mozart] (1996)”<sup>100</sup>.

### 1.3.2. La muerte corporal-material del cine

Godfrey Cheshire —leyendo el texto de Susan Sontag— publicó en *New York Press* una suerte de reunión de fragmentos profético-teóricos sobre el futuro del cine: «The Death of Film/The Decay of Cinema» [La muerte del filme/La decadencia del cine] (1999).

<sup>98</sup> Ibid. [Texto original: If cinephilia is dead, then movies are dead too... no matter how many movies, even very good ones, go on being made.]

<sup>99</sup> Jonathan Rosenbaum *et. al.*, 36.

<sup>100</sup> Ibid., 65.

En algún momento de los próximos años —esto puede tardar una década o más, aunque una fecha próxima es más probable— la última sala comercial de cine en los EE.UU. que adopte la proyección digital hará que el interruptor y el medio filmico llegue a su fin de manera efectiva. A partir de entonces, para ver proyecciones de las películas actuales, a diferencia de lo que por un tiempo podrán llamarse «cine» pero en efecto no lo serán, usted tendrá que ir a lugares como el Museo de Arte Moderno y el Museo Americano de la Imagen en Movimiento, donde las proyecciones de clásicos del celuloide serán probablemente muy populares, aún cuando ganen un aire cada vez más arcaico.<sup>101</sup>

Para él, la imagen digital cinematográfica se acerca mucho más a la imagen televisiva que a la del celuloide —apoyándose en las ideas de Roger Ebert—, ya que el celuloide coloca al cerebro del espectador en un estado de alerta, dominado por las ondas beta, mientras la televisión colocan al cerebro en una situación de lucidez relajada en una sugestión pasiva, dominado por las ondas alfa. Lo que implicaría una transformación radical de las formas en que nos enfrentaríamos a las nuevas imágenes en movimiento digitales.

Asimismo, las transformaciones que se iban a gestar en el cenio de la industria cinematográfica, implicarían unos costes altísimos en la reconversión digital, que serían pasado directamente a los consumidores de cine, aumentando el precio de las entradas pero también de las «palomitas de maíz». Nada indicaba que estos cambios iban a traer una democratización de la producción, en la famosa idea de que una película hecha en el patio de tu casa se iba a transformar en un éxito de taquilla en las pantallas de todo el mundo. Para Godfrey Cheshire, el nuevo estatus del cine sería una forma de televisión maximizada, tanto en sus formas estéticas como en las manos que las producen. Por ello no sería extraño que las salas cinematográficas puedan transmitir en directo aquellos sucesos televisivos que puedan convocar a las masas del mundo. Lo que colocaría al cine a un paso de infinitas posibilidades de interactividad a través de Internet, telefonía móvil y transmisiones en directo: largometrajes interactivos, videojuegos colectivos y los más intensos paseos 3-D por el

<sup>101</sup> Godfrey Cheshire, "The Death of Film/The Decay of Cinema". *New York Press*, 30 de diciembre 1999, s/n. pp. <http://www.nypress.com/the-death-of-film-the-decay-of-cinema/> [Texto original: Sometime within the next few years—it may take a decade or more, though a nearer date is more likely—the last commercial movie theater in the U.S. to adopt digital projection will make the switch, and the medium of film will reach its effective end. Thereafter, to see actual films displayed, as opposed to things that for a while may call themselves "films" but in fact are not, you will need to go to places like the Museum of Modern Art and the American Museum of the Moving Image, where projections of celluloid classics will probably remain very popular even while gaining an increasingly archaic air.]

mundo. Este mundo digital auguraría también un mayor control de la «libertad» creativa de los «cineastas autores», que si no se desplazan a producciones de bajo presupuesto estarán mucho más controlados, sobre todo considerando las facilidades de cambiar muchas veces la forma final de una película, si esta no ha logrado los rendimientos económicos necesarios.

Este escenario transformará gradualmente todas las esferas del cine —las formas narrativas, estéticas y formatos terminarán por modificarse completamente— y pasado el suficiente tiempo este tipo de espectáculo nunca más podrá llamarse cine, no tendrá las mismas características, esos rasgos definatorios que vinculaban directamente el cine con el celuloide y sala de cine. Esta última será “una función que acompañará a la película al interior del museo, en mi opinión, es la sala de cine, una forma peculiar de arte tecnológico de contar historias que ha reinado ampliamente y atravesado gloriosamente la mayor parte del siglo XX”<sup>102</sup>. Desde aquí, Godfrey Cheshire plantea su más arriesgada profecía y en ella la muerte definitiva del cine. Algún día a una persona que conoció el cine en celuloide se le parará a su lado un chico nacido en el nuevo milenio y le dirá: “¿quién eres tú?: una persona del siglo xx. Una persona *película*. En un mundo que has dejado atrás en el tiempo y la tecnología”<sup>103</sup>.

Gran parte del problema de la muerte del cine se leyó en los siguientes parámetros: 1) El agotamiento de sus formas estéticas en lo televisual: televisión, publicidad y video-clip. 2) La desaparición de la experiencia cinematográfica en las salas con la aparición de los multicines y el video casero, con ello el deceso de su religión: la cinefilia. Por esto, nos interesa incorporar tres lecturas antagónicas pero que nos propone perspectivas muy distintas sobre el óbito cinematográfico y que tendrán en común que sintetizan una lectura sobre la muerte del cine mediado por una concepción del cuerpo. El primero es el artículo de Lev Manovich «¿Qué es el cine digital?» (1996), donde pone el acento en la transformación del régimen indéxico del cine. El segundo es «The death(s) of cinema according to Godard» [La muerte(s) del cine de acuerdo con Godard] (1999), de Matthew Witt, en que lleva hasta las últimas consecuencias lógicas la frase de Jean-Luc Godard, “yo he pensado que moriré al mismo tiempo que el cine, tal como él fue inventado... La existencia del cine no puede exceder, más o menos, la duración de una vida humana entre ochenta y ciento veinte años. Es

---

<sup>102</sup> *Ibid.* [Texto original: one function that will accompany film into the museums, I think, is cinema, a peculiar kind of storytelling technological art that has reigned widely and gloriously through most of the 20th century.]

<sup>103</sup> *Ibid.*, [Texto original: who you are: a 20-century person. A *film* person. In a world that has left that time and that technology behind]

algo que ha sido pasajero, efímero”<sup>104</sup>. El tercero es el libro-ensayo *La muerte del cine* (1999) de Paolo Cherchi Usai, que piensa la materialidad del cuerpo de las imágenes cinematográficas en su relación interna con la desaparición, condición esencial de la memoria e historia de lo cinematográfico.

Lev Manovich tomando la idea de Cristian Metz sobre ese súper-genero cinematográfico —que contendría casi la totalidad de las películas hechas— y que se define como el producto de las tomas que se hacen desde el lente cinematográfico de la realidad, de la acción que ocurre frente a la cámara, lo que transformaría a las imágenes cinematográficas en un signo índice, a partir de las categorías de Charles S. Peirce. En el estado fotoquímico del cine sus imágenes establecieron una relación existencial —huella de luz— con el objeto representado y no referencial, por ello eran signos índices genuinos. La imagen técnica digital tiene una relación diferente con el objeto o con la «acción dinámica» que representa el cine, esta puede simular dicha relación, pero aún más directamente borrarla, donde la imagen no refiere a ningún objeto pre-existente, es un signo de sí mismo, un ícono puro.

A partir de la pregunta “¿qué sucede con la identidad indéxical del cine si actualmente es posible generar en su totalidad escenas fotorrealistas con un ordenador empleando animación 3-D; modificar cuadros individuales o escenas completas con la ayuda de un programa de diseño; cortar, pegar, alargar y unir imágenes filmicas digitalizadas a algo que, a pesar de no haber sido nunca filmado, tiene una perfecta credibilidad fotográfica?”<sup>105</sup>. Lev Manovich responde que la gran transformación radica en que el cine se transforma en un complejo sistema representacional, donde “film digital = secuencias filmadas de acción filmica + pintura + procesamiento de la imagen + composición + animación por ordenador en 2-D + animación por ordenador en 3-D”<sup>106</sup>, recuperando su condición de animación pre-cinematográfica. “Es por ello que el cine no puede por más tiempo diferenciarse de la animación. Ya no será una tecnología mediática indéxical sino, más bien, un subgénero de la pintura”<sup>107</sup>. La manipulación en las plataformas digitales en vez de plantear una automatización de las imágenes, trae de vuelta una suerte manualidad digital como forma de construcción de las imágenes cinematográficas, los pos-productores intervienen, pintan y

<sup>104</sup> Cit. en Matthew Witt: «The death(s) of cinema according Godard». *Screen* Número 40, Volumen 3, Otoño 1999, 332. [Texto original: Et je pense que je mourrai probablement en meme temps que le cinema, tel qu'il s'est invente.. L'existence du cinema ne peut excéder, a peu pres, la duree d'une vie humaine entre quatrevingts et cent vingt ans. C'est quelque chose qui aura ete passager ephemere.]

<sup>105</sup> Lev Manovich, “¿Qué es el cine digital?”, trad. Belén Quintás Soriano, *Laboluz e-magazine*, Número 5, s/n. pp. <http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero5/rev-5/manovich.htm>

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*

construyen digitalmente las imágenes hasta en películas que no sería necesario, las imágenes «tomadas de la realidad» son insumos, superficies, elementos orgánicos para sistematizar en una computadora-ordenador. La imagen digital entre otros fenómenos haría desaparecer ese logos interpretativo trazado con Andre Bazin, Siegfried Kracauer o Christian Metz, “el realismo cinematográfico se ve desplazado de su posición como única forma dominante para convertirse sólo en una opción entre otras muchas”<sup>108</sup>.

El artículo de Matthew Witt parte vinculando la lectura de la muerte del cine con el propio cuerpo de Jean-Luc Godard, para desplazarse por los distintos momentos mortuorios del cine que se figuran en el ideario godariano. El primero lo ubica en la interrupción de la exploración formal que estaba sucediendo en el cine mudo tras la instauración del cine sonoro. El «cine arte mudo» “fue violentamente usurpado y remplazado por otro diferente (y inherentemente inferior) forma de cine”<sup>109</sup>. La segunda muerte fue cuando el cine ve el rostro del genocidio del pueblo Judío por parte de los Nazis en el Holocausto, donde el cine “es un cementerio, salpicado de imágenes-tumbas de aquellos que han «muerto en acción»”<sup>110</sup>. La tercera muerte está relacionada con el agotamiento de los movimientos radicales que llamaban a destruir ese cine “como una forma cultural reaccionaria y proveedora de asépticos mitos y clichés burgueses”<sup>111</sup>, tanto en el slogan: «Fin de cinema», inscrito hacia el final de *Week-end* [Fin de semana] (1967), de Jean-Luc Godard, y en la frase: *Le Cinema est mort, vive le cinema* [El cine ha muerto, viva el cine], de Roger Boussinot, convocando a la destrucción del cine en sus formas industriales. La última muerte fue en las transformaciones de lo «televisual», que llevará aparejada una degradación de la cultura visual, “la dislocación principal de la práctica cultural, de verdad en la vida cotidiana, ha venido menos desde la política militante que de lo que Godard apoda la «explosión» de la televisión, con su consiguiente impacto catastrófico en la vida cotidiana, y en el cine en particular”<sup>112</sup>.

Matthew Witt avanzará en los detalles de este tránsito mortuorio en el ideario godariano, exponiendo la disposición ideológica historicista de Jean-Luc Godard, que se

---

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Witt, 334. [Texto original: was violently usurped and replanced by another different (and inherently inferior) form of cinema.]

<sup>110</sup> Ibid. [Texto original: is a graveyard, peppered with image-tombstones of those who have «died in action»]

<sup>111</sup> Ibid., 335. [Texto original: as a reactionary cultural form and purveyor of sanitized bourgeois myths and cliches.]

<sup>112</sup> Ibid, 336. [Texto original: the principal dislocation to cultural practice, indeed to daily life, has come less from militant politics than from what Godard repeatedly dubs the ‘explosion’ of television, with its resultant catastrophic impact on daily life, and on cinema in particular.]

sostiene en la idea de que la historia del cine es el resultado de una serie de movimientos epocales que a través de una violencia estructural agotan otras formas de cine, destruyendo cualquier posibilidad de presente para esas otras formas. El problema radica en que la muerte de lo televisual tiene un carácter definitivo, “la desintegración de una forma de arte siendo devorada desde dentro por la proliferación de imágenes convencionales homogeneizadas (televisuales)”<sup>113</sup>. Esto posibilita a Matthew Witt volver a la metáfora corporal godariana, en “la actualidad las imágenes del cine están devoradas por tumores electrónicos, los propios cuerpos de los personajes a veces constituidos parcialmente por monitores de televisión”<sup>114</sup>.

La muerte cinematográfica que trabaja Paolo Cherchi Usai es muy distinta. Para él no existe ninguna posibilidad material —como tampoco una perspectiva global ni mancomunada al interior del campo del cine— de salvaguardar millares de imágenes en movimiento que se producen y se han producido hasta la fecha. Esto está vinculado a que el procedimiento de captura e exhibición del cine es aquel que condena materialmente a esas imágenes en movimiento, desde rayaduras y rizamientos del material fotoquímico hasta la temperatura o la humedad que van deteriorándola —situación, con otros factores, que se repetirá para los distintos soportes de la imagen digital—. Este proceso que es intrínseco al cine —como en ningún otro arte— coloca al espectador como “testigo inconsciente (a veces resignado, en cualquier caso impotente) de la extinción de imágenes en movimiento que nadie se preocupa en preservar porque se las considera indignas [XXXVIII] o inadecuadas para una futura explotación comercial”<sup>115</sup>. Por ello, “la historia del cine es hacer la relación de su propia desaparición, o de su transformación en otra entidad”<sup>116</sup>, como también parte de un proceso de las subjetividades contemporáneas. “La muerte del cine es ante todo un fenómeno mental que se producirá tanto si los factores mencionados en [IV] tienen realmente lugar como si no, y será sancionado por la tendencia natural a olvidar la experimentación del placer”<sup>117</sup> del cine.

Así el cine tiene una relación interna con la muerte, ya que el cine ha establecido un pacto con lo evanescente, lo cotidiano, aquello que nada tenía de importante y que estaba sujeto al olvido. Las imágenes cinematográficas “surgen del propósito de transformar en

<sup>113</sup> *Ibíd.* [Texto original: the disintegration of an art form being eaten away from within by the proliferation of homogenized conventional (televisual) images.]

<sup>114</sup> *Ibíd.* [Texto original: the present day the cinema image is eaten away by electronic tumours, the very bodies of the characters sometimes partially constituted by television monitors.]

<sup>115</sup> Paolo Cherchi Usai, *La muerte del cine. Historia y memoria cultural en el medioevo digital*, trad. Emili Olcina, (Barcelona: Editorial Laertes, 2005), 17.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, 89.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, 93. El punto IV del libro se refiere a la fragilidad material de las imágenes en movimiento en los soportes de celuloide, videográfico o digital.

objeto todo lo que puede olvidarse y por ello está condenado a la disolución y a la desmemoria. La impermanencia de esos hechos tiene su contrapartida empírica en la imagen en movimiento y determinan su estatus como artefacto”<sup>118</sup>. La memoria del cine está condenada por su perdurabilidad técnica —fotoquímica o digital— como, a su vez, por aquello donde posa la mirada. Cherchi Usai, en definitiva, establece el conflicto de la memoria y su historia como una imposibilidad inherente a su propio procedimiento, justamente por eso ensaya constantemente posibilidades para sortearla. Así la muerte de lo cinematográfico está alojada en la propia imagen cinematográfica, su condena está en su propio procedimiento, de su estar en el mundo de las imágenes.

### 1.3.3. La muerte del cine que nunca acaba

No obstante ello, la multiplicidad de perspectivas de la muerte cinematográfica no se detuvieron, en los números de marzo y abril del año 2000 la revista *Sense of cinema* publicó una colección de 5 ensayos de distintos autores titulados «Permanent Ghosts: Cinephilia in the age of Internet and video» [Fantasmas permanentes: la cinefilia en la edad de Internet y el video], en los cuales se revisaron las sentencias de Susan Sontag. En abril del mismo año *Cahiers du cinéma*, sacó a la calle un número monográfico titulado «Aux frontières du cinéma» [En las fronteras del cine] y el 2001 la revista inglesa *Sight and Sound*, publicó en su número de octubre el debate «The future of film» [El futuro del filme], ambas se preguntaban sobre el devenir cinematográfico en las manos de su digitalización. Francis Ford Coppola en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (2002), acuñó la frase: «¡El celuloide ha muerto, larga vida al cine!», dando por muerto el cine análogo. Peter Greenaway declaró en el Festival de Cine de Pusan (2007), que la muerte del cine ocurrió «el 31 de septiembre de 1983, cuando se introdujo el control remoto en el salón de estar de las casas», sin duda, el evento ubicado en esa fecha ficticia marca una de las reflexiones fundamentales de las críticas contemporáneas sobre la vitalidad cinematográfica, es decir, la interactividad nula existente en el cine y que se desborda en las nuevas plataformas virtuales, lo que condenaría el futuro cinematográfico a corto plazo.

John Belton se inscribió en aquellos que no daban total crédito a la revolución que prometía la tecnología digital, específicamente para el público. En su artículo, «Digital Cinema: A False Revolution» (2002), plateará tres puntos sustanciales: 1) Tras la irrupción de los efectos especiales generados por ordenador la imagen fotoquímica (fotográfica) se ha

---

<sup>118</sup> Ibid., 65.

transformado en un objeto plástico y, de alguna forma, como lo ha planteado Lev Manovich se ha constituido como un subconjunto de la animación. 2) La experiencia para el público no cambia sustancialmente en la sala de cine con la imagen técnica-digital. 3) Toda esta revolución está dirigida principalmente al ámbito del consumo de imágenes audiovisuales en el ámbito doméstico. “La revolución digital fue y es totalmente económica —totalmente sobre la comercialización de nuevos productos digitales de consumo para una nueva generación de consumidores—, totalmente sobre la industria electrónica para el hogar; usando el cine para establecer una línea de productos con marcas reconocibles para los sistemas de entretenimiento hogareño”<sup>119</sup>.

En 2006 David Bordwell en su artículo «The End of cinema as we know it—yet again» [El fin del cine como lo conocemos, una vez más]; a propósito de un artículo de Joe Morgenstern y *The Onix Project* [El Proyecto Onix] (2006), de David Strathairn. Proyecto que buscaba formas narrativas audiovisuales no lineales, en que el espectador determina el orden de los acontecimientos —en la famosa promesa de la interactividad digital—, destruyendo las formas narrativas del cine. David Bordwell cuestiona el argumento que supone una relación directa entre lo que se comprende como la fragmentación de la vida cotidiana —que se ve cristalizado en fenómenos como los anteriores— y la crisis de las formas narrativas cinematográficas. Para este, si la fragmentación es la experiencia estética que se busca en la contemporaneidad y en las nuevas formas cinematográficas, por qué no son exitosas películas como *Memento* (2000), de Christopher Nolan, cuando por lo contrario, los éxitos de taquilla son *Pirates of the Caribbean: Dead Man’s Chest* [Piratas del Caribe: El cofre del hombre muerto] (2006), de Gore Verbinski, en la trilogía de *The Lord of the Ring* [El señor de los anillos], de Peter Jackson, etcétera. Así sentencia sobre la plataforma de *The Onix Project*, “este puede marcar un nuevo medio para contar historia, en algún lugar entre el cine y los videojuegos. Si no, será la Clave de su día. De cualquier manera, la mayoría de los cineastas de Hollywood y otros lugares continuará tratando y haciendo películas con historias la gente pueda seguir fácilmente”<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> John Belton: «Digital Cinema: A False Revolution», *October* Número 100, primavera 2002, 100-101. [Texto original: The digital revolution was and is all about economics—all about marketing new digital consumer products to a new generation of consumers—all about the home electronics industry using the cinema to establish a product line with identifiable brand names for home entertainment systems.]

<sup>120</sup> David Bordwell, «The End of cinema as we know it—yet again», *David Bordwell’s website on cinema*, acceso 11 de marzo 2013: s/n pp. <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/29/the-end-of-cinema-as-we-know-it—yet-again/>. [Texto original: it may usher in a new storytelling medium somewhere between films and videogames. If not, it will be the Clue of its day. Either way, most filmmakers in Hollywood and elsewhere will continue to try and make movies with stories that people can easily follow.]

Stefan Jovanovic en «The Ending(s) of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art» [Los fin(ales) del cine: Notas sobre la desaparición recurrente del séptimo arte] (2003), haciendo un repaso importante de la literatura mortuoria del cine, considera que es fundamental comprender a esta discusión en su dimensión retórica al interior de los relatos apocalípticos o con finales de grandes desastres en la modernidad. Donde el fin ya no se esgrime como espacio de reunión colectiva excepcional para refundar lo colectivo o la especie, sino que es un estado inmanente al presente, que se encuentra en todas partes y perpetuamente. En este sentido, el tópico de la «muerte del cine» es una respuesta cultural a cierta ansiedad por el fin de siglo y al supuesto desastre tecnológico que iba a traer consigo.

Desde esta comprensión, para Stefan Jovanovic las discusiones sobre la «muerte del cine» tiene tres grandes perspectivas. «Transición»: aquella que hace una lectura lineal de la decadencia del formato filmico, donde todo el ser del cine en el tiempo [zeitgeist] ha sido el proceso de su desaparición. «Doble movimiento»: que comprende el futuro del cine (en su disolución completa o una gran transformación) como un nuevo comienzo de su propio devenir, de hecho ahí donde se piensa el futuro se podrían encontrar respuestas para sus comienzos. En ello se empalma el inicio y final del cine de tal forma; que todo el transcurso entre ambos pareciese desvanecerse. «Negación»: aquella que se sostiene en la imposibilidad de recuperar nada y su devenir es un puro proceso de obsolescencia material, destrucción constante de sus imágenes, desaparición de su memoria cultural, como un cuerpo orgánico que desaparece después de su muerte.

Esta discusión que puede ser ubicada ya en los años cincuenta con la masificación de la televisión, esa “ansiedad hacia la posibilidad de perder su audiencia y su obsolescencia en relación al medio más reciente”<sup>121</sup>. La dimensión nueva radicaría en que el cine —también la televisión— se ven sujeto a profundas transformaciones en relación a las posibilidades supuestamente infinitas que otorgan los medios digitales, a la hora de pensar una cultura audiovisual abocada a las formas de su interactividad. Esto marca el trayecto de transición tecnológica, donde el cine y la televisión serían solo etapas de las experiencia estético-tecnológicas.

---

<sup>121</sup> Stefan Jovanovic, “The Ending(s) of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art. Part 2”, *Off Screen*, Volumen 7, número 4, abril 2003, s/n pp. [http://offscreen.com/view/seventh\\_art](http://offscreen.com/view/seventh_art) [Texto original: anxiety toward the possibility of losing its audience and its resultant obsolescence in the face of the newer medium.]

De acuerdo con Vito Zagarrío<sup>122</sup>, el período desde inicios de la década de 1930 y mediados de la década de 1950 estuvo marcado por una tendencia determinada hacia la mutación, la convergencia y divergencia de ambos medios, con las tecnologías televisivas de pantalla-grande desarrolladas en la década de 1930, un sistema video-para-película idea por Paramount en la misma época, el diseño de pequeños cine de 400 asientos para acomodar tanto a la película como a las presentaciones televisivas en la década del 1940, la transmisión en vivo de carreras de caballos el teatro Pantages en Los Ángeles y otros entretenimientos en vivo en los teatros de la Paramount en Chicago, y la transmisión propuesta de eventos deportivos en sistemas televisivos para ser instalados en las cadenas de teatros de Loew-MGM, Fox y Warner.<sup>123</sup>

La estrategia reflexiva de Stefan Jovanovic nos coloca en última instancia, que estos procesos productivos y convergencias de las tecnologías mediales, han revitalizado a la propia producción cinematográfica, por ejemplo en el trabajo de artistas como Douglas Gordon o Mark Lewis, ya que en ellos se encuentran otras formas de comprender lo cinematográfico a través de estrategias de trabajo multimedia, que generan meditaciones muy profundas sobre el pasado y el futuro de las imágenes en movimiento. Las transformaciones y muertes del cine son una plataforma para un despliegue productivo

La «muerte del cine» leída en este recorrido teórico da cuenta de un proceso donde el cine ha perdido el protagonismo cultural que le había dotado la modernidad: de ser el depositario del horizonte simbólico de la contemporaneidad. “El cine ha perdido su lugar de privilegio y ha caído del pedestal, se ha entendido desnaturalizado, ha tomado conciencia de su fracaso; o sea, ha girado su ángulo de mirada hacia sí mismo en la medida en que no puede sostenerlo hacia la realidad, o por lo menos hacer la doble operación”<sup>124</sup>. El cine ya no es exclusivamente quien genera ni contiene los sueños de las masas, como nos ha planteado

---

<sup>122</sup> El trabajo que citado es «Theseus and Ariadne: For a Counter-History of the Cinema-Television Relationship?» [Teseo y Ariadna: Para una contra-historia de la relación cine-televisión?], en *Cinema futures: Cain, Abel or cable?: the screen arts in the digital age*, Thomas Elsaesser y Kay Hoffmann, eds., (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998).

<sup>123</sup> *Ibid.* [Texto original: According to Vito Zagarrío, the period from the early 1930s to the mid-1950s was marked by a determined tendency toward the mutation, convergence and divergence of the two media, with large-screen TV technologies developing in the 1930s, a video-to-film system devised by Paramount around the same time, the designing of small 400-seat cinemas to accommodate both film and TV presentation in the 1940s, the broadcasting of live horse races at the Pantages theater in Los Angeles and of other live entertainment at Paramount’s theaters in Chicago, and the proposed broadcasting of sporting events on TV systems to be installed in the theater chains of Loew-MGM, Fox and Warner.]

<sup>124</sup> Santa Cruz G., 61.

Susan Buck-Morss a propósito de las configuraciones de las ciudades contemporáneas. “Los sueños se están divorciando del espacio de la ciudad [el cine]. El planteamiento urbano reciente ha estado más comprometido con la seguridad contra el crimen que con montar fantasmagorías para el deleite de las masas”<sup>125</sup>. El cine se ha caído del pedestal que le había construido la modernidad cultural cuando las plataformas multimediales y televisivas inventan los mitos de la contemporaneidad.

#### 1.4. El quiebre como malestar en los estudios de cine

El año 2000 Robert Stam publica un manual sobre el desarrollo de la teoría cinematográfica durante el siglo xx. Una guía del usuario para comprender esta deriva teórica de «un enunciado históricamente situado» —idea que toma de Mijaíl Bajtín— y que no debiera ser comprendida por fuera de la historia de las artes y los discursos artísticos pero tampoco fuera de esa historia «que hiera» e inspira, como planteaba Fredric Jameson. En una lectura detallada del escrito uno puede identificar varios momentos de ruptura en el devenir cinematográfico y uno de estos será inaugurado en torno a los años ochenta y que titula «El malestar de la interpretación». Este «malestar» se sostuvo inicialmente en dos frentes: 1) la influencia del posestructuralismo, que ponía en duda la fe científicista de la semiología y la creencia de llegar al significado último de la película a través de la identificación exhaustiva de sus códigos en su condición de texto. 2) la influencia de los estudios culturales, que comprendían que las películas no son objetos totalmente autodeterminados e independientes. Esto le posibilita plantear que esa “«descontextualización» de algunos análisis textuales radica en el ahistoricismo de dos de los movimientos en los que se basó la semiótica: la lingüística [de Ferdinand] de Saussure —en especial su tendencia a aislar el lenguaje de la historia— y el formalismo ruso, con su preferencia por un análisis puramente intrínseco”<sup>126</sup>.

##### 1.4.1. El posestructuralismo y el cuestionamiento a lo textual

Uno de los primeros empeños teóricos que revisa bajo este marco de malestar, es la crítica hacia la interpretación de David Bordwell, como estrategia de revisión y re-actualización de la semiótica. Este comprende que hasta finales de los años setenta los estudios cinematográficos había sobrevalorado la dimensión política de la interpretación, que

<sup>125</sup> Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, trad. Mariano López Seoane (Buenos Aires: Interzona Editora, 2005), 251.

<sup>126</sup> *Ibid.*, 226.

consideraba se había desplegado en dos claves semiológicas: 1) la explicación temática. 2) la lectura sintomática-política. Ambos dispositivos de análisis compartirían una lógica y retórica interpretativa que se alojaba en los resabios del humanismo académico, principalmente en los estudios literarios. Para este los estudios de cine deben encontrar su especificidad y no copiar otros modelos académicos y plantear una lectura de extrañamiento formalista, es decir, que cuestione la naturalización y automatismos receptivos de la lectura sintomática a través de una análisis formal, en una «teoría de la poética histórica»: ese “modo en que, en determinadas circunstancias, las películas se elaboran, desempeñan funciones específicas y logran efectos concretos”<sup>127</sup>.

Un segundo momento del malestar está «Del texto al intertexto», en el que Robert Stam muestra cómo el declive del análisis textual abrió las puertas para la entrada al interior de los estudios cinematográficos de las aportaciones de Julia Kristeva en el concepto de intertexto, heredero del concepto de «dialogismo» de Mijaíl Bajtin. La perspectiva intertextual dio luces al fenómeno propio de lo cinematográfico, ya que este “hereda (y transforma) milenios de tradición artística. Lleva inscrita, por así decirlo, toda la historia del arte”<sup>128</sup>. En esta dirección, lo intertextual aporta una reflexión entre distintas películas, que supera-complejiza la teoría de los géneros cinematográficos. El intertexto no es sinónimo de influencias estéticas o fuentes textuales, no le interesa tanto las categorías que definen un objeto, sino cómo éste se relaciona con muchos otros. Fenómeno en el que existe una acción activa de orquestación dinámica de textos, imágenes y discursos, lo que termina trazando redes intermediales.

La visibilización de la intertextualidad posibilitó a Gerard Genette incriminar las cinco formas en que una manifestación estética de forma literal o velada se pone en relación con otra, lo que viene a edificar su concepto de transtextualidad. Estas son intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, arquitectualidad e hipertextualidad. Para Robert Stam el cine es un medio en que el problema de transtextualidad es intrínseco, ya que casi “todas las películas presuponen la competencia del espectador en distintos códigos genéricos; son desviaciones calculadas para su apreciación por parte de entendidos”<sup>129</sup>. Uno de los ejemplos claros de estos se encuentra en la forma ideal de la «antropofagia» producida en Brasil, ya que “el devorar como caníbales los textos europeos a fin de absorber su fuerza sin caer bajo su

---

<sup>127</sup> Cit. en Stam, 229.

<sup>128</sup> Ibid., 236.

<sup>129</sup> Ibid., 245.

dominio, como hacían, según se cuenta, los indios Tupinamba con los europeos para apoderarse de su vigor”<sup>130</sup>.

Tres momentos más podemos incluir en esta revisión de lo textual. El primero una serie de estudios asociados a la dimensión sonora del cine en el capítulo «La ampliación del sonido». En ello se puede inscribir el trabajo de Michel Chion, Royal S. Brown, Richard Abel, Rick Altman, entre varios otros. La aparición de los estudios sonoros al interior del campo cinematográfico, venían a desacreditar cuatro ideas —o en palabras de Rick Altman falacias sobre el sonido—. 1) la anterioridad de la imagen sobre el sonido, coloca a este como un elemento secundario o menos importante. 2) la condición ontológica del cine en la imagen, que obligaría al sonido a subordinarse a la orden de la construcción del sentido. 3) la fidelidad del sonido a diferencia de la infidelidad creativa de la imagen. 4) la heterogeneidad del sonido que le imposibilitaría reconocer denominadores comunes del sonido.

El segundo estará comprendido en dos capítulos «El nacimiento del espectador» y «Teoría cognitiva y analítica», que vendrían a llenar esos huecos que el análisis textual y la vertiente psicoanalítica no lograba abarcar en relación a la experiencia espectral del cine. Dos desplazamientos teóricos que pusieron en el centro el rol activo del espectador en la construcción del texto cinematográfico, el que ya no podía ser considerado un agente pasivo de la interpretación, sino que a través de su acción perceptiva estaba obligado a compensar una serie de carencia de la experiencia cinematográfica y que, por ende, constituía finalmente a la película en la misma medida que este lo constituía como espectador. “Contrariamente con la teoría del aparato, se afirmó que los intensos efectos-sujeto del cine narrativo no eran automáticos ni irresistibles, ni podían separarse del deseo, la experiencia y el conocimiento de unos espectadores históricamente situados, constituidos fuera del texto y atravesados por series de relaciones de poder como la nación, la raza, la clase, el género y la sexualidad”<sup>131</sup>.

Frente a esto nacen la teoría cognitiva, que cuestionando ciertas generalizaciones excesivas de ciertos aparatos interpretativos —principalmente de corriente europea—, buscan responder al fin de la epistemología o la constitución última de la realidad a través solo de un aspecto de lo cinematográfico, la condición indéxica de la imagen. La crítica se enfoca en el hermetismo y tautología de la teoría psicoanalítica del cine, para levantar teorías de la percepción, razonamiento y procesamiento de la información cercano a procesos fisiológicos

---

<sup>130</sup> Ibid., 246.

<sup>131</sup> Ibid., 268.

y cognitivos integrados en todos los seres humanos, “previos a las particularidades de la historia, la cultura y la identidad: la suposición de un entorno tridimensional, la suposición de que la luz viene de arriba, etcétera”<sup>132</sup>. En lo que se podría llamar un otro giro científico — distintos al semiótico-psicoanalítico—, donde se “apuesta por un vocabulario propio con palabras como «esquema», «datos visibles», «perspectivas evolutivas», «fisiología de la respuesta» y el «re-etiquetado cognitivo-hedónico de la excitación»<sup>133</sup>.

Esto nos coloca en la última estación de la revisión textual, que vendría a ser una respuesta desde la semiótica a los ataques sufridos durante la década de los ochenta. Réplica que profundizaba y «corregía» ciertos aspectos de los estudios de Christian Metz: análisis de la imagen (Jacques Aumont); análisis textual (Jacques Aumont y Michel Marie); narratología (André Gaudreault y François Jost); enunciación (Marc Vernet); y sonido (Michael Chion). Sumado al trabajo de los estadounidenses Nick Browne y Edgard Branigan y del dispositivo discursivo (Francesco Casetti y Roger Odin). Los que se planteaban pensar una semiología que se reconcilie con las perspectivas pragmáticas de autores como David Bordwell. Así se concentra en las formas en que una película produce significado e influye en el espectador, el que tiene un papel activo para que esta exista y, por ende, no se ocupa del estudio sociolingüístico como sí en la experiencia que tiene el espectador, pero no en la condición material de individuo, sino cómo la película quiere que sean. En esto la idea de Roger Odin de que la recepción está en un mismo nivel de acto institucional que la producción. Estos análisis cambian la estructura clásica semiológica de película, narración y espectador por “una estructura dual donde la película actúa directamente sobre el espectador, que vibra no ante una ficción sino ante variaciones de ritmo, intensidad y color”<sup>134</sup>.

Por otro lado, Robert Stam considera también las revisiones desde las perspectivas psicoanalíticas de Joan Copjec y Slavoj Žižek. Sobre todo en relación a este último, su lectura sintomática del cine a través del concepto de lo «real» de Jacques Lacan, frente a lo imaginario y lo simbólico. Lo «real» lacaniano para Slavoj Žižek tiene como centro «el objeto sublime de la ideología» y que en el arte —en este caso el cine— se proyecta como ese «atributo perdido dolorosamente del sujeto», es decir, en el centro del sujeto se aloja la nada. Esto hace que su sistema de pensamiento no planteé una mirada que tenga el anclaje en la subjetividad y, con ello, renuncia tanto a la subjetividad creativa (autor) —eje en el cual gira

---

<sup>132</sup> Ibid., 274.

<sup>133</sup> Ibid., 281.

<sup>134</sup> Ibid., 294.

la construcción del discurso—, como la subjetividad narrativa (personaje) —eje en que gira la narración—. La mirada entonces se transforma en algo impersonal, no humana, donde no hay cine de autores que hacer emerger, sino películas o cineastas que perturban los protocolos sistémicos, que trabaja profusamente con Alfred Hitchcock

El capítulo que sintetiza de forma estructural este movimiento de malestar interpretativo es el que dedica a las aportaciones de *Imagen-movimiento* (1983) e *Imagen-tiempo* (1985) de Gilles Deleuze, titulado «Justo a tiempo: el impacto de Deleuze». Para Robert Stam en estos se critican dos de los supuestos sustanciales que habían estructurado la teoría cinematográfica occidental. Las teorías lingüísticas de Ferdinand de Saussure a través de la adaptación que hace Christian Metz, lo que llama «filmolingüística». Las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan que habían posibilitado a la teoría cinematográfica pensar que el deseo cinematográfico es producto de una carencia que aparece en el vacío entre un «significante imaginario» y el «significado». Frente al sistema saussuriano piensa al cine desde los códigos de los signos de Charles S. Peirce, ya que para Gilles Deleuze el cine no es una lengua ni un lenguaje, es una semiótica que rechaza “los emparejamientos saussurianos (sincronía-diacronía; significante-significado) a favor de una *parole* siempre cambiante”<sup>135</sup>. Por ello trabaja sobre las ideas de Henri Bergson, ya que el cine no es una representación sino un acontecimiento. Esta disposición analítica de Gilles Deleuze entiende que “el cine es en sí un instrumento filosófico, un generador de conceptos y productor de textos que representan el pensamiento en términos audiovisuales, no mediante el lenguaje sino en bloques de movimiento y duración”<sup>136</sup>.

#### 1.4.2. Contra la autonomía de los estudios cinematográficos

Este malestar también pone en cuestión la autonomía cultural del cine desde los estudios culturales. Los cuales minaron la supremacía de la *screen theory* donde se debatía los problemas textuales y de los estudios de audiencia cuantitativos. Criticando abiertamente la a-historicidad del estructuralismo y psicoanálisis, y la autonomización del campo cinematográfico. En este sentido, estos no se interesaron en la especificidad del medio y del lenguaje cinematográfico, pero sí en los procesos en que el cine se inscribe en una continuidad discursiva que es parte de una matriz cultural y repercuten en el mundo. En ello su

---

<sup>135</sup> Ibid., 296.

<sup>136</sup> Ibid., 297.

consideración sobre que la subjetividad contemporánea está determinada por un complejo entramado de representaciones y relaciones mediatizadas.

El cine es pensado en concepción amplia de la cultura, como «forma global de vida» (Raymond Williams) e intentan a través de este dar cuenta de los procesos de «hegemonía» cultural y «guerra de posición» (Antonio Gramsci), en la comprensión de que la ideología y el lenguaje como entidades vecinas en el concepto de «multi-acentual» (Valentín Volóshinov), también en la comprensión de la cultura popular como «carnaval» de inversión (Mijaíl Bajtín) o los conceptos de «hábitus» y «campo cultural» (Pierre Bourdieu). Todos estos conceptos son fundamentales para la entrada de otros focos, que podemos identificar en cuatro capítulos: «La teoría homosexual sale del armario», «Multiculturalismo, raza y representación», «Revisión del Tercer cine» y «Cine y discurso poscolonial». Ideas y problemas que son resultado de la crisis provocada por la irrupción de la identidad como problema no resuelto por la teoría liberal (libertad del individuo) y marxista (sujeción de clases).

La irrupción de la problemática multicultural expuso el continuo y evidente silencio con respecto a los problemas heredados del eurocentrismo imperialista y colonialista por la teoría cinematográfica. Esta había reproducido sin crítica alguna los supuestos que colocaban a Europa y EE.UU. como avanzada de la producción cinematográfica, negando con ello la antropofagia cultural de la relación entre potencias imperiales y territorios colonizados, junto con ello, a la particularidad de otras culturas y el expolio económico-cultural producto del colonialismo, cristalizada en la idea de que la teoría cinematográfica está ajena a toda raza. Robert Stam apuesta por una concepción de la historia cultural marcada por una igualdad radical, donde se pone en el foco en las relaciones de poder de las comunidades culturales, las cuales viven en un tejido denso de intercambios de toda índole —aún más con los procesos de globalización económica—. Intercambios que están determinados por una desigualdad sistémica producto del colonialismo, la esclavitud y la explotación<sup>137</sup>.

Los estudios multiculturales anglosajones pusieron el foco: 1) en las formas de construcción de estereotipos sociales-culturales-sexuales negativos o positivos dentro de la producción estadounidense y británica, cuestionando el rol normativo del hombre blanco

---

<sup>137</sup> Michael Rogin en 1996 dio cuenta cómo el pensamiento estadounidense nunca se cuestionó que cuatro de las películas más importantes de la primera mitad de la historia del cine estadounidense giran en torno al exceso simbólico otorgado a los afro-estadounidenses: *Uncle Tom's Cabin* [La cabaña del tío Tom] (1903), de Edwin S. Porter, *The Birth of a Nation* [El nacimiento de una nación] (1915), de David W. Griffith, *The Jazz Singer* [El cantante de Jazz] (1927), de Alan Crosland y *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó] (1939), de Victor Fleming.

heterosexual, que en última instancia fueron comprendidos como «prisiones de la imagen» (Alice Walker), como resultado de la desigualdad social sistémica; 2) en la producción cinematográfica por fuera del eje eurocéntrico, que repensó conceptos como Tercer Cine que había invisibilizado la multiplicidad de formas de hacer y organizar el cine en el mundo, desde perspectivas industriales como individuales, en una complejización del escenario global del cine; 3) en una producción de cine indígena colectivos que habían sido objeto de las representaciones ficticias desde las potencias coloniales, pero también científico-antropológicas. Producciones que intentan alejarse de los resabios coloniales y que en algunos casos generan experiencias de creación colectiva, poniendo en cuestión a Occidente y su idea de poder hablar del «otro».

En este avance de los estudios multiculturales, el discurso del Tercer mundo ha sido absorbido durante de la década del ochenta por el discurso poscolonial, que busca a través de su estrategia multidisciplinaria encontrar los rastros de la interacción cultural entre los poderes coloniales y sociedades colonizadas en manifestación literarias, artísticas y de las ciencias humanas en el presente. La teoría poscolonial vive de forma muy enérgica algunas de las ideas de Frantz Fanon. “El colono hace la historia. Su vida es una epopeya, una odisea. Es el comienzo absoluto: «Esta tierra, nosotros la hemos hecho». Es la causa permanente: «Si nos vamos, todo está perdido, esta tierra volverá a la Edad Media». Frente a él, [los colonizados] seres embotados, roídos desde dentro por las fiebres y las costumbres ancestrales, constituyen un marco casi mineral del dinamismo innovador del mercantilismo”<sup>138</sup>.

En «Cine y discurso poscolonial» expone cómo una serie de producciones cinematográfico-audiovisuales exponen problemas que ha configurado la teoría poscolonial, como la producción británica *Sammy and Rosie Get Laid* [Sammy y Rosie se lo montan/ Sammy y Rosie van a la cama] (1987), de Stephen Fears, y la co-producción británica-francesa-alemana-española *Young Soul Rebels* [La radio pirata] (1991), de Isaac Julien, o la canadiense *Masala* (1992), de Srinivas Krishna, donde el rol preponderante de las nuevas tecnologías establece vínculos identitarios en las comunidades en diáspora, desactivando procesos y conceptos como asimilación para dar paso “al mantenimiento activo de múltiples lealtades, identidades y filiaciones”<sup>139</sup>. La teoría poscolonial hace visible las contradicciones y sincretismos en un mundo interconectado a nivel global, que tiene como resultado un

---

<sup>138</sup> Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, trad. Julieta Campos (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1983), 30.

<sup>139</sup> Stam, 337.

«sincretismo mercantilizado o multimediatizado», al mismo tiempo, que con su tendencia a privilegiar lo contaminado, las metonimias cambiantes, al mestizaje, la identidad por capas, la hibridación, etcétera, cuestiona a esas identidades fijas y esencialistas que se han imaginado en torno al multiculturalismo.

El último momento dentro del libro que queremos destacar de este malestar identitario-cultural que han padecido los estudios cinematográficos está relacionado con la identidad de género. Robert Stam plantea en «La teoría homosexual sale del armario» que frente a ese primer sismo [seísmo] que fueron los estudios feministas desde los años sesenta y setenta, “se descubrió que la teoría del cine había sido siempre normativamente blanca y europea, también descubrió que había sido normativamente heterosexual”<sup>140</sup>. Los años ochenta dieron cuenta cómo la homosexualidad es el punto ciego que ni siquiera la teoría feminista en el cine habían tocado, que encontró en la tardía nominación *queer* un espacio de resistencia y despliegue estratégico. Gran parte de estos estudios se dedicó fundamentalmente a hacer visible cómo lo homosexual estaba desperdigado por la cultural popular cinematográfica y, a su vez, cómo ciertas figuras trabajan y trabajaban con el atractivo homosexual: Marlene Dietrich, Greta Garbo, Marlon Brandon, Tom Cruise, entre otros.

El principal aspecto de crítica de la teoría *queer* es su abierta cuestionamiento al psicoanálisis para definir la identidad de género, que tendrá en el homosexualismo masculino el reclamo constante de su homofobia, la que se extenderá ampliamente al interior de los estudios de cine. Pero aún más radical será la crítica desde la óptica lésbica, debido a la incompetencia analítica que ha tenido el psicoanálisis para incluir a las lesbianas dentro de sus aparatos interpretativos, sin terminar por reproducir implícitamente la homofobia y el heterosexismo. Un aspecto que diferencia a las perspectivas *queer* de otros corpus teóricos, es que la producción teórica estuvo constantemente en diálogo con la producción cinematográfico-audiovisual y con espacios de exhibición que se fueron desarrollando a la par y en muchos casos abriendo espacios reflexivos para la propia teoría. En ello la importancia de la producción de realizadores como Lizzie Borden, Su Freidrich, Marlon Riggis, Richard Fung, Tom Kalin, Gregg Araki, Nick Deocampo, entre otros.

Si el capítulo dedicado a Gilles Deleuze es una suerte de cierre estructural para el malestar textual, el capítulo «Poética y política de la posmodernidad», se muestra como ese espacio estructural de los cambios del propio cine. Para Robert Stam la posmodernidad es un

---

<sup>140</sup> Ibid., 301.

discurso y no un proceso cultural —a contra corriente de Fredric Jameson—, que es la expresión del fin del radicalismo político de los años sesenta y setenta, que tuvieron al marxismo como horizonte de sentido y teoría legítima para la crítica al capitalismo, un síntoma de la conformidad económica-política con el capital de sectores de izquierdas. Por ejemplo, en el retorno a la política de autores pre-mayo del 1968 al interior de *Cahiers du cinema*, en que ya no se denunciaba el aparato opresivo y de alienación de Hollywood. En una suerte de apología melancólica de las masas en la línea de Jean Baudrillard o en una defensa del liberalismo americano en la revista *Tel Quel*. Paralelo a esto existe una actitud anti-sistémica en búsqueda de lo plural, lo múltiple y lo marginal para denunciar e identificar todos aquellos discursos potencialmente totalizantes, teológicos y utópicos. Discurso indisociable a los procesos de la globalización como muerte de la historia (desde cierta derecha económica), ya que existe un acceso universal al capitalismo y el olvido de una revolución sistémica (desde cierta izquierda intelectual) para reivindicar luchas micro-políticas localizadas, con Michel Foucault como referente. El reemplazo de sustantivos como «revolución» y «liberación» por «contra-hegemonía», «subversivo» y «contra-oficial».

El discurso posmoderno pondera una des-referencialización en que no existe una afuera de la representación —junto a una de-sustancialización del sujeto, una des-materialización económica, una des-fronterización de la producción cultural y una pérdida del sentido histórico—. En ello el cine toma conciencia de sí mismo como medio específico a través de un estilo múltiple y de reciclaje «irónico», donde existe una debilidad narrativa que es compensada por una alta intensidad libidinal de las imágenes. “Nos hallamos ante un cine de combinación, un cine replicante, donde el fin de la originalidad acompaña el declive de las utopías. En una era de *remakes*, secuelas y reciclajes, nos sumergimos en el reino de lo que ya se ha ido, ya se ha leído y ya se ha visto; yo he estado ahí, yo ya hice eso”<sup>141</sup>. El posmodernismo como respuesta al cine moderno en esa dimensión que tiene de apología de la individualidad creativa y a la sobre politización reflexiva de las imágenes

Al final del camino que nos propone Robert Stam nos enfrenta a tres capítulos, de los cuales solo queremos extraer una imagen, sin profundizar en ellos: «El valor social de la cultura de masas», «Post-cine: la teoría digital y los nuevos medios» y «La pluralización de la teoría cinematográfica». Esta imagen final a la que nos enfrentamos es profundamente distinta a la que se enfrentaba la teoría cinematográfica hacia finales de los setenta e inicios de los años ochenta, una panorama que apela a las masas en un tejido de lo digital y nuevos

---

<sup>141</sup> Ibid., 347.

medios que establece una pluralidad reflexiva. Para que esto haya sido posible tuvo que existir un hondo malestar en las ideas, un descalce sistémico entre los conceptos, los procesos y prácticas cinematográficas que estaban sucediéndose. La territorialidad cinematográfica se vio profundamente transformada al ritmo que las ideas que intentaban dar cuenta y sistematizar el quiebre acaecido en las propias imágenes producidas por el cine.

### **1.5. El quiebre como posibilidad de desplazamientos de las prácticas cinematográficas**

Los tópicos de la muerte del cine como de los distintos malestares teórico han sido las plataformas para pensar una serie desplazamientos teóricos que han descentrado al cine, en un ejercicio de expansión de lo cinematográfico. Estos movimientos dieron espacio para la emergencia de conceptos como: cine de exposición, *moving image experience*, entre-imágenes, paracinema, *screen art* o post-cine. Conceptos que intentan dar cuenta de una serie de obras y procesos que desbordan con creces los límites del cine, sintomatizando una nueva relación que ha establecido la inteligencia asociada a la historia y teoría del arte con el propio cine. Asimismo estos giros han dado pie a la recuperación de prácticas y conceptos del cine de vanguardia de los años sesenta —como cine expandido, cine abstracto, cine estructural, cine conceptual— marginalizadas hasta fechas recientes por los discursos hegemónicos sobre el cine, que se podría ejemplificar en la escasa importancia global que había tenido la publicación *Film Culture* dirigida por los hermanos Adolfo Mekas y Jonas Mekas desde Nueva York, en comparación con las aportaciones de las revistas *Cahier du Cinema* o *Screen*.

En este contexto encontramos algunas aportaciones críticas que intentan instalar nuevas formas de lectura o narrativa sobre el devenir cinematográfico, que partiendo desde la muerte de alguna forma particular del cine permiten repensar ciertos procesos. Es por ello que nos interesa rescatar para este apartado nuevas formas de leer el devenir cinematográfico, más que las definiciones conceptuales de uno u otro concepto en juego, como también de la descripción de la escena contemporánea. Concentrarnos en esquemas de lectura más generales, los cuales pongan en juego nuevos mapas de lectura, que den cuenta finalmente de una transformación sustancial de la forma que se comprende lo cinematográfico.

### 1.5.1. Entre imágenes, más allá del cine

En 1990, Raymond Bellour publicó *Entre-imágenes. Foto. Cine. Video*, texto que supone un intento por desarticular la distancia existente entre «el cine y las demás artes». En un directo diálogo con Serge Daney<sup>142</sup>, Raymond Bellour comenzó a analizar los nuevos dispositivos de la imagen técnica que emergían desde los años setenta, desplazándose de la orilla del cine —ocupando la expresión de Antonio Weinrichter<sup>143</sup>— a un territorio más amplio de producciones visuales y audiovisuales, para situarse en la frontera «entre-imágenes». El cine es interrogado en su condición de imagen y no de puesta en escena o montaje, en diálogo con otros dispositivos audiovisuales como la televisión y el video. Pensar el cine como imagen se fundamenta por la insistencia formal de congelar-detener la imagen al interior de las películas desde finales de los años setenta, además de la apropiación de otras estrategias fotográficas. Estas estrategias visuales instalaron un exceso de reflexividad en la imagen, para poder asirla y pensarla hasta el límite de sus posibilidades. Esta apuesta de cierto cine instaló la muerte en las entrañas de la imagen cinematográfica, ya que la inmovilidad renuncia a la condición específica del cine: el movimiento. Esto era una irrupción consciente de la condición fotográfica, pero no como huella indéxical, sino en la artificialidad de su movimiento, mostrando a través de un «congelado de muerte».

Esta consciencia de imagen eclosionó con la masificación del soporte de video, ya que abrió al cine a sus dos vertientes fundamentales: televisión y videoarte, para presionarlo desde afuera, un proceso “cuyo alcance aún no hemos [en 1990] terminado de comprender y que compromete en una situación sin precedentes las artes de reproducción mecánica a ella —foto y cine—, abriendo un espacio en que la cuestión de la reproducción está desbordada por las posibilidades apenas avizoradas de la imagen calculada”<sup>144</sup>. El video es el dispositivo técnico donde las imágenes cinematográficas transitan desde lo fotográfico a lo televisivo, se transforma en el medio de los «pasajes» que toma forma en el videoarte, es “capaz de integrar y de transformar a todo el resto, ligada a la particular capacidad de aquellos productos que son el resultado de su constante aparición en una caja a la vez íntima y planetaria”<sup>145</sup>. Este espacio

<sup>142</sup> Raymond Bellour ha sido parte del comité editorial de la revista *Trafic*, fundada por Serge Daney en 1991, la que creó después de abandonar *Cahier du Cinéma*. Tras la muerte de este en junio de 1992, se transformó en el principal responsable de la publicación.

<sup>143</sup> Antonio Weinrichter, “El dulce porvenir de un artefacto. Notas sobre cine/arte/museo”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Número 32, 2º semestre 2010, 11-33.

<sup>144</sup> Raymond Bellour, *Entre imágenes: Foto. Cine. Video*, trad. Adrana Vettier (Buenos Aires: Colihue Ediciones, 2009), 14.

<sup>145</sup> *Ibid.*

de transferencias es el «entre-imágenes», que es un espacio físico pero también metal, es la distancia entre dos fotogramas, pantallas, materias y velocidades.

En este trayecto del cine al videoarte fueron dos personajes seminales los que ocuparán la atención Raymond Bellour: Thierry Kuntzel y Jean-Luc Godard. El primero como un consolidado videoartista que provino de la teoría del cine. El segundo ha sido arrastrado por el cine con su propio cuerpo en las imágenes, “hacia lo que tiene de más nuevo. Llevándose con él al mismo tiempo todas las imágenes, y algo más”<sup>146</sup>. El trabajo de ambos da cuenta de un doble movimiento: 1) hacia la pintura “como si la violencia que el video ejerce posee en sí (con respecto a la representación en general) hubiera tornado inviable la cuestión e impulsado a replantearse, de manera más agua, sobre todo lo que es cine”. 2) hacia la literatura y al lenguaje, “en el sentido de que las palabras cada vez hacen más cuerpo con la imagen (en lugar de solo inmiscuirse, como sucedía en el cine mudo, se había sentido este acercamiento)”<sup>147</sup>. Así el video aparece en el sistema de lectura de Raymond Bellour como “un pasaje y un sistema de transformaciones de las imágenes, unas en otras: aquellas que lo preceden —pintura, foto y cine—, aquellas que él mismo produce y, finalmente, aquellas que él introduce, «las nuevas imágenes»”. En cambio, al cine como “ese arte antiguo, trabajado por la foto hasta ponerlo de su lado, y que el video ha tomado para proyectarlo hacia un más allá en el que es difícil predecir su destino”<sup>148</sup>.

Estas ideas se concretaron en la exposición *Passages de l'image* (19 de septiembre de 1990 a 13 de enero de 1991, Centro Pompidou-Paris), que contó con el comisario adjunto de Catherine van Assche y Catherine David. Definida en el dossier de prensa como “la primera gran exposición consagrada a las imágenes contemporáneas de la fotografía, el cine y el video”<sup>149</sup>. La exposición amplió el mapa de transferencias de las imágenes<sup>150</sup>, a través de las relaciones posibles de una serie de obras de videoarte, fotografía y video-instalación, con un número no menor de películas, entre los que se encontraba —aparte de una gran número de títulos de Jean-Luc Godard, también de Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Ridley

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>149</sup> Sin autor, *Dossier de prensa: Passages de l'image*, (París: Centre Georges Pompidou, 1989), 1. [Texto original: la première grande exposition internationale consacrée aux images contemporaines issues de la photographie, du cinéma et de la vidéo.]

<sup>150</sup> La propia configuración del evento y el catálogo podría ser una especie de manifiesto de la inteligencia francesa para repoblar el territorio teórico de la imagen, un nuevo pacto entre teoría y cine. Entre los autores se encuentran Pascal Bonitzer, Jean-François Chevrier, Serge Daney, Jacques Aumont, Jean-Louis Schefer, Chantal Pontbriand, Sylvain Roumette, Christine Buci-Glucksmann, Alain Bergala, Jacques Derrida, Hervé Guibert, Florence Sébastiani, Paul Virilio, Thierry De Duve, Anne-Marie Duguet y Louis Marin.

Scott, François Truffaut, entre otros. La exposición giró en aquellas películas que podían decir algo de la imagen como imagen, al mismo tiempo, que padecían la irrupción de la inmovilidad fotográfica, de los cuerpos, de la imagen congelando al tiempo<sup>151</sup>.

Tras una década de pensar esos espacios de diálogo, Raymond Bellour publicó el artículo, «La querelle des dispositifs» [La batalla de los dispositivos] (2000). En este reclama un retorno al cine, para volver a pensarlo en lo que tiene de diferente al resto de las plataformas de transmisión de imágenes del presente, esas que se edifican entorno al parpadeo, la hibridación, las transzonas, la metamorfosis, la transición y los pasajes. La convergencia de medios ha indiferenciado a cualquier dispositivo y, a su vez, comparte su lógica más elemental con un correo electrónico o con el mecanismo que controla una tostadora. Este volver al cine es a partir de la especificidad de la experiencia de la sala de cine, la que ha sido puesta en cuestión desde las plataformas interactivas, la televisión y sobre todo por las múltiples formas audiovisuales y visuales de instalaciones contemporáneas, que han utilizado al cine como objeto, pero niegan la experiencia cinematográfica con las proyecciones múltiples, la espacialización de las imágenes, una temporalidad sin fin. “Por otro lado, las instalaciones no existirían sin las películas. Re-visitado, repetido, mezclado, reducido a migas, el cine es secuestrado por un deseo del arte que no era suyo”<sup>152</sup>.

Para Raymond Bellour, la entrada de las artes mediales ha existido una confusión estética generalizada, donde muchas obras no se sabe qué son realmente y se reafirman solo en su mecanismo individual, que no puede entrar en relación con ningún otro sistema interpretativo. Estas obras están más cerca de la lógica de los ordenadores que la televisión, la cual pareciese estar a punto de sucumbir, ya que los ordenadores son “la primera máquina capaz de albergar a todos los modos de lenguaje y de expresión, así como transformarles unos en otros y de devolverlos merced a cada uno”<sup>153</sup>. Frente a esto, la antigua experiencia cinematográfica no se ha desvanecido, por lo contrario, se muestra única frente a las formas que gobiernan el presente, como también a todas aquellas que lo antecedieron.

---

<sup>151</sup> Casi una década después de la publicación de *Entre-imágenes* aparecerá la segunda parte, *L'entre-images 2. Mots, Images* (1999). En esta Raymond Bellour afronta la tarea de pensar un segundo pasaje, aquel que lleva hacia el ordenador, vehiculizado por la fractura videográfica existente entre lo análogo y lo digital.

<sup>152</sup> Raymond Bellour, “La querelle des dispositifs”, *Art Press*, Número 262, noviembre 2000, 50. [Texto original: On sait qu’il y a d’un autre côté les installations qui n’existeraient pas sans le cinéma. Repris, rejoué, malaxé, réduit en miettes, le cinéma y est pris en otage d’un désir d’art qui n’était pas le sien.]

<sup>153</sup> *Ibid.*, 52. [Texto original: les première machine susceptible d’abriter tous les modes de langage et d’expression comme de les transformer les uns dans les autres et de les rendre au gré de chacun.]

### 1.5.2. Re-valoración de la herencia del cine de vanguardia

Jean-Christophe Royoux abrió de par en par la puerta que entreabrió Raymond Bellour. En su artículo «Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos» (1997), traza una línea que articula las prácticas audiovisuales del arte contemporáneo, con las prácticas de las vanguardias cinematográficas de los años sesenta y setenta. Básicamente de lo que entiende como «democratización» frente a la obra de arte, que estarían redescubriendo ciertos realizadores y artistas —concepto que recupera del libro-manifiesto *Cine expandido* (1970), de Gene Youngblood. Esta democratización se relaciona con la renuncia a la dictadura de lo narrativo y a la concepción de la película u pieza cinematográfica-audiovisual como un universo cerrado, donde el espectador no tenía un rol activo en su construcción. Esto comenzó cuando el cine experimentó sus límites narrativos, a través de “la idea de una escritura (y una historia) sin sujeto —algo que parece todavía difícil de admitir, en tanto el cine ha estado desde su origen asociado a un proyecto pedagógico, histórico, sociológico y moral— se convirtió, con las *nouvelles vagues*, en uno de los ejes a partir del cual se instauró la posibilidad de un nuevo cine”<sup>154</sup>.

La actualidad del régimen del arte de las imágenes en movimiento existe “a partir de dos historias muy diferentes, la convergencia del cine y las artes plásticas en la configuración de un espacio de representación que transforma radicalmente las condiciones de enunciación de la imagen: el cine de exposición”<sup>155</sup>. El cual ya estaría contenido en los planteamientos del cineasta Paul Sharits en 1978 que edifican el concepto de «cine de exposición»:

- 1) Que se dé en un lugar abierto, público y de acceso libre (esta condición de base es excluida por el materialismo del cine comercial y por su presentación clásica dentro de los espacios teatrales autoritarios, direccionales e ilusionistas);
- 2) Que la forma de presentación no imponga una duración predeterminada para la observación del espectador (el observador puede entrar y salir cuando quiera; la naturaleza esencial del film debe ser evidente desde el primer vistazo, como la Naturaleza es en sí misma evidente, por suerte el espectador no estará obligado a esperar lo supuesto);

<sup>154</sup> Jean-Christophe Royoux, “Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos”, *Acción Paralela*, Número 5, 2000, s/n pp. <http://www.accpa.org/numero5/royoux.htm>

<sup>155</sup> Ibid.

3) Como consecuencia del principio precedente, que la estructura misma de la composición sea no-evolutiva; debe haber una cualidad natural, abierta, una oleada de variaciones a partir de un sistema de elementos inmediatamente aprehensibles; en la Naturaleza existe una dinámica de oscilaciones y de ciclos, y esto debería constituir el principio de composición de las formas filmicas democráticas (algo que los cineastas rusos clásicos utilizaron para expresar formalmente la esencia del marxismo);

4) Que el contenido de la obra no se enmascare, sino que transluzca como un efecto inmediato de su forma misma.

El concepto de «cine de exposición» no designa una simple espacialización en la sala, sino que generaría una suerte de autonomización de la propia exposición como forma representacional, al mismo tiempo, que se emerge un nuevo espacio para el propio cine, este doble momento es lo que considera Jean-Christophe Royoux un «espacio crítico» que nace desde las diferencias existentes entre las propias historias del cine y las artes visuales.

Esta relación se cristaliza en tres puntos: 1) el cine expandido, es decir, todas esas formas ensayadas durante la década de los sesenta por establecer una experiencia de expansión espacio-temporal constituido por un “un espacio teatral en el cual diferentes actividades físicas y proyecciones se entremezclaban para crear un continuum tridimensional delante, detrás, abajo y arriba del espectador”<sup>156</sup>. 2) la noción de proceso, que estable el diálogo entre la pintura como escritura gestual y el cine como escritura, donde los desplazamientos de la cámara son la caligrafía y escritura coreográfica de la danza. 3) el arte como actividad, donde el cine se transforma en un elemento central para el desarrollo de obras que ponen en juego al cuerpo del artista, donde el medio cinematográfico “se transforman entonces en una serie de dispositivos que funcionan como auténticas máquinas que responden a reacciones sensoriales”<sup>157</sup>. Estas tres formas de cristalización de la relación cine y artes visuales acaecida en los años setenta y que vuelven con las prácticas audiovisuales actuales, tienen su centro reflexivo en la relación-reacción con el espectador<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> Estas perspectivas guiarán sus siguientes publicaciones, «Cinema d'exposition: l'espacement de la durée» [Cine de exposición: el espaciamento de la duración] (2000) publicada en la revista *Art Press* N° 262, «L'instant du redépart: apres cinema, le cinema du sujet» [El momento del re-comienzo: después del

«Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film» [Cine futuro: El imaginario cinematográfico después del filme] (2002-2003, Centro de Arte y Medios-ZKM, Karlsruhe), fue un proyecto curatorial de Jeffrey Shaw y Peter Weibel. El objeto de la exposición fue preguntarse por la condición cinematográfica del presente, en el contexto de una historia de transformaciones tecnológicas que han determinado el devenir cinematográfico, las cuales han sido dominadas por los paradigmas de producción y distribución hollywoodiense, sus formas tecnológicas y narrativas. No obstante, las posibilidades que albergan las tecnologías digitales, son las que “están brindando una plataforma para la futura evolución de las tradiciones del cine vanguardista independiente, experimental y expandido”<sup>159</sup>.

Uno de los rasgos de este proceso evolutivo se encontrará en que existe un espacio de inmersión del espectador, donde éste asume el rol de camarógrafo y editor —junto a las formas de videojuego e interacción social virtual—, terminan construyendo narrativas deslocalizadas como también experiencias de deslocalización del propio espectador como individuo, generando con ello un experiencia emocional y cognitiva en varios niveles. Para Jeffrey Shaw y Peter Weibel estas experiencias no se configuran de forma totalitaria —a diferencia de los espectáculos hollywoodienses—, donde el espectador no es abrumado y menospreciado. La interactividad de este tipo de obras buscaría rescatar su condición como individuo y establecer una posición crítica de éste con la representación<sup>160</sup>.

La estrategia curatorial establece una relación entre una serie de prácticas contemporáneas, con una variopinta selección de ensayos incluidos en el catálogo. Jeffrey Shaw y Peter Weibel le proponen al cine del futuro su propia genealogía, relacionando textos que van desde reflexiones de Luis Buñuel, Stefan Themerson y Raúl Ruiz, el vanguardista cinematográfico Gene Youngblood junto a un teórico como Andre Bazin, de los artistas visuales Bernd Lintermann, Randall Packer y Grahame Weinbren, del arquitecto Edwin Heathcote, de teóricos como Raymond Bellour, Italo Calvino y Guy Debord, complementado por una larga lista de académicos y curadores con diferentes especialidades y

---

cine, el cine del sujeto] (2001) publicado en un número especial sobre Serge Daney en la revista *Trafic* N° 37. Que desembocará finalmente en su libro *Cinéma d'exposition* [Cine de exposición] (2002).

<sup>159</sup> Peter Weibel, “Preface”, en *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, Peter Weibel y Jeffrey Shaw, eds., (Cambridge-MA: MIT Press y ZKM, 2003), 16. [Texto original: are providing an appropriate platform for the further evolution of the traditions of independent, experimental and expanded avantgarde cinema.]

<sup>160</sup> Con ello, buscarían cumplir el desafío lanzado por el cineasta chileno Raúl Ruiz, que en su texto *La poética del cine* (1995) llamaba a dismantelar la autocracia del director y su aparato óptico subyugante, desplazándose hacia a la periferia. Jeffrey Shaw, “Introduction”, en Weibel y Shaw, eds., 19.

nacionalidades<sup>161</sup>. La configuración del catálogo hace evidente la renuncia para constituir un futuro del cine autónomo, las claves de su futuro están en ser absorbido por una multiplicidad de territorios adyacentes que le permitirían configurar su nueva forma, desde la arquitectura hasta la historia del arte, desde la literatura hasta el arte digital.

Esta condición pos-medial es lo que le ocupará a Peter Weibel en «La condición postmedial» (2004). Donde se pregunta cómo los nuevos medios técnicos (video, ordenador) no solo han propuesto una nueva escena para el arte, sino que a través de ellos los antiguos medios técnicos (fotografía y cine) como los medios no técnicos (pintura y escultura) se han mantenidos vivos al forzarlos a cambios radicales de sus propias formas. En el interior de un estado cultural dirigido por las lógicas computacionales, en que el ordenador se imagina a sí mismo universal —en el deseo de contener también a la propia vida—, el arte actual es inevitablemente pos-medial porque “la máquina universal precisa de computador para poder simular todos los medios, y justamente por eso también todo arte es postmedial”<sup>162</sup>. Nada puede estar por fuera de los medios, ninguna pintura, fotografía analógica, etcétera, puede escaparse de la experiencia estética digital, “*la condición postmedial*, porque ya no domina un medio por sí solo, sino que los medios se influyen y condicionan entre sí. La cantidad de todos los medios constituyen un medio universal que se contiene a sí mismo”<sup>163</sup>.

En la búsqueda de construir una cronología de prácticas de ese otro cine, se encuentra *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* (2012), de Esperanza Collado Sánchez. Ella traza una línea que permita comprender las formas contemporáneas del audiovisual en las artes visuales, teniendo como telón de fondo las múltiples formas vanguardistas desarrolladas al interior del propio campo cinematográfico, que comprende en una lucha “por encontrar un lugar de exhibición propio entre la caja negra y el cubo blanco, [en que] se detecta una programa unificador, rizomático pero concreto, consistente en hacer visible a través de sus materiales, propiedades y procesos perceptivos las diferencias entre realidad percibida y realidad del medio”<sup>164</sup>. Si bien, este trabajo no se estaciona en las formas contemporáneas de este cine en expansión, delinea una serie de problemas formales que dan una imagen del presente, es decir, en el trabajo sobre con sus materialidades de forma no

---

<sup>161</sup> Michael Bielicky, Jean-Louis Boissier, Chris Darke, Timothy Druckrey, Ross Gibson, N. Katherine Hayles, Sabine Himmelsbach, Susanne Jaschko, Marsha Kinder, Norman M. Klein, Oliver Deussen, Scott McQuire, Michele Pierson, Vivian Sobchack, Gloria H. Sutton, William C. Wees, Brian Winston, entre otros.

<sup>162</sup> Peter Weibel, “La condición posmedial”. *Revista Austral de Ciencias Sociales* Número 10, 2006, 139.

<sup>163</sup> *Ibid.*, 141.

<sup>164</sup> Collado Sánchez, 20.

narrativa, la puesta en jaque de la experiencia del espectador codificado por el campo cinematográfico tradicional y la desarticulación de los dispositivos técnicos que le son inherentes: proyector, haz de luz, la sala de cine, etcétera.

Las formas cinematográficas externas a la producción hegemónica que llama «paracinema»: “se relaciona en varios sentidos con la muerte del cine en tanto transformación irrevocable o reconstrucción de su materialidad. Que el medio alcance un «grado cero» indispensable en el proceso hacia su desmaterialización es emanación directa del insistente cuestionamiento de sus propias condiciones de aparición y recepción”<sup>165</sup>. Nosotros podríamos ampliar las implicancias de esta idea, no sólo es la experimentación del medio hacia la búsqueda de un supuesto momento cero del mismo, el que está relacionado directamente con planteamientos que critiquen sus formas espectatoriales, sino para que estas prácticas se han visibilizado para el campo cinematográfico tiene que existir una profunda incertidumbre en el mismo, una constante disputa por el futuro del cine.

### 1.5.3. El cine más allá de su condición industrial

Dentro de este recorrido las reflexiones de Nicole Brenez no pretenden salir del territorio cinematográfico. Ella plantea la necesidad de re-escribir la historia del cine en la actualidad, o más específicamente, considera que aún no se ha escrito la «verídica» historia del cine. “Creo que nunca ha habido tanto trabajo para los cinéfilos como hoy en día: el trabajo sobre el corpus del presente y el pasado, el trabajo sobre los métodos de observación, de recolección, de conservación, de análisis, y así una y otra vez”<sup>166</sup>, a propósito de muchas prácticas y obras prácticamente invisibilizadas por el devenir historiográfico, crítico y teórico. Dentro de este planteamiento ha desarrollado dos empresas, la primera consiste en reconciliar la teoría cinematográfica francesa con los cines de vanguardia, que se ha cristalizado en los libros *Jeune, dure et pure! Une Histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* [¡Joven, duro y puro! Una historia del cine de vanguardia y experimental en Francia] (2001), *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde* [Tratamiento del lumpenproletariado por el cine de vanguardia] (2006), *Cinemas*

<sup>165</sup> Ibid., 33-34.

<sup>166</sup> Nicole Brenez, “For an insubordinate of cinema and media”, *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Volumen 50, Número 1-2, primavera-otoño 2009, 197-8. [Texto original: I believe that there has never been as much work for cinephiles as today: work on the corpus of the past and present, work on the methods of observation, of collecting, of conservation, of analysis, and so on and on.]

*d'avant-garde* [Cines de vanguardia] (2007) y, por último, una publicación en japonés titulada *Eiga no zen'ei towa nanika* [¿Qué es el cine de vanguardia?] (2012).

La segunda es una escritura que se haga cargo de un cine de resistencia, a través de una historia rebelde y autónoma de esos realizadores que se han involucrado directamente en procesos de transformación política de la sociedad<sup>167</sup>. Esta escritura no solo debe ser una historia de los vencidos, en la reconstrucción de sus tumbas, sino de vidas libres y creadoras con una mirada comprometida a través de una cámara, un fusil o con ambas, cineastas que han sido partícipes de un movimiento guerrillero revolucionario o en una lucha de resistencia en los maquis. Esos “en el universo del cine de dominación, que han roto el cerco, que han logrado en un descubrimiento magistral, ellos han rechazado la división destructiva entre la función de combatiente y la función poética”<sup>168</sup>.

Esto ha llevado a Nicole Brenez a vincularse con el realizador Philippe Grandrieux, para desarrollar una serie de documentales sobre cineastas radicales, por ejemplo, *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution-Masao Adachi* [Si quizás la belleza ha reforzado nuestra convicción-Masao Adachi] (2011), dedicada al cineasta japonés Masao Adachi, el cual en la década del setenta se unió al Ejército Rojo Japonés-Nihon Sekigun. En relación a esto, comprenderá que este cine comprometido no está determinado por su origen económico ni por una doctrina específica al interior del arte, estas piezas buscan la supresión de la frontera entre arte y vida, entre la idea y la realidad, el arte es su objeto en su denegación, desacuerdo y pulverización de sus supuestos simbólicos. El ensayo constante por romper esas fronteras se transforma en un laboratorio de experimentación para transformar la realidad. Así los “cineastas de las luchas por la liberación, a menudo con trayectorias románticas, también son los que se han encontrado con más censura, cárcel, muerte y hoy están en el olvido”<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> Este panorama debería estar constituido por nombres como Armand Guerra, Jacques-Bernard Brunius, Adrien Porchet, Giorgio Agliani, Félix Marquet, Antonio Polo, Yann Le Masson Angel Garcia Verches, Pierre Clément, Joaquin Giner, Armand Gatti, Adolfo Aznar, José Massip, Julio García Espinosa, Dziga Vertov, Tomás Gutiérrez Alea, Alexandre Medvedkine, Manuel Octavio Gómez, Saba Cabrera, Marcel Trillat, Ricardo Vega, Asdrúbal Rebeleo, Helvio Soto, Gary Garabedian, Fernando Solanas, Djamal Chandlerli Yamina, Octavio Getino, Mohammed Lakhdar-Hamina, Fernando Birri, Khaled Hamada, Mario Handler, Mustapha Abou Ali, Jorge Sanjinés, Patricio Guzman, Jean-Michel Humeau, Ali Djenaoui, Jean-Louis Ughetto, Mahmoud Fadel, Fouad Touhamy, Maamar Zitouni, entre muchos otros.

<sup>168</sup> *Ibid.*, 199. [Texto original: in the universe of the cinema of domination, they have broken the siege, they have succeeded in a magisterial breakthrough, they have refused the destructive division between the combatant function and the poetic function.]

<sup>169</sup> Nicole Brenez y Philippe Grandrieux: “Cultural Guerrillas. The fundamental questions of a cinema of intervention”, *Moving Image Source-Museum of the Moving Image*, 1 de marzo 2013. <http://www.movingimagesource.us/articles/cultural-guerrillas-20120301>. [Texto original: filmmakers of the struggles for liberation, often with romantic trajectories, are also those who have most encountered censorship, prison, death, and today are consigned to oblivion.]

Sin una pretensión de construir nuevas genealogías o proyectar futuros posibles para lo cinematográfico-audiovisual, Ángel Quintana en *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (2011) pondrá el foco en establecer un panorama cinematográfico-audiovisual del presente, pero desde una interrogación de cómo la imagen digital se relacionan con lo real y en dicha vinculación los cambios de los límites del cine, a través de un retorno al cine después de su muerte filmica. Este proyecto es absolutamente complejo, en la medida en que como este mismo plantea “lo propio de la imagen digital es la simulación y no la captura de las huellas del mundo físico”<sup>170</sup> y, a su vez, devalúa la transformación radical que implicó el cine y la fotografía para la comprensión del arte durante el siglo xx, es decir, la valoración del arte como huella de un objeto preexistente a través de su naturaleza fotográfica. “La irrupción de la fotografía y el cine en el mundo de las artes implicó la resurrección de esa imagen generada por contacto que había sido marginada de la historia del arte”<sup>171</sup>.

Para intentar resolver esta dificultad reconoce en lo cinematográfico digitalizado un estado de profunda híbridez, ya “que mezcla la imagen generada por ordenador con la imagen capturada de la realidad, [... donde] el digital se consolidara en el mundo del cine como un elemento fundamental de la política de posproducción”<sup>172</sup>. Al mismo tiempo, la imagen técnica digital es “capaz de atrapar el peso de la temporalidad y redefinir las fronteras que separan el documental de la ficción o de la ficción y la imagen de vanguardia”<sup>173</sup>. Este peso de temporalidad, se refiere a la maleabilidad que la imagen digital tiene en relación de grabar lo cotidiano, eso que comparte con el video analógico, pero en formatos muchos más diversos (tamaños) y de mayor calidad, que posibilita grabar mucho más, de muchas más formas (cámaras de seguridad, en teléfonos móviles, en dispositivos computacionales manuales, cámaras específicamente de video, etcétera). Esto configura un campo abierto en que el cine negocia sus fronteras internas, “los diferentes procesos de mestizaje que ha sufrido la imagen rompen con las categorías y divisiones institucionales establecidas entre ficción, el documental, la animación y el cine de vanguardia, [... donde] la ruptura de las fronteras se convierte en una de las principales características estéticas del cine actual”<sup>174</sup>.

---

<sup>170</sup> Ángel Quintana, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. (Barcelona: Editorial Acantilado, 2011), 75.

<sup>171</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>172</sup> *Ibid.*, 108.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> *Ibid.*, 164

Ángel Quintana comprende que pensar hoy lo cinematográfico es necesariamente en un campo de tensiones en que se juegan una serie de problemáticas relacionadas con la representación, realidad, cuerpo, lo político, etcétera, pero en el cual el cine no es el único jugador, sino tiene que negociar con otras plataformas de producción de imágenes, como la televisión, el video-digital, las artes visuales, etcétera. Pero esto no implicará una disolución de las fronteras cinematográficas, sino que existe una proyección hacia el exterior, un desplazamiento a una estadio global de las imágenes. Un contexto que comprende que está lleno de imágenes insignificantes y discursos audiovisuales prefabricados que niegan el vínculo entre lo humano y el mundo. Por ello, para este descentramiento es necesario articularlo a través de una densidad crítica —para no transformarse en un mero surtidor infinito de imágenes—, para encontrar su lugar como alteridad, a través de la recuperación de la imagen del mundo, de documentar aquello que se ha perdido y de reapropiarse de lo que se ha olvidado. Ángel Quintana encuentra la pertinencia del cine en la actualidad, en la medida que muestre aquello que se esconde, eso que nadie puede ver y solo este puede hacer visible. Es decir, propone un retorno a lo cinematográfico, pero reconociendo las transformaciones que han sucedido en su devenir, es decir, re-dimensionarlo en el presente digitalizado.

## **2. TRAYECTORIA CENTRÍFUGA Y CENTRÍPETA DE LA CONTEMPORANEIDAD CINEMATOGRAFICA GLOBAL. PROPUESTA DE UN MODELO DE LECTURA.**

El recorrido teórico que hemos propuesto ha puesto en evidencia una serie de reflexiones que pensaron el quiebre con el cine moderno en el tipo de imágenes que se fueron sucediendo desde los años ochenta, estas perspectivas condujeron a pensar múltiples formas de su muerte producto de una medioambiente teórico del malestar. Para desde ahí plantear una serie de desplazamientos práctico-teóricos hacia otros espacios de la producción estética-simbólica, para finalmente encontrarnos nuevamente con el cine, pero esta vez en un territorio global. En este sentido, la contemporaneidad no sería el prefacio de la desaparición de lo cinematográfico como auguraba Godfrey Cheshire, en su frase: «el cine está a punto de desaparecer en el horizonte histórico». La contemporaneidad es el epílogo de las múltiples formas en que se ha pensado el cine durante estos últimos treinta años.

Entendemos el cine en un estado global en tres sentidos. 1) al interior de los procesos de globalización económica del capitalismo neoliberal —y el necesario declive de otras formas económicas tras la caída del bloque soviético—, que ha generado la forma particular de esta

nueva internacionalidad cinematográfica, proceso que se aceleró a partir de los años ochenta. Lo global es una configuración sistémica específica con lógicas productivas particulares, que ha afectado en mayor o menor medida a todo el espectro cinematográfico mundial. 2) desde aquí deviene una dimensión geográfica, donde el cine, sus conceptos, su devenir, sus problemas y teorías repiensa sus jerarquías hegemónicas determinadas por factores geopolíticos-industriales, para establecer nuevos mapas de sentido, nuevas formas de comprender lo que ha venido siendo lo cinematográfico. La conciencia de la multiplicidad cultural productiva, que multiplica los espacios de exhibición abarcando más territorios geográficos, temáticos y estéticos. En que la producción de los centros industriales fuertes no implica la vanguardia autoral o del entretenimiento. 3) y, por último, lo cinematográfico en un territorio ampliado de prácticas audiovisuales contemporáneas, en las cuales sus fronteras se van definiendo y re-definiendo dependiendo de contextos teórico-cultural-geográficos específicos. El cine encuentra un lugar específico y preponderante al interior del régimen contemporáneo del arte, desde el cual ya no puede pensar ni proclamar su autonomía productiva. Lo global como esa conciencia de pertenencia a un marco general del arte.

El estadio contemporáneo de lo cinematográfico, consideramos, es producto de dos muertes simbólicas del cine. Dos órbitos que han reorganizado todo el panorama del cine y, que a su vez, han expandido la propia comprensión del mismo. En ello lo que hemos trabajado como «desplazamientos» hacia el campo de la historia y teoría del arte, pero también dentro del propio territorio del cine, las perspectivas de Nicole Brenez o Ángel Quintana llaman a replantearse ciertas certezas historiográficas o genealogías posibles de la imagen en movimiento. Como también el panorama resultante de los estudios de cine realizado por Robert Stam. En la última página de *Teorías del cine, una introducción* plantea que “la teoría es hoy día un poco menos grandilocuente, algo más pragmática, algo menos etnocéntrica, masculinista y heterosexista, algo menos proclive a los grandes sistemas rectores; prefiere basarse en una pluralidad de paradigmas teóricos”<sup>175</sup>.

La primera muerte es la del cine moderno entre los años setenta y ochenta, en el advenimiento de la posmodernidad cinematográfica y la puesta en cuestión del estatuto de autor y, por ende, de sus políticas y experiencias de autonomía, a través de una serie de procedimientos de apropiación del imaginario cinematográfico del pasado. En la rearticulación del cine hollywoodiense después de las críticas de la escena independiente, la inclusión de los capitales transnacionales y la apuesta por productos cinematográficos que

---

<sup>175</sup> Stam, 376.

extremaron la espectacularidad de la imagen cinematográfica. Pero también en lo que vendría a ser el declive de las cinematografías de Europa del Este durante la *Perestroika-glásnot* en la URSS, y finalmente en la desarticulación-desactivación mayoritaria de las cinematografías nacionales en América Latina, África y Asia asociadas a proyectos sociales y políticos revolucionarios izquierdistas o anti-occidentales que tuvieron sus inicios hacia finales de los años cincuenta. En una comprensión amplia del concepto de cine moderno.

La segunda es la muerte material del propio cine, que se inició en la misma década del ochenta con la experimentaciones al interior de la industria de Hollywood y de la televisión, pero que se ha cristalizando realmente desde mediados de los años noventa en la paulatina digitalización de la imagen audiovisual y en la innovación de las formas de producción, distribución y exhibición. Junto a esto, una puesta en cuestión de su condición de signo índice que sostuvo a importantes pensamientos cinematográficos, entre ellos los de André Bazin, Vilém Flusser, Bill Nichols, hasta el propio Gilles Deleuze. Pero también la imagen digital se ha transformado en un punto de encuentro entre diversos territorios de la imagen audiovisual, no solo el cine y la televisión, sino también el videoarte, el vide-oclip e Internet. Esta materialidad en común ha propuesto y re-visitado territorios posibles de intercambios y negociaciones que han proliferado tanto en la práctica como en la teoría, dos ejemplos de ello serían el proyecto curatorial de Bellour *Passages de l'image* y el cuerpo textual de *Art and the Moving Image. A Critical Reader* de Tanya Leighton.

Estos dos órbitos nos invitarían —por lo menos desde una primera mirada— a pensar la trayectoria de lo cinematográfico en las últimas tres décadas como dos líneas. La primera como un gran movimiento de reorganización interna de la geografía y formas productivas, asociado a una serie de transformaciones de las propias «poéticas» y formas de las imágenes del cine, que ha propuesto finalmente un escenario globalizado y que se caracterizaría por ser más rico y complejo en imágenes y propuestas cinematográficas como han planteado Nicole Brenez, Jean Serroy y Gilles Lipovetsy, entre otros. Al mismo tiempo, esta escena global es más representativa de la diversidad del mundo, pero en la misma medida inabarcable para una narración posible del tipo moderna. Esta sería una línea centrípeta.

La segunda línea nos instalaría en la pérdida de su especificidad material, es decir, su condición específica como medio. Ese que mezclaba en un mismo momento lo fotoquímico-fotográfico y la simulación espacial en movimiento: entre huella y simulacro. Esta renuncia —principalmente económica— al material filmico nos enfrenta a una disposición hacia los

extramuros de lo cinematográfico, en todo eso que pueda tener de común con la televisión, videoarte-artes visuales, video-clip e Internet —incluso como puro entretenimiento, ejemplo de ello, es la conversión de las industrias cinematográficas en industrias del entretenimiento, donde el cine es solo un área dentro de una compleja red de productos culturales y consumo—. Un movimiento que a su vez rechaza las dos formas de autonomía generales del cine: 1) como medio específico, que tuvo sus dos tendencias principales en el cine de autor y el cine de vanguardia. 2) como industria productiva e institucional con sus propios circuitos de visibilización, normativización y validación, completamente separado de otros espacios de la producción cultural. Esta sería una línea centrífuga.

### 2.1. Lo cinematográfico pensando su condición de imagen

¿Es posible sincronizar esas dos líneas con trayectorias tan disímiles? O dicho de mejor manera ¿es posible encontrar algo que articule esas dos trayectorias para configurar una imagen contemporánea compleja y global de lo cinematográfico? O ¿estas trayectorias son para el campo cinematográfico tan irreconciliables como la «teoría general de la relatividad» y la «mecánica cuántica» en el campo de la física teórica? Que si bien ambas son consistentes en sus propios fundamentos para explicar físicamente el universo (teoría de la relatividad) y lo subatómico (mecánica cuántica) no pueden consolidarse en una gran teoría que las haga compatible. Aquello que se muestra coherente en el universo se desvanece en lo subatómico y viceversa. La búsqueda de una teoría del campo unificado.

Consideramos que aquello que puede unificar mínimamente —sin incorporar las pretensiones totalizadoras de la física teórica— lo que se ha fraguado en las estas últimas tres décadas —un poco más— y lo que particularizaría con respecto a otros estadio de lo cinematográfica, es el proceso paulatino de autoconciencia de su condición de imagen. Es la imagen como problema teórico del cine lo que posibilita, por ejemplo, proyectos curatoriales como el ya citado *Passages de l'image* de Bellour<sup>176</sup> o *Future Cinema* de Shaw y Weibel. Será esta misma comprensión del cine en su dimensión de imagen, la que le permitirá a las

---

<sup>176</sup> Es interesante tomar en cuenta el similar impacto que genera el gesto de Bellour, al valorar positivamente la tensión entre cine y artes visuales, para una serie de prácticas audiovisuales contemporáneas, que han desbordado ampliamente los límites del videoarte de los años setenta y ochenta, con el que tuvo el proyecto *Pictures* [Imágenes] (1977), de Douglas Crimp en el Artists Space en Nueva York, tanto en la confluencia en la argumentación en torno a la postmodernidad, como en el nuevo papel que tendrá la fotografía al interior de las artes visuales desde dicha exposición. Vale la pena mencionar en este último sentido, la exposición *La ripetizione differente* [La repetición diferente] (1974) en el Studio Marconi en Milán. En ambos proyectos curatoriales, como también el de Bellour, lo que articula la discusión es el problema de la imagen.

producciones filmicas en los años ochenta —aquellas que aún reclamaban su autonomía productiva— una serie de operaciones como: cita, pastiche, engaño, parodia, kitsch, etcétera, que se sostenía en la revaloración de los clásicos géneros cinematográficos y con ello edificando parte de lo que aún se conoce como cine posmoderno.

La imagen es el problema de la contemporaneidad de lo cinematográfico, cuando, por ejemplo, Roman Gubern se lamenta del estado del cine en la era audiovisual, apoyándose en ideas de Serge Daney que nos advertía de esos «planos prefabricados, clichés listos para usar, en resumen, imágenes inmóviles» que poblaron las cinematografías occidentales en la década del ochenta. Ahí también cuando el propio Serge Daney es recuperado y modificado por Raymond Bellour en el concepto de «inmovilidad», que sustenta gran parte de sus planteamientos del concepto de «entre-imágenes». La imagen inmóvil, la imagen cinematográfica queriendo ser fotográfica. Asimismo en relación a esos dos grandes estudios de Gilles Deleuze sobre cine, que si bien van hacia otro sentido, es sintomático que se titulen con la palabra «Imagen». Como también es sintomático que el teórico cinematográfico Jacques Aumont devenga en teórico de la imagen al publicar su libro *La imagen* en 1990.

También cuando nos encontramos con las querellas a propósito de la necesidad política de la auto-representación de ciertas comunidades identitarias culturales no-hegemónicas, lo que también podríamos llamar el «derecho a la propia imagen» y que ha vehiculado gran parte de las problemáticas multiculturales del cine: Cine Chicano, Black American Cinema, Black British Cine o el cine indígena, por nombrar algunos. Estos se articulan en la necesidad de auto-representarse en condiciones de igualdad con aquellos que han ostentado la hegemonía de los medios de producción de imágenes audiovisuales y los discursos que emanan, en las formas en que esos que han sido no-hegemónicos consideren pertinente.

Igualmente en la aparición después de veinte años de un número especial sobre cine estadounidense en la revista *Cahiers du Cinema* en los números 334-335 en abril de 1982. Ahí donde Serge Toubiana informaba —sin esconder cierta fascinación— que el cine hollywoodiense estaba en un proceso de mutación económico y tecnológico que estaba generando una implementación a toda escala de departamentos de efectos especiales en las casas productoras y también la ampliación de los espacios de exhibición con el «video de alta definición», “sobre pantallas mucho más grandes que las de los aparatos de televisión actuales, imágenes tan buenas como las exhibidas en las salas de cine de Estados Unidos [...] un período en el que se entremezclan desarrollo industrial y experimentación tecnológica con

el fin de producir películas y géneros nuevos, correspondientes a una revolución tecnológica sin precedentes”<sup>177</sup>. Retorno a EE.UU. sincronizado con el arribo y fascinación de Jean Baudrillard por Las Vegas.

En esta misma línea se entiende el hastío que le provocaba, al ya citado crítico australiano Adrian Martin, esa fatigosa teoría de los años setenta —ese malestar que identificábamos con Robert Stam—, aquella protagonizada por “las grandes teorías [que] estaban en pleno apogeo: Louis Althusser, Jacques Lacan, la semiótica filmica de Cristian Meltz, Stephen Heath y la pandilla británica de Screen, los análisis feministas en los primeros números de *Camera Obscura* en Estados Unidos [...] era el tiempo para ninguna clase de poesía o lirismo o simplemente diversión ni en el cine ni en la escritura crítica; había un trabajo programático que realizar”<sup>178</sup>. La sintonía de ese malestar se hace evidente en el número 4 del volumen 21 de *Screen* (1980) donde se publicaron artículos como «Textual Strategies: The Politics of Art-Making» de Judith Barry y Sandy Flitterman, «The Subject of Feminist Film Theory/Practice» de Claire Johnston, «Women and Televisión» de Susan Honeyford, junto a «The Vietnam Subtext» de Paul Kerr o «Authorship and Independent Film Exhibition» de Michael O’Pray.

Esta conciencia de la imagen es aquella que se filtra también en el problema de la «convergencia de los medios» que ha trabajado recientemente Lisa Cartwright, para pensar el campo de estudios del cine al interior de los estudios visuales teniendo como norte las transformaciones de la mirada. “Acepto la convergencia tecnológica como un premisa provisoria con el fin de pensar directamente a la pregunta por los estudios institucionales del cine, como también categoría más amplia de lo digital y lo visual”<sup>179</sup>. Solo en un territorio común es posible hacer visible la expansión horizontal de los objetos de estudio, en la estructura vertical de las disciplinas de estudio. Y, a su vez, dar cuenta de la sincronía de esta «convergencia de los medios» con el flujo de la interdisciplinariedad, apoyándose en una idea de Anne Friedberg. “Ella identifica en la mirada virtual de la posmodernidad, las condiciones para la mirada que más se asocia con las nuevas tecnologías digitales”<sup>180</sup>.

<sup>177</sup> Serge Toubiana, “Made in USA, veinte años después”, en *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, Antoine De Baeque y Charles Tesson, comp., (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004), 218.

<sup>178</sup> Jonathan Rosenbaum *et. al.*, 41.

<sup>179</sup> Cartwright, 11. [Texto original: I accept technological convergence as a premise provisionally in order to move directly into the question of the institutional study of film and also as the broader categories of the digital and the visual.]

<sup>180</sup> *Ibid.*, 10. [Texto original: She identifies in the virtual gaze of postmodernity the conditions for the gaze that most associate with new digital technologies.]

Ahora bien, más allá de todos estos ejemplos —que podrían ser muchos otros—, la imagen como problema no identifica con suficiencia nuestro objeto, como nos ha advertido Hans Belting:

En los discursos sobre la imagen constantemente se llega a indefiniciones. Algunos dan la impresión de circular sin cuerpos, como ni siquiera lo hacen las imágenes de las ideas y del recuerdo, que en efecto ocupan nuestro propio cuerpo. Algunos igualan las imágenes en general con el campo visual, con lo que es imagen todo lo que vemos, y nada queda como imagen en tanto significado simbólico. Otros identifican las imágenes de manera global como signos icónicos, ligados por una relación de semejanza a una realidad que no es imagen, y que permanece por encima de la imagen. Por último, está el discurso del arte, que ignora las imágenes profanas, o sea las que existen en la actualidad en el exterior de los museos (los nuevos templos), o que pretende proteger al arte de todos los interrogantes sobre las imágenes que le roban el monopolio de la atención<sup>181</sup>.

Así nos enfrentamos a muy distintas imágenes cuando hablamos de la imagen, pero paralelamente, a un mismo grupo de imágenes podemos someterlo a muy diferentes dispositivos discursivos. En este sentido, Hans Belting considera que para enriquecer el concepto de imagen y, a su vez, para ir desvaneciendo esa indiferenciación es necesario hablar “de la imagen y del medio como de las dos caras de una moneda, a las que no se puede separar, aunque estén separadas para la mirada y signifiquen cosas distintas”<sup>182</sup>. El medio no hay que plantearlo para el presente en los límites trazados por cierta modernidad teórica referida al arte (Clement Greenberg y Michael Fried) sino que en primera instancia es aquel que posibilita pensar la imagen como imagen y no confundirla con aquello que refieren en sí.

Asimismo el concepto de medio posibilita visibilizar la relación interna entre imagen y cuerpo<sup>183</sup>. El medio como dispositivo —aún ahí cuando es el propio cuerpo humano es el

---

<sup>181</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa, (Madrid: Katz Editores, 2007), 13.

<sup>182</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>183</sup> Al igual como hace notar Hans Belting, nos parece más pertinente los conceptos de medio e imagen, que la diferencia que hace William J. Thomas Mitchell entre «picture» e «image», ya que el concepto de «picture» si bien vendrían a definir esos objetos concretos en que las imágenes se manifiestan, consideramos que no son lo suficientemente pertinentes para la propia fantasmagoría cinematográfica. ¿El «picture»

vehículo de las imágenes, por ejemplo, las imágenes mentales, recuerdos o fantasías— es concebido como un cuerpo simbólico o virtual perteneciente a las imágenes y que determinan el acto de observación, normativizando al cuerpo en relación a ellas, es decir, educando las formas de cómo experimentarlas y percibir las, por ende, las particularidades de las formas de enajenación del individuo. Esto también se aplica a esas plataformas virtuales y electrónicas que se sostienen en una descorporalización de las imágenes, ya que la propia descorporalización no es más que una nueva forma de experiencia corporal. “Con todo, el cuerpo virtualizado o globalizado proporciona esta extensión de su percepción sólo mediante sus órganos corporales”<sup>184</sup>.

El giro hacia sí mismo de lo cinematográfico —coincidente con el análisis retrospectivo del «pictorial turn» trabajado por William J. Thomas Mitchell y del «iconic turn» de Gottfried Boehm que inscriben en 1994— implica una transformación de la comprensión de la imagen en el cine, en la medida que ha devenido de una mutación sustancial como medio en sus formas digitales. Pensar la imagen hoy en lo cinematográfico está sujeto a dejar de pensar en el concepto de montaje cinematográfico y comenzar a pensar en el de postproducción:

La postproducción instala lo cinematográfico en la imagen «a posteriori», una imagen que no hay que entenderla como la dimensión visual del plano, sino la conjunción de esta postproducción visual, narrativa y sonora que deviene en una unidad audiovisual, que podrá estar compuesta por una pieza autónoma (un plano) que interacciona con otras piezas, o por la interacción de varios fragmentos (varios planos) que compondrán esa unidad. Cuando referimos a la imagen es a esta dimensión expandida del plano cinematográfico, imagen compleja, contaminada y de límites abiertos.<sup>185</sup>

Esa imagen contemporánea que ha devenido de lo cinematográfico mirándose a sí misma, está sujeta a una normativización de la experiencia que hemos definido “como el tipo de representación contemporánea: fantasmagórica y efímera, y la modalidad de experiencia que nos interpela: «intraducible condición de momento nunca completo» en el estado cultural

---

cinematográfico vendría a ser la imagen en la pantalla, en el celuloide o en el disco duro? O ¿el «picture» vendría a ser esa unidad mínima cinematográfica que llamamos plano? Lo que se muestra sostenible para la pintura aparece deficitario o, por lo menos, engorroso para el cine.

<sup>184</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>185</sup> Santa Cruz G., 142.

contemporáneo”<sup>186</sup>. Eso que nos enfrentamos cotidianamente cuando se “rebota una y otra vez en cada escaparate, en cada pantalla, para decir la incredulidad que sus promesas despiertan”<sup>187</sup>.

Planteándolo en forma esquemática, ahí donde el cine moderno se diferencia del cine clásico, a través de la toma de conciencia de su densidad temporal frente a la densidad del movimiento en el espacio, el cine contemporáneo ha encontrado la densidad de la imagen como espacio-tiempo para abrir una brecha con su estadio moderno. Donde justamente no necesita la espacialidad ni temporalidad externa a la propia imagen, para hacer operativo una imagen espacio-temporal de esa exterioridad. Entonces, la imagen como problema del cine se hace carne en un Brian de Palma filmando con el manual de Alfred Hitchcock, pero también con Gus van Sant replicando cada uno de sus planos en su versión de *Psicosis* (1998) y también cuando Douglas Gordon transforma esa misma película en una proyección de un día de duración, en *24 Hour Psycho* [24 hrs. Psicosis] (1993) [fig. 4].

Suena paradójico que planteemos el problema de la imagen, cuando el cine no puede ser otra cosa que imagen en movimiento, pero es igualmente paradójico pensar a la pintura exenta de su condición de imagen y eso no detuvo a la modernidad pictórica. El cine en sus imágenes se pensó asimismo como cuerpo, montaje, narración, espacio, movimiento o tiempo —todas juntas o separadas—, antes que propiamente como imagen. La imagen era algo por descontado, un vehículo para cualquier despliegue narrativo y discursivo que en su última condición podía albergar desde un *sketch* humorístico a la punta warholiana del *Empire State* de Nueva York.

Hemos planteado —en investigaciones anteriores— que esa conciencia del cine sobre su condición de imagen ha configurado un nuevo tipo de imagen frente a la «imagen-tiempo» e «imagen-movimiento» deleuzeana, una «imagen-simulacro» que encontraría su gravedad reflexiva en la apariencia y que tendría su horizonte de sentido puesto en el problema de sus límites de la representación. Fijamos como punto de irrupción de dicha conciencia justamente en las formas posmodernas asociadas al cine, en su ejercicios de citas, pastiches o parodias que relegaron la referencialidad cinematográfica a un mero dispositivo ideológico, donde no

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, 144.

<sup>187</sup> José Luis Brea, *Cultura Ram: Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, trad. Irene Agoff, (Barcelona: Editorial Gedisa, 2007), 58.

se padecería la tradición de los géneros, tampoco la superación de las formas del pasado, sino solo la administración de la memoria cinematográfica-audiovisual del espectador.

Pero esta conciencia no se cristalizaría hasta la propia irrupción y consolidación de la imagen-técnica digital, que dismanteló gran parte del edificio teórico moderno que había confiado que la materialidad foto-química del cine podía contener las huellas de la realidad primero y, en un segundo momento, el intraducible momento de lo real. Lo digital al reemplazar la materialidad de los haluros de plata por el código binario, transforma la huella física en información inmaterial transferible y reproducible por múltiples plataformas digitales —reproductores de video digital, computadores, celulares, equipos mp4, etcétera—. Con ello, hace evidente la artificialidad de la confianza realista sobre el soporte filmico, porque en tanto imagen proyectada no existe ninguna diferencia entre la una y la otra.

Lo sustancial de lo digital se encontraría que ha anulado la densidad temporal y espacial del mundo referencial, a través de la autoconciencia de la condición simulacional que siempre había tenido lo cinematográfico, pero que había sido relegada por los dispositivos interpretativos hegemónicos, la potencia de la irrupción de la imagen digital en el cine contemporáneo es que logra suprimir la barrera entre espectáculo y realidad, entre simulación y mimesis ratificando la ambigüedad del dispositivo cinematográfico, al seguir siendo una imagen que es construida por la luz pero que es una materia binaria ininteligible a la visión o raciocinio humano. En ella el movimiento y el tiempo como huella se clausuran en los pliegues de lo visible, en las formas de lo aparente.

Pero la gravedad apariencia no es el estatus final del engaño de la representación, de la falsedad absoluta o de la ausencia completa de la realidad, lo social o lo político en el cine contemporáneo, el momento último del vaciamiento de sentido del capitalismo cultural, en el punto más alejado del ser. La apariencia es una mediación, una construcción significativa de lo visible, es la materialidad propia de las cosas del mundo, es el ser ahí en el mundo y, en tanto esto, es el único lugar posible para la construcción de un imaginario colectivo o social, un nosotros. En este sentido, la «imagen-simulacro» tendría su gravedad en las estrategias de articulación entre el «aparecer y su condición aparente», en aquello que se hace visible y cómo se hace visible. En dicha intersección es donde toma conciencia de su simulación significativa, ya que se le hace insostenible contener la densidad temporal de una modernidad que ha volcado en la inmediatez crónica el ritmo de su devenir cultural, esa a lo que lo

cinematográfico ya no puede acceder, pero si las distintas plataformas digitales-audiovisuales contemporáneas, donde se están construyendo los mitos del presente<sup>188</sup>.

Es por esto, que la autoconciencia del cine como imagen está vinculada indisolublemente con aquello que hemos llamado «la caída del pedestal», es decir, cuando el cine ya no puede sostener los mitos del presente:

¿El cine sigue siendo el depositario del horizonte simbólico contemporáneo? Si la respuesta es afirmativa, el cine puede continuar movilizándose sin preguntarse por sí mismo. Si la respuesta es negativa, lo cual es la sospecha fundamental de este texto, el cine ha perdido su lugar de privilegio y ha caído del pedestal, se ha entendido desnaturalizado, ha tomado conciencia de su fracaso; o sea, ha girado su ángulo de mirada hacia sí mismo en la medida en que no puede sostenerlo hacia la realidad, o por lo menos hacer la doble operación.<sup>189</sup>

Ya que éste ha sido superado, abarcado y totalizado en esa «civilización de la imagen» en las formas audiovisuales. “El cine se ha caído del pedestal simbólico de la modernidad cuando las plataformas multimediales y televisivas inventan los mitos de la «altermodernidad»”<sup>190</sup>. Ese nuevo ángulo de mirada que se enfrenta a sí mismo lo que encuentra es una imagen y lo que buscamos son las trayectorias teórico-prácticas posibles que han devenido de ese giro.

## 2.2. Posmodernidad-Multiculturalidad/interculturalidad.

Ahora bien, ¿qué trayectos teórico-prácticos ha tomado esta autoconciencia de la imagen? Consideramos que para hacer visibles las líneas de trayectoria centrípeta y centrífuga hay que problematizar una pareja de problemas que han sido el puntapié inicial para las discusiones teóricas contemporáneas, pero también para las prácticas cinematográficas-audiovisuales desde los años ochenta hasta la actualidad. Nos referimos a: posmodernidad y multiculturalidad/interculturalidad. Ambos problemas-conceptos-momentos fueron espacios

<sup>188</sup> Un profundización de todas estas perspectivas las hemos trabajado más detenidamente en los capítulos «¿En qué quedó lo cinematográfico después de la muerte del cine? (25-87) e «Imagen-simulacro» (89-145), en *Imagen-simulacro: estudios de cine contemporáneo (I)*. Cfr. con las perspectivas de Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*. (Milán, Bompiani Editore, 2007) y en el ya citado “L’immagine simulacro”, *Revista cultural Trama y Fondo*, Número 27, segundo semestre, 2009, 87-104.

<sup>189</sup> Santa Cruz G., 61.

<sup>190</sup> *Ibid.*, 64.

privilegiados para repensar y cuestionar una serie de certidumbres que habían sido edificadas entorno al momento moderno de las sociedades y también el momento moderno del cine. Pero, sustancialmente, son los síntomas más evidentes de las transformaciones de las lógicas productivas del campo cinematográfico, hacia una nueva configuración económica-productiva global del capitalismo tardío que comenzó a finales de los años setenta.<sup>191</sup>

Esta pareja de problemas los entendemos como un foco-sintomático de un proceso de transformación general de lo cinematográfico, un reordenamiento que ha cambiado profundamente la topografía de la escena global del cine, pero más aún de la propia comprensión sobre el cine. Los problemas y discusiones que se fueron desarrollando entorno a la posmodernidad y la multiculturalidad/interculturalidad nos permiten hacer visible una multiplicidad de procesos y fenómenos.

1) A partir de los años ochenta ha existido un cambio generalizado en la propiedad del capital en el campo cinematográfico, que ha implicado una serie de debates que pusieron en cuestionamiento el concepto de cine nacional y su pertinencia descriptiva-analítica —también normativa— para el estadio contemporáneo. Estos procesos han estado marcados por la convergencia de las industrias del entretenimiento. Los dos más claros ejemplos serán la transnacionalización de los estudios de Hollywood, con la incorporación de capitales provenientes de Europa y Asia. El otro es la desnacionalización de las grandes industrias europeas hacia una convergencia al interior de la naciente Comunidad Europea, que convocó al sector de la televisión pública y privada, además de la creación de una serie fondos a nivel continental y nacionales para invertir en la producción cinematográfica.

Junto con ello, ha existido una ampliación de las lógicas comerciales de otros centros productivos que hasta esa fecha se habían abocado principalmente a su demanda interna, encontrando en el escenario global un nuevo estado para su desarrollo. Dos casos son ejemplares, la ampliación y consolidación del mercado de las producciones japonesas en el sureste asiático que le ha quitado parcelas de comercialización a las producciones de Hollywood. El segundo es la irrupción de la industria de la India en contextos occidentales, a causa de la migración económica de habitantes de esa región del mundo. Esto ha implicado, también, una red de intercambios productivos y de

---

<sup>191</sup> Robert Brenner, *La economía de la turbulencia global*, trad. Juan Mari Madariaga (Madrid: Ediciones Akal, 2009).

convergencia económica entre distintos agentes de diferentes centros con vocación global. Además de la complejización de la regionalización de audiencias y mercados a la hora de organizar la producción y distribución.

Otro fenómeno asociado a esta reorganización del capital y las transformaciones de las formas productivas de los distintos países y que ha afectado directamente a su producción son las políticas de integración transcontinentales, que se expresa ejemplarmente en iniciativas como IBERMEDIA<sup>192</sup>, que ha posibilitado la producción conjunta entre países latinoamericanos con España y Portugal. Esto en el caso de Latinoamérica se ha ligado a un estrategia de comercialización dependiente de los circuitos de validación internacionales, principalmente en los mercados asociados a los festivales de cine. Que están integrados de forma orgánica a los lógicas productivas de los países como forma de desarrollo pos-industrial, generando una serie de materias primas (películas) para el mercado global de festivales y como forma de validación interna para su comercialización en salas.

Esto también se expresa en la colaboración directa —generalmente— entre distintas productoras privadas de diferentes países, principalmente, con industrias débiles o con una producción episódica proto-industrial. El caso de productoras francesas con los países devenidos de sus colonias en África es ejemplar, pero también se generaron proyectos con los países de Europa del Este y euroasiáticos tras la caída de la URSS en 1991, por ejemplo, Kazajistán. Esta confluencia productiva también se ha hecho presente entre productoras privadas de centros productivos fuertes, desde EE.UU. a Gran Bretaña, Francia, Alemania, Italia y Japón. Proceso complementario a la inyección de capitales privados europeos y asiáticos en la industria de Hollywood.

Este proceso de transnacionalización productiva está directamente relacionada con la neoliberalización de las industrias nacionales, pasando de un estado industrial fordista de la producción cinematográfica a uno pos-fordista. Nuevamente el caso de Hollywood es ejemplar, con la convergencia entre los estudios *majors* y *minors* con las productoras independientes. Generado una externalización de servicios en el ítem de producción y manteniendo la hegemonía en la distribución y exhibición global. Esto también tendrá su expresión en la privatización de los estudios en distintos países de

---

<sup>192</sup> Para ver estudios críticos sobre los efectos de estas políticas culturales, ver en: Gemma Carbó Ribugent, coord., *La cultura, estrategia de cooperación al desarrollo*, (Girona: Universitat de Girona, 2008).

Europa, teniendo como casos ejemplares Italia y los países de Europa de Este. Donde existió una renuncia completa o debilitamiento del rol del Estado en la producción cinematográfico-audiovisual, el que la había sostenido hasta los años setenta y en parte de los ochenta. Posibilitando con esto el fortalecimiento del sector productivo privado a través de una política de subsidios estatales o un marco regulatorio para el incentivo a la producción.

La escena cinematográfica global actual es la complejización y ampliación de la escena cinematográfica internacional en su estadio moderno, esa que Fredric Jameson llamó «nuevo sistema mundial» en 1991, donde las viejas categorías heredadas del siglo xix no podían dar cuenta de “la desaparición [debilitamiento] de culturas nacionales concretas y su sustitución bien por una producción comercial centralizada para la exportación mundial, bien por sus propias imágenes neotradicionales producidas en masa”<sup>193</sup>. Este nuevo escenario es producto directo de las transformaciones neoliberales de la economía capitalista de los últimos treinta años dentro de las doctrinas del economista Milton Friedman y la Escuela de Economía de Chicago-IL.

2) Asimismo a partir de los años ochenta, una parcela importante de los estudios sobre cine han ido desmantelando paulatinamente la relación representacional que había establecido lo cinematográfico con la realidad, es decir, el pacto discursivo-ideológico que se sostenía en su condición indéxical y que había sostenido gran parte de la empresa moderna cinematográfica, principalmente aquella asociada a su rechazo a las formas de espectacularización clásicas de Hollywood. Este desmantelamiento está contextualizado en una discusión más amplia al interior del régimen de representación estético y que se expresó con contundencia en las discusiones posmodernas y posestructuralistas de la segunda mitad del siglo xx.

En el centro de este desmantelamiento se encuentra la irrupción de la conciencia hipertextual de lo cinematográfico (posestructuralista), en desmedro de su dimensión textual (estructuralista), comprendiendo a la imagen cinematográfica al interior de una red de códigos culturales, estéticos y simbólicos que estarían ausentes en la autonomía textual que reclamaba la teoría cinematográfica semiótica y en la búsqueda sistemática de esta de comprender el significado último de la película a través del análisis de sus

---

<sup>193</sup> Fredric Jameson, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, trad. Noemí Sobregués y David Cifuentes, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995), 24.

códigos. Así lo fundamental ya no se encontraría en las formas internas de una película, sino como estas se relacionan con una serie de otros textos.

La particularidad del signo cinematográfico se había edificado en su condición de índice, lo que posibilitaba la confluencia de los análisis semióticos con un parte importante de las teorías cinematográficas que reivindicaban la realidad como espacio último de lo cinematográfico. Esta confianza representacional posibilitaba todo el aparato psicoanalítico que interpretó privilegiadamente las imágenes cinematográficas como las huellas psíquicas de los realizadores o, en su defecto, del horizonte simbólico que los constituía. Asimismo, la posibilidad política de lo cinematográfico como vehículo para una liberalización estética-social, que había hegemonizado la otra parcela de la producción cinematográfica. En la medida, en que esta podía representar el tiempo presente y encontrar en este las huellas liberalizadoras del porvenir.

Las comprensión hipertextual minó esas certidumbres, pero no desarticuló por completo el vínculo ideológico entre cine y realidad. Fue la conciencia de la dimensión simulacional de la representación la que finalmente hizo caer esa proyección. El concepto de simulacro es el producto orgánico de la sociedad audiovisual del consumo que se imaginó en los años ochenta, el cual ponía la sospecha sobre dos categorías que habían sostenido el pensamiento occidental: la realidad fenomenológica y la verdad representacional, la materia y el ser. El simulacro no es el estadio último de la representación en un proceso evolutivo, sino es el estadio en que existe la plena certidumbre que la verdad y la realidad puede acontecer en la representación, en esta solo emerge el lenguaje, el discurso y la propia representación.

Si detrás de la representación no existe más que la representación que simula una verdad y una realidad, todo el aparato categorial moderno kantiano y hegeliano se desmorona y solo queda su dimensión de valor transferible de construcción de realidad, que en el contexto de la contemporaneidad se sostiene en su valor de cambio, en su dimensión de mercancía. Esta conciencia de mercancía se expresará en el proceso maximación de lo cinematográfico a lo audiovisual, de una imagen cinematográfica fuerte espacialmente proyectada a otra débil espacialmente transmitida.

Esto se coronará con el cambio paulatino de la materialidad cinematográfica misma a partir de la imagen electrónica durante los años ochenta, que verá en la imagen técnica-

digital hacia finales del siglo xx, el último momento de un proceso y una discusión que auguraba la desaparición del cine, justamente al perder su condición de signo índice para pasar a icono, donde se cambia la huella fotosensible por el código binario, proceso de innovación tecnológica asociado directamente a las transformaciones productivas neoliberales.

3) La desestabilización hipertextual implicó la puesta en duda del proyecto de autor cinematográfico. Si una película estaba constituida por múltiples textos que expresaban tanto los ejercicios activos como pasivos de los realizadores, esgrimir una política de autor autónoma en una serie de películas era insostenible. Pero, esto también implicaba desanudar la relación existencial inmediata entre las producciones con el aparato psíquico de dichos realizadores, ya que la propia particularidad del individuo está constituida por una serie de aparatos discursivos y representacionales que lo trascienden diacrónica como sincrónicamente. La película no podría ser solo el reflejo psicológico o ideológico de un realizador, sino también la cristalización de su padecimiento del contexto psico-social-histórico-normativo que lo contiene.

Esto estuvo complementado con la creciente conciencia cultural del fenómeno cinematográfico, donde el proyecto de autor cinematográfico fue cuestionado en su estatuto funcional con el ideal del sujeto moderno-masculino-heterosexual-occidental. La densidad política del autor se sostenía en el proyecto de autonomía reflexiva moderna, que posibilitaba que este generará una distancia crítica frente a los fenómenos cinematográficos y, a través de la cual, establecer una serie de reflexiones categoriales-estéticas del mismo. El ejercicio categorial moderno era el estado último del desarrollo cultural de la humanidad, donde el individuo ejercía su libertad.

La densidad normativa de este sujeto se fue desvaneciendo al ritmo del vaciamiento representacional que referíamos en párrafos anteriores, donde no se puede acceder a una verdad última del sentido, sino que esta solamente es la cristalización de un sistema de pensamiento culturalmente localizado, por ende, es transitorio y arbitrario. Asimismo, la expresión concreta de la implementación de dicho sistema de pensamiento expuso la brutalidad colonizadora, la devastación modernizadora del progreso y el germen de la superioridad racial que se alojaba en el proyecto moderno occidental, que cuestionó toda su superioridad normativa. Esto implicó la irrupción de una multiplicidad de subjetividades que cuestionaban el estatuto normativo del

proyecto de autor cinematográfico, al mismo tiempo, que exponían las formas de cristalización de esa colonización, la degradación del progreso y racismo occidental. Se comprendían subjetividades transitorias, móviles y arbitrarias, que cambiaron la pregunta por una política de autor por la de una política de la identidad.

Ahora bien, las transformaciones productivas expusieron el último elemento que desarticuló la categoría de autor moderno cinematográfico, en la medida que fue integrado a las lógicas de validación institucional, la categoría de autor fue transformándose de una política a una función dentro del campo institucional de a globalización cinematográfica. Esta función no solo funciona a nivel de administración de los saberes, sino también se ha incorporado a la dimensión productiva. La muerte de la dimensión moderna de autor cinematográfico cuaja en la conciencia de su condición de mercancía, como una marca que distingue a un producto de otro.

4) El último aspecto consustancial a la contemporaneidad es el debilitamiento normativo-ideológico de los distintas fronteras productivas de lo cinematográfico. Proceso equivalente pero no igual al sucedido al asociado a la posmodernidad con la producción artística y cultural general. La relación de lo cinematográfico con un estado cultural audiovisual generalizado y en constante proceso de expansión, fue generando un importante proceso de revisión de la especificidad cinematográfica, tensionando sus formas con lo televisual, la publicidad, el video-clip y otras formas de audiovisualidad dentro de las industrias culturales y del entretenimiento. Pero, también, con las formas de las artes visuales mediadas por el videoarte.

Esto ha ido implicado transformaciones productivas —ya hacíamos referencia a la prematura convergencia productiva entre cine, televisión y otras industrias culturales—, pero nos interesa rescatar esos espacios de diálogo estético-discursivos con otras formas de arte y audiovisualidad. A partir de los años ochenta, el cine ha vivido el más intenso proceso de apropiación de sus formas, pero también este se ha apropiado de operaciones del video-clip, el videoarte y video experimental, de la televisión y los video-juegos. Este intenso intercambio ha vuelto sus fronteras exteriores más laxas, encontrando espacios de co-habitación, por ejemplo, con las artes visuales en el museo y la galería de arte.

Pero también ha implicado una relativización de aquellas fronteras que organizaban su interior, teniendo cada vez mayor predominancia las formas híbridas. Donde ficción y documental se funden para construir docudramas, docuficciones o falsos-documentales. Donde la ficción y la animación van confundiendo sus fronteras, procesos que se ha acelerado con las plataformas de post-producción y efectos digitales hasta para construir los escenarios más apegados a las antiguas estéticas realistas. Donde documental y animación encuentra un espacio de confluencia en los documentales animados o animaciones que ocupan recursos del documental. Donde es cada vez más difícil establecer un línea clara dentro de la ficción entre cine de autor, comercial y experimental. Donde los otrora géneros como el western, el policial, el musical, etcétera, funden sus formas y operaciones de forma auto-consciente.

Todo este fenómeno tiene dos componentes que lo distinguen frente a procesos anteriores. El primero es que esto no es ajeno a los distintos focos industriales y espacios de validación institucional. La hibridación es uno de los elementos principales de la propia maquinaria de la producción del capital contemporáneo, tanto ahí cuando el cine exporta narraciones y estéticas a la televisión, literatura, la música, el comic, etcétera, para aumentar la rentabilidad de un producto a través de la diversificación, como cuando el cine es depositario de narraciones y estéticas que provienen de esas otras industrias. También cuando coloca como centro la experimentación con las formas digitales, visuales, etcétera, cuando rentabiliza la marca-autor o cuando produce sus propias marca-autores, entre muchos otros.

El segundo es que toda esta convergencia exterior e interior se ha ido acelerando tras la consolidación de la imagen técnica-digital como espacio de producción hegemónico en la audiovisualidad contemporánea. Lo digital aparece también en este ámbito como un último eslabón para ampliar las fronteras de lo posible en lo cinematográfico.

Esta variedad de fenómenos no le suceden solamente a lo cinematográfico, son partes de procesos más amplios que han cambiado la configuración política-social-económica del mundo, son el resultado de giros epistémicos en el saber, quiebres estructurales para la economía y la política. Justamente, lo cinematográfico como aquello que devienen del accionar de la producción industrial capitalista del cine —como también de eso que se resta a esa dimensión industrial—, no puede estar ajeno a la multiplicidad de quiebres y transformaciones que han vivido las regiones, los países y las sociedades estos últimos treinta

años, este campo de tensiones está internamente relacionado con el devenir del cine, tanto a nivel macro, medio y micro.

### **2.2.1. Políticas de la diferencia, identidad y memoria.**

Dentro del binomio posmodernidad-multiculturalidad/interculturalidad se han desplegado de distintas formas —y como lo iremos demostrando a lo largo de la investigación— lo que podríamos denominar tres políticas y que particularizan el estadio contemporáneo. Cada una de estas sintetizan y privilegian distintas dimensiones de cómo la contemporaneidad ha generado un intenso proceso revisionista del pasado de social, histórico y cultural del proyecto expansivo eurocéntrico —entre ellos obviamente del propio cine—. Estas tres políticas son: de la diferencia, de la identidad y de la memoria. Cada una intenta dar cuenta de forma amplia una multiplicidad de procesos culturales, donde se ha puesto en jaque a los discursos euro-falocéntricos y hetero-normativos en su dimensión ideológica-normativa de la construcción de la cultura y de todos esos procesos de homogeneización resultantes de la colonización y la expansión del capitalismo.

Tanto las políticas de la diferencia como de la identidad, tienen como centro exponer la multiplicidad cultural en que viven todos los humanos, desarticulando los discursos unitarios modernos de nación, religión y clase. En una concepción donde los individuos definen sus identidades particulares y colectivas en una constante relación con otros individuos y colectivos donde pertenecen y se diferencian constantemente, renunciando a los discursos universalista de humanidad provenientes del aparato crítico moderno occidental eurocéntrico. Como nos ha recordado Eric Hobsbawm, la identidad es un problema característico de la contemporaneidad y que lo diferencia sustancialmente de otros momentos históricos recientes, antes de 1960 no estaba en el centro de los debates intelectuales<sup>194</sup>.

Pero cada una de estas pondera diferentes formas de acercamiento a los procesos identitarios y tienen programas muy distintos en la configuración de sus discursos sobre la identidad. La política de la diferencia revelará como fundamental todas aquellas formas en que se expone la diferencia cultural de los individuos y colectivos, que valorará las tensiones resultantes de dichas relaciones y pondrá en juego las relaciones desiguales y jerárquicas en que se desarrollan diferentes colectivos humanos. La afirmación de la identidad dentro de la

---

<sup>194</sup> Eric Hobsbawm, “La izquierda y la política de la identidad”, *New Left Review* (edición castellana), Número 0, enero, 2000, 114-6.

política de la diferencia; tendrá como pivote la configuración de múltiples otros y precarios o nulos espacios de sintetización. Que en los casos más extremos plantearán la imposibilidad de relación sin un orden jurídico-normativo que normalice y regule dichas relaciones.

Por su lado, las políticas de la identidad revelará como fundamental todas aquellas formas en se expone las similitudes culturales de individuos y colectivos, dentro de un panorama más amplio de tensiones culturales, esos “proceso[s] que se desata[n] cuando entran en conflicto conjuntos de actores sociales que a la vez que encarnan diferentes significados y prácticas culturales, han sido moldeados por ellas”<sup>195</sup>. La afirmación de la identidad tendrá como centro la configuración y cuestionamiento de un nosotros, de imágenes propias, afectadas por los múltiples procesos histórico-sociales-culturales en que éstas se desarrollan. Que en los casos más extremos plantearán la imposibilidad de un identidad unitaria y estable para ninguno de los colectivos o individuos que los configuran.

Por último, la política de la memoria que ha sido utilizada en muchos temas por las otras dos para la configuración de identidades, tiene que ser pensada de forma más amplia, ya que pone en el centro la evaluación de los procesos históricos devenidos de la modernidad occidental y, junto con ello, de las lógicas de modernización de amplios territorios del planeta en la etapa colonial y poscolonial, pero en su dimensión traumática, por ejemplo, en los procesos de descolonización de África y Asia o de la esclavitud en EE.UU. La política de la memoria teniendo como articulador privilegiado el concepto de trauma, tiene un papel fundamental en procesos sociales violentos y traumáticos (guerras, dictaduras y holocaustos) que involucran a diferentes colectivos identitarios y los descendientes directos de estos conflictos que han impulsado los estudios de la posmemoria. Teniendo como punto de partida los efectos en las diferentes comunidades judías después de La Shoah durante la Segunda Guerra Mundial, esta se ha transformado en una matriz para otros procesos, por ejemplo, las dictaduras latinoamericanas del último cuarto del siglo xx.

Diferencia, identidad y memoria son tres problemas-conceptos que no pueden disociarse del desarrollo cultural en los últimos treinta años y donde los problemas teórico-prácticos del cine-audiovisual contemporáneo han tenido que evaluar sus propias certidumbres. Pero, al mismo tiempo, las prácticas cinematográficas-audiovisuales han sido

---

<sup>195</sup> Arturo Escobar *et al.*, “Introducción: Lo cultural y lo político en los movimientos sociales latinoamericanos”, en *Política cultural & cultura política: una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, Sonia E. Alvarez, Evelina Dagnino y Arturo Escobar, eds., (Bogotá: Taurus, 2001), 25-6.

un motor sustancial para la configuración de estos debates. Estos tres conceptos cruzarán de forma activa los debates inaugurados desde el binomio posmodernidad-multiculturalidad/interculturalidad, le darán forma e irán expandiendo la comprensión que se tenía de «sistema mundial» del cine en su estadio moderno.

### **2.2.2. Digitalización-Poscinematografización**

Mientras describíamos el binomio posmodernidad-multiculturalidad/interculturalidad, aparecieron una serie de problemas que consideramos configuran un binomio sintomático para lo cinematográfico, que está relacionado a lo que hemos definido como el segundo óbito del cine en la contemporaneidad: la «muerte material» del cine. Lento proceso que comenzó con las experimentaciones audiovisuales analógicas y digitales durante los años ochenta y que se ha terminado por cristalizar en la hegemonía de la imagen técnica-digital en la primera década del siglo xxi. Este binomio es digitalización-poscinematografización y dentro de este se ha re-visitado tanto la particularidad de lo cinematográfico como aquello que tiene de común con otras formas de producción estético-simbólicas.

El problema de lo digital apunta directamente a la materialidad filmica del cine: su condición fotoquímica, desarticulando la especificidad indéxical que había sostenido una importante producción que han apelado a múltiples estéticas y discursos realistas y a sistemas de pensamiento de André Bazin, Vilém Flusser, Bill Nichols, entre otros. El cine en las manos de lo digital abandonaría su categoría semiótica de signo índice —definida por Charles S. Peirce—, donde existe una relación existencial entre el objeto representado y la imagen. Para transformarse en un icono, que en el extremo de los casos podría exponerse en su condición pura, donde no existe ninguna relación con un objeto anterior. Esto pondría en jaque la relación representacional entre cine y realidad que ha sido uno de los motores fundamentales que se ha esgrimido para enfrentarse a las distintas formas de espectacularización cinematográfica a lo largo de su historia.

Pero, también, ha implicado re-pensar la propia experiencia cinematográfica asociada a la sala de cine, frente al material fotoquímico y cómo el cine se ha amoldado a la industria del espectáculo. La discusión sobre lo digital sintetizará y concentrará los debates que ya se venían produciendo frente a lo televisivo y lo videográfico, a la influencia de las formas estéticas desarrolladas en distintos campos de lo audiovisual. En este sentido, este problema es una última etapa de la querrela entre lo audiovisual y lo cinematográfico, que siempre había

posibilitado una diferencia material entre la película fotoquímica y la cinta electromagnética analógica. Que entre otras posibilitaba la diferencia entre cine experimental y videoarte, cada uno apelando a la condición específica del medio.

La imagen técnica-digital logró suprimir esa barrera material, al alcanzar la alta fidelidad visual que tenía el material filmico y que se extrañaba en los formatos videográficos analógicos de alta calidad, al mismo tiempo, que permitía a la imagen ser transferible por la inmensa red de información global. Pero sustancialmente se transformó en el motor central de las transformaciones económicas-productivas industriales y no industriales de los últimos treinta años en todos sus niveles: producción, post-producción, exhibición y comercialización. La imagen técnica-digital es el último ingrediente fundamental para las transformaciones industriales-económicas del cine que comenzaron en los años ochenta, hacia una diversificación e integración de las distintas industrias del entretenimiento, en sofisticados sistemas productivos que trazan complejas redes de intercambio. Pero, a su vez, permitió una disminución sustantiva en los costos económicos asociados a la realización cinematográfica, que ha implicado la irrupción de nuevos espacios productivos no-hegemónicos ni industriales, generando nuevas redes de exhibición y difusión, como espacios alternativos para la experiencia cinematográfica.

Esto ha provocado un estallido de lo cinematográfico a nivel global, donde cada vez existen más películas y piezas audiovisuales que necesitan llenar más y distintos espacios de exhibición: festivales clase A y B, festivales alternativos, festivales por: género, identitario culturales, problemas sociales, etcétera, plataformas de Internet, más canales de televisión, multiplicidad de horas de vuelo y viaje en los distintos sistemas de transportes humanos del presente, etcétera, —sin considerar museos, galerías, ferias y encuentros de arte—. La imagen del cine después de su transformación a lo digital es una muy distinta a la que existía a finales de los años setenta. Eso que algunos como Jean Serroy y Gilles Lipovtsky imaginan como un «hipercine», donde todos han aprendido las maneras industriales del cine.

La imagen técnica-digital se ha transformado en la *lingua franca* de lo audiovisual contemporáneo, tanto para el mundo televisivo como para el campo de las artes visuales, para Internet como para los videojuegos. El campo audiovisual global está dominado productivamente por lo digital y con ello genera un espacio de indiferenciación material que posibilita la interconexión entre distintas plataformas que no necesitan traducciones entre diferentes materialidades. Ese espacio indiferenciado cristaliza también esa otra discusión que

se fue dando a partir de los años ochenta y que tiene que ver con el concepto de «post-cine», inaugurado por Serge Daney a propósito de las imágenes pos-publicitarias que tendrían que comenzar a especular el cine después de la conciencia de su condición de mercancía durante los años ochenta.

Lo pos-cinematográfico podría ser considerado como ese espacio en que confluyen una serie de debates y prácticas que piensan los diferentes límites de las representaciones audiovisuales en la actualidad, una zona de mixturas, negociaciones, desencuentros y desviaciones de lo audiovisual. Tanto como todas esas formas que superan a las propias del cine en los video-juegos, plataformas digitales interactivas, etcétera. Pero también esos diálogos que ha establecido lo cinematográfico con lo televisual y con las artes visuales, esta última con las plataformas digitales y así otras múltiples formas de diálogo práctico-teórico. Asimismo es un espacio que posibilita que muchas de estas prácticas se pregunten por lo cinematográfico fuera de los límites del propio campo cinematográfico, es decir, de su territorio productivo, donde el cine es expuesto en salas de museo o galerías, en ordenadores o pantallas interactivas, donde es obligado a generar estrategias de desnaturalización de los discursos audiovisuales hegemónicos.

Así aparece como un concepto-llave que abre una serie de puertas por donde se vehiculizan problemas muy variados, desde la crisis de la *moving image experience* en la multiplicación de las pantallas, los espacios de exhibición y plataformas de interacción con las imágenes cinematográfico-audiovisuales contemporáneas, donde el museo se tendría que hacer cargo de exponer la antigua experiencia de ir al cine y enseñarle en un sentido antropológico a las generaciones futuras cómo era ese arte del siglo xx. Pero también en nuevas o re-pensadas prácticas devenidas del video-arte y cine experimental, en los categorías de cine de exposición o *screen art*. Las que generan una visibilización de conjunto a una serie de prácticas híbridas y fronterizas, al mismo tiempo, que establecen nuevos circuitos de circulación y validación institucional a discursos minoritarios.

Posibilita también problematizar justamente a estas prácticas diversas en nuevas genealogías, como a través del concepto de paracinema, que fijan un espacio particular en que se pueda dar cuenta de las formas de experimentación cinematográficas, en la relación del cine y la vanguardia, en las formas del cine expandido, cine abstracto, cine estructural, cine conceptual y aquellas que han emergido en los últimos años como las recién reseñadas. También conceptos que apelan a los espacios de diálogo como entre-imágenes, espacio

abstracto en que la imagen videográfica puede vehiculizar el diálogo entre videoarte, fotografía y cine tensionado frente a lo televisual, para posteriormente ser la imagen técnica-digital que vehiculiza el diálogo entre video-instalaciones, cine y otras formas de audiovisualidad contemporánea tensionadas frente al ordenador. Así este entre-imágenes refiere a la transferencia de las imágenes por distintos dispositivos de visualización.

Para, finalmente, referir al estatuto de la producción (audio)visual contemporánea en conceptos como lo pos-medial, donde la imagen circula más allá de los medios y que estos se influyen y determinan entre ellos. Así el futuro del cine se encontraría en que sepa adaptarse a través de la integración con la televisión e Internet, en que el ordenador se transforma en el epicentro de las formas artística del presente, ya que este debe simular todos los medios que lo precedieron, pero, al mismo tiempo, obliga que todos estos se transformen radicalmente —aún en casos como la pintura, escultura, etcétera—.

Este segundo foco-sintomático de alguna forma —pero no completamente— es subsidiario a muchas de las discusiones y prácticas que expondremos en los capítulos siguientes, sus conceptos y formas específicas irán apareciendo de manera fragmentaria, irregular y esporádica, entre las grietas que han generado los diferentes cambios que trabajaremos, pero al mismo tiempo, son cada vez más presentes a medida que nos alejamos de los años ochenta y nos acercamos al presente. Pero, por otro lado, sus particularidades permiten ponderar de otra forma la trayectoria centrípeta y centrífuga que ha generado el giro contemporáneo y que incorporándolos al análisis nos permitirán dar una imagen de conjunto más completa de la contemporaneidad. Por ello, iremos trazando algunos aspectos de estos problemas, conscientes del necesario trabajo pormenorizado que reclama este segundo binomio sintomático.

### **2.3. Campo cinematográfico v/s territorio cinematográfico**

La condición territorial de lo cinematográfico que hemos ido refiriendo en páginas anteriores, constituye una espacialidad que tiene una dimensión material, virtual, imaginaria y conceptual heterogénea y amplia. Dentro de la que se establecen intercambios fluidos entre sus componentes: películas, piezas audiovisuales, dispositivos discursivos, problemáticas conceptuales, políticas institucionales, etcétera. Ahora bien, ocupamos el concepto de territorio y no el de «campo» de Pierre Bourdieu, porque entendemos que este último privilegia la dimensión de las relaciones sociales en que se inscriben una serie de agentes

(individuales, colectivos, institucionales y simbólicos) para constituir una red vasta de líneas de fuerza donde estos se oponen y agregan en determinadas narrativas constitutivas de dicho campo cultural, “el *campo cultural*, como sistema de relaciones entre los temas y los problemas, y por ello, un tipo determinado de *inconciente cultural*, al mismo tiempo está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un peso *funcional*, por que su «masa» propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él”<sup>196</sup>.

El concepto de campo busca dar cuenta privilegiadamente de los actores y formas de validación simbólica en espacios específicos de la producción cultural en tiempos determinados. Para la constitución efectiva de un campo tiene que existir una autonomía metodológica que le posibilite llevar a cabo un sistema de reglas o leyes propias no dependientes del poder económico, político y religioso, que es el pilar fundamental para su autonomía relativa dentro de la sociedad, influencias externas que estarán mediadas por las propias lógicas del campo: “las relaciones entre cada uno de los agentes del sistema y los agentes o las instituciones total o parcialmente externas al sistema, siempre están mediatizadas por las relaciones que se establecen en el seno del mismo sistema”<sup>197</sup>. Un campo cultural no se da por descontado, no solo porque exista una producción artística o intelectual se constituye un campo cultural, sino que es un proceso histórico y, por ende, “este sistema no puede dissociarse de las condiciones históricas y sociales de integración y condenar por ello toda tentativa de considerar las proposiciones que se desprenden del estudio sincrónico de un estado del campo como verdades esenciales, transhistóricas y transculturales”<sup>198</sup>.

Pierre Bourdieu entiende que todos los agentes del campo dependen unos de otros, pero no todos estos están subordinados en el mismo grado con el resto de los agentes del campo, “las partes constitutivas del campo intelectual [cultural], que están colocadas en una relación de interdependencia funcional, resultan, sin embargo, separadas por diferencias de peso funcional y contribuyen de manera muy desigual a dar al campo intelectual [cultural] su estructura específica”<sup>199</sup>. En este sentido, “la estructura dinámica del campo intelectual [cultural] no es más que el sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes

---

<sup>196</sup> Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, trad. Alberto de Escurrida, et. al, (Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002), 10.

<sup>197</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>198</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>199</sup> *Ibid.*, 31.

aislados, como el creador intelectual, o sistemas agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos<sup>200</sup>. El concepto de campo piensa la producción cultural como una estructura social semi-autónoma que tiene puentes con otros campos, al mismo tiempo, que tiene lógicas y narrativas que solo le pertenecen a él mismo.

Por lo contrario, el concepto de territorio que estamos construyendo apela a la constitución de una espacialidad volumétrica constituida por las obras, conceptos, problemas y narrativas dentro de uno o más campos y/o regiones culturales específicos, es decir, apela a las formas materiales, virtuales, simbólicas y conceptuales que devienen de las prácticas de los agentes activos, neutros y pasivos dentro de los campos culturales locales, nacionales, regionales y globales. Pero, al mismo tiempo, reconoce la producción cinematográfica-audiovisual —y estética en general— ahí donde no ha existido propiamente esa autonomía moderna a través de metodologías que permitan códigos de leyes internos. Si el concepto de campo describe una suerte de cartografía geopolítica de lo simbólico-imaginario temporal y espacialmente acotado, el concepto de territorio busca describir un topografía estética-conceptual productivamente activa de espacialidades en el tiempo.

Continuando con el símil de la topografía, el concepto de territorio que intentamos definir describe sistemas geo-estéticos complejos que generan volúmenes que podríamos proyectar como sistemas montañosos o cuencas hidrográficas, los que determinan el clima o paisaje intelectual de espacios particulares e imposibilitan la emergencia de ciertas especies —películas y piezas audiovisuales— o que determinan la habitabilidad de las mismas —conceptos e ideas—. Pero, a su vez, permiten comprender estos sistemas específicos en sistemas más amplios-globales y establecer líneas de fuerza que afectan a la mayoría de estas en su conjunto. Quizás el símil más claro de esto a nivel geográfico sería la circulación termohalina oceánica, que determina el clima de todo el planeta.

La diferencia entre campo y territorio también se hace explícita al momento de hacer una imagen de ambos conceptos. Pierre Bourdieu para explicar las relaciones entre los distintos agentes de un campo cultural ha utilizado la figura de un tablero de ajedrez. Esta ejemplificación, hace evidente que para la constitución de un campo cultural debe existir una lucha por el poder simbólico. Asimismo, hace evidente que debe existir un sistema de reglas explícitas e implícitas para que se desarrollen estas disputas. Estas ideas están dentro del imaginario marxista de los años sesenta y setenta. Por el contrario, el concepto de territorio

---

<sup>200</sup> Ibid.

nos permiten hacer visible también las prácticas cinematográfico-audiovisuales — culturales— aún ahí cuando las luchas por el poder simbólico son inexistentes, están sustancialmente debilitadas o son subsidiarias al consumo de mercancías, en que las contradicciones materiales están absorbidas por las lógicas del consumo cultural de mercado.

El concepto de campo contiene en su configuración un carácter cultural eurocéntrico, porque concibe su constitución a la luz de los procesos culturales vividos principalmente en las sociedades europeas centrales desde el siglo xviii hasta el presente y que se cristaliza en el concepto de autonomía institucional. Este rasgo infravalora otras formas de articulación cultural, asimismo determina las formas de desarrollo de las culturas en que no existen campos culturales efectivamente constituidos. En la medida en que deben transformarse al ritmo de los procesos ya acaecidos en los centros culturales europeos y occidentales, en una suerte de devenir evolutivo. En este sentido, el concepto de campo responde de forma orgánica a una forma moderna de pensar el desarrollo de la cultura y el régimen del arte, que tiene en el museo su expresión institucional más fuerte.

El concepto de territorio no reclama una serie de procesos para constituirse como tal, sino que reconoce el desarrollo histórico-cultural particular de espacios locales, países o regiones, más allá de la constitución o no de instituciones normativas-ideológicas que medien a los agentes culturales y que establezcan una interdependencia funcional. Desde esta perspectiva, es funcional a un estadio del desarrollo de la globalización que no exige discursivamente cumplir con una serie de pasos histórico-evolutivos para acceder al ritmo del presente —como si existía en el estadio industrial del cine y sus proyectos culturales modernos—. Se puede acceder a la globalización cinematográfico-audiovisual contemporánea sin la necesidad de constituir un modelo productivo a semejanza de los otrora centros normativos y, aún más, se puede afectar la territorialidad cinematográfica-audiovisual contemporánea sin tener en el lugar inicial de producción de una película o pieza audiovisual una escena crítica o un espacio de recepción y validación, sino solo una estrategia productiva. El modelo contemporáneo del festival de cine es su expresión relacional más fuerte.

Pareciese que estuviéramos apelando a un ser natural de la producción cinematográfico-audiovisual contemporánea, la que no está determinada por los agentes mismos de los campos culturales y de la sociedad, como a su vez de los procesos históricos, económicos y políticos. Para despejar esta variable crítica podríamos hacer una propia distinción topográfica, pensamos estas topografías territoriales dentro de la «geodesia», es

decir, ese levantamiento representacional de la forma y superficie global, regional o local de la tierra con sus formas naturales y artificiales. Traducido a nuestro grupo de problemas, lo que viene a ser «natural» son las formas anteriores al estadio cinematográfico contemporáneo: clásico y moderno, lo dado para que acontezca el quiebre contemporáneo. Mientras las artificiales son las nuevas formas devenidas de la prácticas contemporáneas. Insistimos, no buscamos pensar un estado natural sino pensarlas como masas volumétricas interrelacionadas directamente o indirectamente —también si no existe dicha relación— compuestas por partes específicas o compartidas que han constituido los distintos territorios-superficies-hábitat de lo cinematográfico en su desarrollo estético-material, económico, social y político en el mundo.

Así el foco-sintomático de posmodernidad-multiculturalidad/interculturalidad al posicionarse en el territorio cinematográfico dado, activaron una serie hebras de su tejido que hicieron resonar problemas, trayectorias y narraciones que constituirían su territorialidad, para finalmente transformar de forma radical su configuración. Es por esto, que han sido motores activos que han posibilitado la emergencia de nuevas películas, piezas y experiencias cinematográfico-audiovisuales y problemas conceptuales-discursivos, es decir, no son solo conceptos o categorías de análisis, sino que se plantean ellos mismos como constructores del territorio del cine. Al mismo tiempo, estas formas y prácticas también van determinando su alcance, generando con ello nuevos conceptos o nuevas consideraciones sobre estos. En esta dirección se logra hacer evidente la configuración específica de la posmodernidad-multiculturalidad/interculturalidad en lo cinematográfico en relación a otros territorios de la producción estético-simbólica, pero reconociendo todos los vasos comunicantes con esos mismos procesos.

Hay que plantear la posmodernidad-multiculturalidad/interculturalidad no se ha desarrollado por fases evolutivas, uno de tras de otro, remplazándose a través de la borratura, superación, censura o negación de problemáticas, formas y prácticas, sino que funcionan como capas traslúcidas que se van superponiendo unas sobre otras, con diferentes momentos de tensión entre ellas y de visibilización al interior del territorio cinematográfico-audiovisual contemporáneo. Estos procesos de tensión y visibilización provocan diferentes grados de densidad, lo que provoca espacios en el tejido topográfico de lo cinematográfico en que estas superposiciones van neutralizando ciertas problemáticas y prácticas pero que no implica su desaparición sino que perviven por debajo. Asimismo estas capas nunca engloban la totalidad del territorio ni la totalidad de otra capa, siempre hay espacios incógnitos, espacios por abarcar y espacios a donde expandirse.

En última instancia, esta concepción territorial presupone a lo cinematográfico en un espacio más amplio, que está constituido por otros territorios de producción estético-simbólica, que planteará zonas fronterizas de diálogo y zonas mixtas de co-pertenencia, que ubicarán a sus distintos componentes-habitantes en su presente contextual como también en temporalidades de más larga data. Es decir, sus fronteras están constantemente evaluándose en la medida en que se van inscribiendo esos mismos objetos, imposibilitando con ello reclamar una autonomía frente a otras formas de construcción estético-simbólicas, ya que sus fronteras tienen vasos comunicantes con los procesos culturales y del arte que los contienen.



## **SEGUNDA PARTE: POSMODERNIDADES CINEMATOGRAFICAS**

---

La dialéctica de modernidad y postmodernidad estaría aún por escribir. Pero sobre todo, estaría aún por poner en práctica.

*Albrecht Wellmer*

Muchas de las gramáticas del presente iban pareciendo decires fantasmáticamente anacrónicos.

*Nicolás Casullo*



### 3. ¿QUÉ HA VENIDO SIENDO LA DISCUSIÓN SOBRE LO POSMODERNO EN EL CINE?

Gran parte de la discusión sobre los conceptos de posmodernidad, posmodernismo y lo posmoderno reconocen con facilidad una serie de películas que encarnarían el cine posmoderno en sus dos vertientes dominantes: 1) la estadounidense, en las tempranas *American Graffiti* [Locura americana] (1973), de Georges Lucas o *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, pero fundamentalmente en *Dressed to Kill* [Vestida para matar] (1980), de Brian de Palma, *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, *Zelig* (1983), de Woody Allen, y *Blue Velvet* [Terciopelo Azul] (1986), de David Lynch. 2) la europea, desde *Entre Tinieblas* (1980), de Pedro Almodóvar y *Diva* (1981), de Jean-Jacques Beineix, hasta *Marlene* (1984), de Maximilian Schell, *Bröderna Mozart* [Los hermanos Mozart] (1986), de Suzanne Osten, y *A Zed & Two Noughts* [Zoo] (1986), de Peter Greenaway. En la fórmula: lo posmoderno en el cine es aquello que podemos encontrar en esas películas (o de ese tipo). Lo que Vicente Molina Foix llamó un posmodernismo cultista-ritual europeo y un «kitsch post-modern» estadounidense-canadiense<sup>201</sup>.

Nos parece sintomático cómo se ha desarrollado la discusión en el contexto anglosajón, que se podrían resumir en cuatro artículos: «Film and postmodernism» (1998) de John Hill, «Postmodernism and Film» (1997) de James Paterson, «Postmodernism and cinema» (2000) de Van Hill y «Poética y política de la posmodernidad» (2000) de Robert Stam. Cuatro artículos que funcionan cada uno de ellos como un estado de la cuestión sobre el problema y que tienden a circunscribir la discusión, el estado de producción y las prácticas cinematográficas al contexto estadounidense, a pesar de nombrar periféricamente algunas películas y teóricos europeos. Inicialmente es solo en EE.UU. donde se desplegaría los cuatro rasgos fundamentales de los procesos de la posmodernidad: 1) la transformación de las formas de producción y circulación de las películas. 2) la confluencia de distintas industrias culturales. 3) el reflejo de las transformaciones culturales del capitalismo tardío en las producciones cinematográficas. 4) los cambios estilísticos en estas últimas en contraste con el cine moderno. En este sentido, terminan construyendo una narración unidimensional que no imagina otras formas de configuración de la condición posmoderna del cine.

<sup>201</sup> Vicente Molina Foix, «El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado», Palacios y Zunzunegui, eds., 152.

El mercado cinematográfico posmoderno está dominado por productos estadounidenses. Esta dominación tiene consecuencias tanto para las formas del cine estadounidense, como para los otros cines nacionales, locales e independientes que han sido absorbidos, ignorados o marginalizados. Al mismo tiempo, el cine estadounidense se le demanda reducir su propia especificidad cultural con el fin de satisfacer la demanda de ser «global»<sup>202</sup>.

En una dirección similar John Hill delimita la lectura industrial del posmodernismo:

En primer lugar, la organización de la propia industria del cine a menudo ha sido tomada para ejemplificar características «posmodernas». Así, se ha argumentado que Hollywood ha experimentado una transición de la producción en masa fordista (el sistema de estudio) a las formas más «flexibles» de la producción independiente (el «Nuevo Hollywood» y después) característico de las economías «posmodernas», mientras que la incorporación de Hollywood en los conglomerados de medios de comunicación con múltiples intereses de entretenimiento se ha visto para ejemplificar un «posmoderna» difuminación de las fronteras entre (o «des-diferenciación» de) las prácticas, tecnologías y formas culturales industriales.<sup>203</sup>

Por su lado, James Peterson reconociendo la complicación de pensar la posmodernidad en el cine, ya que no es un concepto unívoco ni tampoco el cine lo es, ya que “hay en cambio un número de cines —o para ser precisos, una serie de *modos* de cine, como el vanguardista, el documental, el cine de arte internacional y diversas cepas de cine comercial”<sup>204</sup>, pero no

---

<sup>202</sup> Van Hill, “Postmodernism and cinema”, en *The Routledge companion to postmodernism*, Stuart Sim, eds., (Abingdon: Routledge, 2001), 95-6. [Texto original: The postmodern cinematic marketplace is dominated by American products. This domination has consequences both for the form of the American film, and for other. national, local and independent cinemas which tend to be absorbed, ignored or marginalized. At the same time, the American film is required to reduce its own cultural specificity in order to satisfy the demand to be 'global'.]

<sup>203</sup> John Hill, “Film and postmodernism”, *Film studies: critical approaches*, John Hill y Pamela Church Gibson, eds., (Londres: Oxford University Press, 1998), 98. [Texto original: First, the organization of the film industry itself has often been taken to exemplify 'postmodern' features. Thus, it has been argued that Hollywood has undergone a transition from 'Fordist' mass production (the studio system) to the more 'flexible' forms of independent production (the 'New Hollywood' and after) characteristic of 'postmodern' economies, while the incorporation of Hollywood into media conglomerates with multiple entertainment interests has been seen to exemplify a 'postmodern' blurring of boundaries between (or 'de-differentiation' of) industrial practices, technologies, and cultural forms.]

<sup>204</sup> James Peterson, “Postmodernism and Film”, en *International Postmodernism: Theory and literary practice*, Hans Bertens y Douwe Fokkema, eds., (Filadelfia-PA y Ámsterdam: John Benjamins Publishing, 1997), 141. [Texto original: There are instead a number of cinemas -or to be precise, a number of modes of

logra salir del enclave interpretativo del duopolio Europa-EE.UU., ya que no encuentra en otras partes respuestas a su taxonomía. Por ejemplo, para caracterizar el posmodernismo en el cine de vanguardia, lo piensa en contraposición del «supuesto» equivalente cinematográfico al alto modernismo en las artes visuales, la arquitectura y la literatura: el cine arte europeo de los años sesenta, en realizadores como: Alain Robbe-Grillet, Alain Resnais o Michelangelo Antonioni. Estrategias experimentales que se fueron encadenando a las formas del cine estructural y minimalista desarrollado principalmente en EE.UU. y Europa. Frente a estas formas aparecen películas como *Thriller* (1979), Sally Potter, que alejándose del academicismo y ambiciones políticas del experimentalismo de los años sesenta, se apropia del imaginario de los géneros musical y policial hollywoodiense. En esta misma dirección pero con una ponderación aún más ecléctica se encuentra *Cinderella* [Cenicienta] (1986), de Erika Beckman, ya que incorpora las formas de los videojuegos y los programas de concursos televisivos.

Por otro lado, Robert Stam —como ya hemos avanzado— lee la posmodernidad en el declive del radicalismo político de los años setenta en el Primer y Tercer Mundo que tenía al marxismo como teoría legítima para interpretar la realidad, dando paso a un acelerado proceso de conformismo económico-político. Donde Hollywood ya no se denunciaba como aparato opresivo y alienante, sino que existió una apología melancólica a la cultura de masas, al liberalismo estadounidense y una actitud generalizada de descrédito ante todo pensamiento sistémico. En este contexto, o posmoderno cinematográfico habría que pensarlo como un discurso polisémico sobre la realidad y no una realidad cultural tangible. Discursividad que niegan cualquier tipo de totalidad, teleología y utopía, para sumergirse en lo plural, lo múltiple y lo marginal. En este sentido, lo posmoderno no puede ser leído por fuera de los procesos de globalización del capital bajo la máxima del «fin de la historia», en la ficción del acceso universal al capitalismo y democracia liberal. Sumado al olvido de la izquierda intelectual-política de una revolución sistémica para privilegiar luchas «micro-políticas» localizadas.

En las formas posmodernas confluirán dos fenómenos concatenados para Robert Stam. La fusión de lo económico con lo cultural —como lo planteaba Fredric Jameson— termina por generar una estetización de la vida cotidiana, generando una reflexividad estética a todos los niveles, hasta en la propia televisión comercial. Desde ahí, los medios de comunicación de masas canibalizan la reflexividad moderna, para generar ya no un rendimiento discursivo-

político sino económico-libidinal del placer estético. Donde “con una actitud decididamente irónica que contempla aburrida y con fastidio toda posibilidad de ubicación política [...] un ejercicio de mimetismo inofensivo y neutral, sin pretensiones satíricas ni propuestas alternativas, ni, desde luego, mística alguna de «originalidad» tras la orquestación irónica de estilos ya desaparecidos”<sup>205</sup>.

A pesar de que esta perspectiva es sustancialmente diferente, Robert Stam niega la posibilidad de pensar a la posmodernidad más allá de una disposición discursiva frente a las transformaciones del capitalismo neoliberal. “En ciertos aspectos, la posmodernidad no es un hecho sino un discurso, una coordenada conceptual que actualmente se ha visto forzada hasta casi alcanzar su punto de ruptura”<sup>206</sup>. Donde su aporte radica en la conciencia de que las luchas políticas se libran, también, en el campo simbólico de los medios de comunicación. Pero, al mismo tiempo, su condena es la concepción de que la política es una suerte de deporte de espectadores pasivos a la espera de votar en las encuestas televisivas. En un aspecto más general es ese “vocablo que sugiere la ubicuidad global de la cultura de mercado, la llegada de una nueva era del capitalismo cuyos campos de batalla son la cultura y la información”<sup>207</sup>.

En la discusión anglosajona existe una comprensión sobre los efectos y fenómenos asociados a la posmodernidad bastante hermética, John Hill lo expresa con contundencia, “en relación con el cine, el posmodernismo no ha dado lugar a un enfoque teórico o un cuerpo de escritos críticos”<sup>208</sup>. Esto no permite que las cuestiones de la posmodernidad se irradian hacia otras zonas del campo cinematográfico; que podrían reconfigurar buena parte de las certezas convenidas por los centros interpretativos hegemónicos. Donde a través de una perspectiva global se puede hacer visibles las nuevas formas de producción y distribución que han recolonizado los mercados del mundo, hacia nuevas formas más efectivas de acumulación de los capitales financieros en la globalización. Ahí donde las maneras del capitalismo neoliberal funden sus fronteras con lo que podríamos denominar las estrategias posmodernas posfordistas en el campo cinematográfico. En este sentido, la discusión de la posmodernidad a nivel estructural desborda con creces la emergencia de la escena independiente del Nuevo

---

<sup>205</sup> Stam, 346.

<sup>206</sup> *Ibid.*, 343.

<sup>207</sup> *Ibid.*, 342.

<sup>208</sup> John Hill, 94. [Texto original: in relation to film, postmodernism has not led to a theoretical approach or body of critical writings.]

Hollywood —caso emblemático en la discusión anglosajona— y lo transforma en una panorama mucho más complejo, que se manifiesta en distintos procesos a nivel mundial.

El control hermético sobre la discusión posmoderna ha respondido a una necesidad del campo cinematográfico —que se reproduce al interior de las instituciones que administran sus saberes— de controlar sus fronteras territoriales, es decir, que la configuración del mismo asegure cierta independencia reflexiva y productiva, la cual posibilite la inscripción de aquellas hegemonías discursivas que organizan el territorio. Esto se hace evidente aún sin salirnos de Hollywood, si incorporamos la variable de las transformaciones de sus formas desde los años ochenta hasta ahora para analizar sus productos cinematográficos, por ejemplo, en el caso de la serie de películas bajo la marca de *Star War* ideada por George Lucas. Un análisis contemporáneo del mismo debería pensarlo tanto en la red de tensiones existentes al interior del campo cinematográfico, como cruzado por varios campos disciplinares y niveles reflexivos, que incorporen sus productos literarios, sus series televisivas animadas, sus campañas publicitarias, sus distintos videojuegos, sus grupos de fans, entre otros. Ahora bien, si esto fuese así las formas territoriales del campo teórico se desdibujarían sustancialmente y obligarían a reevaluar sus propias metodologías y dispositivos interpretativos.

No obstante ello, aún ahí cuando se acepta mantener bajo control el problema de lo posmoderno en las fronteras territoriales del cine y asumiendo que éste habría que circunscribirlo privilegiadamente al contexto estadounidense. Los panoramas descritos por John Hill y Van Hill —por ejemplo— se ahorran cualquier diferenciación y periodización tanto de la discusión como de la producción que vendría a responder a las lógicas posmodernas. Se vuelve necesario hacer explícito —en el caso de la producción— las diferencias entre aquellas películas que han sido leídas desde los debates posmodernos, con esas que ya se han producido concientes de la discusión posmoderna. Para ejemplificarlo, la producción de David Lynch a partir de *Blue Velvet* o de Brian de Palma a partir de *Dressed to Kill* tienen conciencia de la discusión posmoderna en sus propias estrategias de construcción formal, que no tienen sus producciones anteriores, estas están ensayando una estética posmoderna conciente de sí misma.

Esto se verá agudizado por un control temporal que ubica principalmente lo posmoderno cinematográfico en las décadas del setenta y ochenta, evitando cualquier propagación hacia la década del noventa. Esta no solo no hay que leerla a la luz posmoderna, sino que no se produjo ninguna transformación del proceso, lectura o re-elaboración sobre el

mismo. Generando así la idea de que lo posmoderno fue un gran paréntesis, en el cual podemos encontrar algunos ejemplos específicos de películas que cristalizan sus rasgos estilísticos, pero que se desvaneció en sí mismo. Una especie de amalgama de límites difusos que termina neutralizando sus propios dispositivos interpretativos y descriptivos en la lógica de los opuestos complementarios, en que cuesta identificar diferencias entre lo que acontece en EE.UU. y Europa.

Consideramos que pensar la condición posmoderna cinematográfica —pervirtiendo el sentido de la discusión que proponía Jürgen Habermas— ha sido un proyecto inconcluso, porque ha sido delimitado a un territorio muy pequeño de influencias y se ha comprendido principalmente como un discurso que no ha dado en corpus teórico sustancial para lo cinematográfico. Al mismo tiempo no ha sido pensado en la radicalidad de las transformaciones de las formas de producción, comercialización, validación y expansión de lo cinematográfico. Es por eso que “los problemas, enmarañamientos y convulsiones de nuestra época: sólo eso, si acaso, justifica ver en el posmodernismo algo más que una moda fugaz a olvidar rápidamente”<sup>209</sup>.

#### 4. DELIMITAR LA POSMODERNIDAD

La posmodernidad pareciese algo muy lejano al presente, una moda de los años setenta y ochenta, algo que ya está plenamente superado, una especie de estación de tránsito entre el mundo analógico y el mundo digital. Como ha planteado recientemente Celeste Olalquiaga —en el nuevo prólogo de su libro *Megalópolis. Sensibilidades culturales contemporáneas* (1992)— la posmodernidad ha sido superada por una transformación cultural de tal vertiginosidad que ha sido denominada de muchas formas: hipermodernidad, transmodernidad, metamodernidad, altermodernidad y modernidad líquida<sup>210</sup>. Ese “momento antiutópico, desilusionado, que echa una larga mirada sobre el siglo que va quedando atrás y comienza a medir los límites y estragos de sus ambiciones, ilustrados sobre todo en el enorme coste social de sus grandes guerras, esas máquinas modernas de producción”<sup>211</sup>.

---

<sup>209</sup> Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de la modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, trad. José Luis Arántegui. Visor, Madrid, 1993, p. 61.

<sup>210</sup> Celeste Olalquiaga, *Megalópolis. Sensibilidades culturales contemporáneas*, trad. Laura M. Mizzocchi, (Santiago de Chile: Ediciones Matalas Pesados, 2014), 8-9.

<sup>211</sup> *Ibid.*, 9.

Ese «momento antiutópico» fue de una alta complejidad, como lo ha expresado con bastante claridad Perry Anderson. “El término y la idea de lo «posmoderno» suponen la familiaridad con lo «moderno». Contra el supuesto convencional, no nacieron en el centro del sistema cultural de su tiempo, sino en la lejana periferia: no provienen de Europa ni de los Estados Unidos, sino de Hispanoamérica”<sup>212</sup>. Con ello, Perry Anderson traza la emergencia del concepto de «modernismo» en el poeta nicaragüense Rubén Darío en Lima y la aparición del «posmodernismo» en el campo literario hispanoamericano por el español Federico de Onís en Madrid<sup>213</sup>. Esto también implica otros desplazamientos cronológicos, por ejemplo, colocar la mirada a mediados de la década del treinta y no a finales de la década del cincuenta cuando el sociólogo C. Wright Mills lo reutilizó para describir una edad en que los «ideales modernos del liberalismo y socialismo estaban a punto de derrumbarse». También por el crítico literario Irving Howe para caracterizar la literatura de los años cincuenta que era incapaz de mantener la tensión moderna frente al contexto social, ya que se mostraba cada vez más amorfo en su composición de clases.

Asimismo —y con ello aún más complicaciones— las posiciones profundamente enfrentadas con las que se ha considerado a la posmodernidad. Para algunos teóricos como Terry Eagleton, esta debería ser considerada como la derrota política-discursiva de cierta parte de la izquierda intelectual occidental —como también Robert Stam—, que renunció a la lucha material por la realidad, desarticulando las posibilidades de cualquier modelo alternativo al modelo cultural de la burguesía liberal en el estadio avanzado del capitalismo. Lo político no fue abandonado por esta inteligencia porque haya desaparecido en sí mismo, sino porque lo han desalojado de las calles, se ha impedido el acceso a los conflictos materiales de la existencia<sup>214</sup>.

Esto se vuelve plausible si leemos las ideas inscritas por Jean-François Lyotard, “las clases trabajadoras como tal no desempeñan ni desempeñarán papel alguno. El movimiento obrero internacional ha quedado disperso en instituciones locales cuyo único fin es defender los intereses de determinadas categorías de trabajadores, las luchas de clase representarán unos elementos, entre otros, que oponen resistencia al desarrollo del sistema. Pero éste, como

<sup>212</sup> Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, trad. Luis Andrés Bredlow, (Barcelona: Editorial Anagrama, 2000), 9.

<sup>213</sup> Vale destacar que según Perry Anderson, el concepto posmodernismo en Federico de Onís estaba cargado por una lectura conservadora. El posmodernismo vendrían a ser una serie de prácticas literarias que reaccionaban de forma conservadora al modernismo hispanoamericano, pero que al mismo tiempo, iba a ser superado por otra corriente denominada «ultramodernismo». Anderson, 10.

<sup>214</sup> Terry Eagleton. *Las ilusiones del posmodernismo*, trad. Marcos Meyer, (Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 1997), 51.

ya he dicho, necesita tales obstáculos para mejorar los resultados”<sup>215</sup>. También, cuando Gianni Vattimo piensa en la imposibilidad del mundo material como verdad, “el mundo en que la verdad se convirtió en fábula es efectivamente el lugar de una experiencia que no es «ya auténtica», que no es la experiencia que ofrece la metafísica. Esta experiencia no es ya auténtica, porque la autenticidad —lo propio, la reapropiación— ha perecido ella misma con la muerte de Dios”<sup>216</sup>.

Asimismo, Richard Rorty al plantear que la diferencia que existía entre los intelectuales franceses y anglosajones es que los primeros consideran que la política sería es «revolucionaria» sospechando de cualquier institución política, mientras para los segundos es «reformista», es decir, que se confía aún en los procesos internos de las sociedades políticas. Ese hálito izquierdista francés es una diferencia sustancial en su comprensión de la posmodernidad: “la diferencia entre la interpretación que hace Lyotard de la «posmodernidad» como cambio decisivo que hace un corte transversal a la cultura y mi opinión de ella como nada más que la encapsulación gradual y el olvido de determinada tradición filosófica [la metafísica], reflejan nuestras diferentes nociones de cómo deberían ocupar su tiempo los intelectuales con inquietudes políticas”<sup>217</sup>.

La propensión al olvido de la modernidad, ese «cambio decisivo», es lo que Jürgen Habermas consideró uno de los grandes problemas de las ideas del pensamiento posmoderno, su ejercicio de indiferenciación, “no pueden clasificarse unívocamente ni como filosofía o ciencia, ni como teoría moral y jurídica, ni como literatura y arte”<sup>218</sup>, esto posibilita que en última instancia “cuando la argumentación ya está perdida, recurrir todavía a un último argumento, a saber: que el oponente ha malentendido el sentido del juego de lenguaje que se trata, que en su *forma* de responder ha cometido un error categorial”<sup>219</sup>. Así son dispositivos de pensamiento que se edifican por fuera de las categorías modernas y, por ello, no pueden ser evaluadas por ellas mismas, pero, a su vez, construyen categorías que solo son *ad hoc* a una particularidad, las cuales en sí mismas vendrían siendo desechables y, por ende, imposible de convertirse realmente en categorías de pensamiento.

<sup>215</sup> Jean-François Lyotard, *Moralidades postmodernas*, trad. Agustín Izquierdo, (Madrid: Editorial Tecnos, 1996), 57.

<sup>216</sup> Gianni Vattimo, *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. Alberto L. Bixio, (Barcelona: Editorial Gedisa, 1987), 29.

<sup>217</sup> Richard Rorty. *Objetividad, relativismo y verdad*. trad. Jorge Vigil Rubio, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996), 298.

<sup>218</sup> Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo, (Madrid: Taurus Ediciones, 1993), 397.

<sup>219</sup> *Ibid.*, 398.

Frente a estas perspectivas, Jean-François Lyotard responderá que existe una evidente negación de la caída del velo naturalizador de lo moderno, de las perspectivas monolíticas que se habían propagado por las ciencias, el arte y las humanidades, porque las categorías de pensamiento no son conducentes a la verdad, ya que esta misma es históricamente mutable, “se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella”<sup>220</sup>. En la constante pérdida del «valor de uso» del saber y el aumento de su «valor de cambio», cuando este es una mercancía al interior de una red de intercambios informáticos, donde todo saber que no pueda ser traducido en cantidades de información ha sido desechado.

Por eso, para Terry Eagleton la operación reflexiva del pensamiento posmoderno exprime “ese estratificado concepto de tiempo en función del corto plazo, del contexto contemporáneo, de la coyuntura inmediata”<sup>221</sup>, ya que su devoción por el particularismo y la negación de las categorías generales existe una sospecha “de la idea de continuidad (a pesar de que sean escépticos también ante las interrupciones evidentes) pues huele a hábito de pensamiento falsamente homogeneizador, hace surgir el espectro de la tradición reverenciada y lleva consigo una implicancia de progreso repugnantemente pegada de sí”<sup>222</sup>. Es por ello que en vez de “hablar materialmente de la cultura se pasó a hablar culturalmente de la materia”<sup>223</sup>.

Ahora bien, Jesús Martín Barbero planteará que las querellas contra los postulados posmodernos, son parte de este síntoma de un malestar cultural en occidente, que podríamos plantear en el descalce entre una batería de conceptos y el mundo al que estos se adherían y que se articula en dos movimientos: 1) el rechazo a la razón totalizadora y su objeto —*cogito* de la filosofía—. 2) la búsqueda de una nueva unidad a partir de lo múltiple y la revalorización de lo fragmentario para la cultura, la política y el sexo. “Un cambio del pathos de la crítica al del olvido, que no significa la negación o el desconocimiento del pasado sino la negación de la nostalgia de la totalidad como unidad; y que entraña también la «insuperable»

---

<sup>220</sup> Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1986), 10.

<sup>221</sup> Eagleton, 83-84.

<sup>222</sup> *Ibid.*, 84.

<sup>223</sup> *Ibid.*, 81.

ambivalencia de un «post» que indica tanto en la dirección de una sociedad más plural y abierta, como en la del triunfo de los más cerrados particularismos, del cinismo y el irracionalismo”<sup>224</sup>.

Este malestar emergió en un estado cultural que expandió y aceleró las lógicas del capitalismo, gobernando cada una de las etapas de la existencia de los individuos en todos los rincones del mundo. Ahí donde el capital se consolidó en su lógica transnacional y donde el mundo pasó de mundializado a globalizado. La posmodernidad no puede independizarse de las transformaciones políticas, sociales y económicas de la «sociedad postindustrial» (Alain Touraine y Daniel Bell) y el «capitalismo tardío» (Ernest Mandel)<sup>225</sup>. Donde emerge una lógica específica de producción cultural, un nuevo régimen de producción de mercancías, bienes y riquezas y, por ende, no es solo una categoría cultural, es la “«imagen residual» del capitalismo tardío”<sup>226</sup>, una imagen que persiste como estado psicológico.

#### 4.1. La condición realmente existente de la posmodernidad

Delimitar a la posmodernidad en el cine desde esta perspectiva es hacerse cargo “de *la condición posmoderna realmente existente*: la reproducción clónica de necesidades con la fantasía de satisfacerlas en un acto de libertad y de diferenciación”<sup>227</sup>. Esta condición real para Beatriz Sarlo es la contradicción entre dos «fantasmas», la afirmación abstracta de la libertad de libre elección y el «individualismo programado». Donde las sociedades occidentales en la necesidad de reproducción de sus deseos, mitos y conductas, lo hacen a través de “la hegemonización cultural realizada con las consignas de la libertad absoluta de elección”<sup>228</sup>. Y que se condensa en los centros comerciales nacidos en las décadas del ochenta y noventa —en contraposición a la concepción arquitectónica de Fredric Jameson, que la encontró en el Hotel Bonaventura de John Portman en Los Angeles-CA<sup>229</sup>—.

<sup>224</sup> Jesús Martín Barbero, “Modernidad, postmodernidad, modernidades”. *www.mediaciones.net.*, acceso 20 de enero 2014, 12. <http://es.scribd.com/doc/6315037/Modernidad-postmodernidad-modernidades>

<sup>225</sup> Ver Alain Touraine, *La sociedad post-industrial*, trad. Juan Ramón Capella y Francisco Fernández Buey, (Madrid: Ariel, 1969), Daniel Bell, *El advenimiento de la sociedad post-industrial. Un intento de pronóstico social*, trad. Raúl García y Eugenio Gallego (Madrid: Alianza Editorial, 1976) y Ernest Mandel, *El capitalismo tardío*, trad. Manuel Aguilar Mora, (México DF: Ediciones ERA, 1979).

<sup>226</sup> Fredric Jameson, “Marxismo y Posmodernidad”, en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, trad. Horacio Pons, (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1998), 72.

<sup>227</sup> Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, (Buenos Aires: Ediciones Ariel, 2001), 9-10.

<sup>228</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>229</sup> Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. José Luis Pardo Torío, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995), 87-97.

El shopping [centro comercial], si es un buen shopping, responde a un ordenamiento total pero, al mismo tiempo debe dar una idea de libre recorrido: se trata de la ordenada deriva del mercado [...] Como una nave espacial, el shopping tiene una relación indiferente con la ciudad que lo rodea: esa ciudad siempre es el espacio exterior [...] La ciudad no existe para el shopping, que ha sido construido para reemplazar a la ciudad. [...] El shopping es todo futuro: construye nuevos hábitos, se convierte en un punto de referencia, acomoda la ciudad a su presencia, acostumbra a la gente a su funcionamiento en el shopping.<sup>230</sup>

En sintonía con Beatriz Sarlo, el concepto de «modernidad líquida» de Zygmunt Bauman, refiere a “una versión privatizada de la modernidad, en el que el peso de la construcción de pautas y responsabilidad del fracaso caen primordialmente sobre los hombros del individuo”<sup>231</sup>. Al mismo tiempo que nos presenta una realidad en que los entramados sociales que organizaban-sostenían la sociedad moderna —o su mito— se han desmoronado y desintegrado. En esta el “poder puede moverse con la velocidad de la señal electrónica; así, el tiempo requerido para el movimiento de sus ingredientes esenciales se ha reducido a la instantaneidad. En la práctica, el poder se ha vuelto verdaderamente *extraterritorial*, y ya no está atado, ni siquiera detenido, por la resistencia del espacio”<sup>232</sup>.

Para definir la liquefacción de la sociedad contemporánea, Zygmunt Bauman necesita pensar la modernidad de los metarrelatos como una modernidad «sólida», que necesitó separar el espacio y el tiempo de la existencia vital. “En la lucha moderna entre espacio y tiempo, el espacio era el aspecto sólido y estólido, pesado e inerte, capaz de entablar solamente una guerra defensiva, de trincheras [...] El tiempo era el bando activo y dinámico del combate, el bando siempre a la ofensiva: la fuerza invasora, conquistadora y colonizadora”<sup>233</sup>. A partir de aquí, lo que éste identifica como una transformación sustancial de las formas de «cohabitación humana» y las «condiciones sociales», se encuentra en que la velocidad del movimiento del tiempo en el presente ha llegado a su «límite natural», “la nueva levedad y fluidez de un poder cada vez más móvil, escurridizo, cambiante, evasivo y fugitivo [...] Para que el poder fluya, el mundo debe estar libre de trabas, barreras, fronteras

---

<sup>230</sup> Sarlo, 16-18.

<sup>231</sup> Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru, (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004), 13.

<sup>232</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>233</sup> *Ibid.*, 15.

fortificadas y controles. Cualquier trama densa de nexos sociales, y particularmente una red estrecha con base territorial, implica una obstáculo que debe ser eliminado<sup>234</sup>.

Ese espacio-realidad Gianni Vattimo, en que sujeto y objeto se diluyen habría que leerlo en el concepto de lo oscilante [*schwingend*], donde “se debe imaginar como el mundo de una realidad «aligerada», hecha más ligera por estar menos netamente dividida entre lo verdadero y la ficción, la información, la imagen: el mundo de la mediatización total de nuestra experiencia, en el cual ya nos encontramos en gran medida<sup>235</sup>. Desde el cual despliega su idea de «sociedad transparente», “la sociedad de las ciencias humanas y de la comunicación generalizada parece orientarse a lo que de un modo aproximado se puede denominar «fabulación del mundo». Las imágenes del mundo que nos ofrecen los *media* y las ciencias humanas, aunque sea en planos diferentes, constituyen la objetividad misma del mundo y no sólo interpretaciones diversas de una «realidad»<sup>236</sup>.

Gran parte del pensamiento posmoderno piensa estas nuevas configuraciones de las sociedades occidentales en lo que Jean-François Lyotard lee la sociedad de la información, ahí donde se han disuelto las formas colectivas del tejido social y político, la cual sería “una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano<sup>237</sup>, en el cual el individuo “está situado sobre «nudos» de circuitos de comunicación, por ínfimos que éstos sean [...] situado en puntos por los que pasan mensajes de naturaleza diversa. Nunca está, ni siquiera el más desfavorecido, desprovisto de poder sobre esos mensajes que le atraviesan al situarlo<sup>238</sup>.

Desde aquí, la configuración social al interior de las sociedades capitalistas avanzadas se genera en los intercambios lingüísticos de sus partes, para que exista «sociedad» se necesita ese contrato del lenguaje. Estos intercambios lingüísticos fueron proyectados por Gianni Vattimo en la metáfora del trapecista en una red, donde el individuo posmoderno va moviéndose de una cuerda en otra, cruzando nudos y desplazándose al arbitrio de las apariencias. Donde esa red es el mundo convertido en fábula, “no existe ya ningún ser verdadero que las degrade a mentira y falsedad. El retículo, la red en que nuestra existencia

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, 19-20.

<sup>235</sup> Vattimo, *El fin de la Modernidad*, 158.

<sup>236</sup> Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, trad. Teresa Oñate (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990), 107.

<sup>237</sup> Lyotard, *La condición posmoderna*, 36.

<sup>238</sup> *Ibid.*, 37.

está presa, y nos es dada, es el conjunto de los mensajes que, en el lenguaje y en las diversas «formas simbólicas», la humanidad nos transmite»<sup>239</sup>.

El debilitamiento de la realidad —como ha planteado Jesús Martín-Barbero— no es una abstracción filosófica de un mero malestar intelectual, está en el centro de la experiencia cotidiana de los individuos contemporáneos, en el desarraigo territorial, en la mediación y simulación que establecen las nuevas tecnologías, en la diseminación estética y la «spectacularización» de la política. Los posibles resultados de estos procesos no debiera ser leído en la clave de la alienación y deshumanización cultural, sino con “otra estética y otra ética, que admitan que una experiencia menos intensa, más difusa y oscilante, no es necesariamente signo de alienación y deshumanización sino el modo de experiencia que corresponde al «ser que habla en su modalidad débil»”<sup>240</sup>.

Es por ello que Fredric Jameson planteó que la posmodernidad es esa dominante cultural de “la expansión del capitalismo multinacional [que] ha terminado por invadir y colonizar aquellos enclaves precapitalistas (la naturaleza y el inconsciente) que ofrecían a la eficacia crítica puntos de apoyo arquimedeanos exteriores”<sup>241</sup>. La posmodernidad es un estado concreto y específico caracterizado por una serie de fenómenos que se muestran relacionados con un red de procesos generales. Ahora bien, lo que consideramos Fredric Jameson —en los años ochenta— no logró dimensionar fue la expansión global de estos procesos, para éste los fenómenos culturales posmodernos eran rasgos específicamente estadounidenses y eran indisociables a la dominación económica-militar del mundo, “el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror”<sup>242</sup>.

La posmodernidad ha llegado mucho más allá de los rasgos e influencias de los objetos culturales estadounidense en el mundo y cómo estos sintomatizaban procesos de profundas transformaciones sociales. La posmodernidad entendida como «condición realmente existente» implica amplios movimientos a nivel mundial de reorganización geo-económica-política-estética. El capital transnacional no pudo expandirse sin que los territorios geopolítico-sociales se redefinieran. Los cuatro ejemplos más evidentes de esto son: 1) las transformaciones socio-económicas realizadas por las dictaduras latinoamericanas en los años

---

<sup>239</sup> Gianni Vattimo. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. trad. Juan Carlos Gentile Vitale, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1992), 11.

<sup>240</sup> Martín-Barbero, 19.

<sup>241</sup> Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural*, 108.

<sup>242</sup> *Ibid.*, 19.

setenta y ochenta (Uruguay, Chile, Argentina y Perú, ejemplarmente). 2) el giro político-económico al interior de China en el abandono del programa económico maoísta en la década del ochenta. 3) las transformaciones estructurales llevadas a cabo por los gobiernos de Ronald Reagan y Margaret Thatcher en las sociedades estadounidense e inglesa en los años ochenta. 4) la liberalización económica del bloque europeo socialista a partir de la *perestroika* y su posterior neoliberalización privatizadora tras la disolución de la URSS. La posmodernidad solo puede ser la lógica cultural del capitalismo tardío, neoliberal, expansivo y/o globalizado en un entramado global de fenómenos.

Con esto nos estamos posicionando un paso más allá de lo que Fredric Jameson, ya que este puso en el centro de la producción de bienes de consumo la lógica del arte moderno, en una fusión de las lógicas de las vanguardias con las lógicas de producción de mercancías, esa “frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros en apariencia cada vez más novedosos (desde vestidos hasta aviones), con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y función estructural cada vez más fundamental a la innovación y experimentación estética”<sup>243</sup>. Un paso más allá porque las reacciones a las transformaciones globales no siempre fueron homologables a los procesos de producción de mercancías, por ejemplo, en el declive político-social de los modelos económicos estatistas en la URSS (implementación del libre mercado) o en China (capitalismo neoliberal estatal) —que también podríamos extrapolar a algunos países latinoamericanos—, el conflicto posmoderno en estas no se desarrolló al interior de las lógicas del propio capitalismo de mercado, sino como las huellas de la ruptura de la linealidad histórica de sus propios procesos de modernización, de un tipo de modernidad diferente. La posmodernidad responde a niveles globales en la medida en que se sintomatiza a niveles locales y, con ello, genera formas particulares de posmodernidad<sup>244</sup>.

Proceso como estos entran en sintonía con una manera de comprender el capitalismo neoliberal muy distinto, que socava no solo “los marcos y de los poderes institucionales previamente existentes (desafiando incluso las formas tradicionales de soberanía estatal) sino también de las divisiones del trabajo, de las relaciones sociales, de las áreas de protección

<sup>243</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>244</sup> Pensar la posmodernidad como unidad conflictiva no implica platearse en un modelo unificador, consideramos que en ello existe una de las falencias del propio aparato interpretativo de Fredric Jameson, si bien ocupa ejemplos de variada índole geográfica y de distintos campos del arte, no necesariamente implica que esté pensando la propia diversidad de esos fenómenos culturales y que han sido respuestas al expansionismo de los capitales multinacionales en el capitalismo tardío. El que se muestra bastante más adaptable a las particularidades territoriales o geográficas que los propios sistemas interpretativos que intentan dar cuenta de este.

social, de las combinaciones tecnológicas, de las formas de vida y de pensamiento, de las actividades de reproducción, de los vínculos con la tierra y de los hábitos del corazón<sup>245</sup>. De esta forma, el *quid* de lo posmoderno no se encuentra necesariamente en la necesidad de lo nuevo, la experimentación e innovación mercantil sino en la necesidad de los intercambios de mercancías, que la materia e imágenes fluyan.

Así como nos posicionamos un paso más allá en relación a las transformaciones globales de la cultura desde los años ochenta hasta la fecha, consideramos que es preciso colocarnos un paso más acá de los planteamientos de Fredric Jameson en relación a las prácticas y formas cinematográfico-audiovisuales específicas. El posmodernismo lo estamos pensando en tanto síntoma de un transformación general del campo cinematográfico-audiovisual —el primer síntoma para la contemporaneidad—, pero no el único ni que en su interior se pueda explicar todo lo que sucedido con el cine-audiovisual contemporáneo. En esto estamos más cerca a las perspectivas de análisis de Andreas Huyssen —descontando su insistencia occidentalista—, “lo que se advierte en un nivel como la última moda, producto publicitario y espectáculo vacío y falso, forma parte de la lenta emergencia de una transformación cultural de las sociedades occidentales, un cambio de sensibilidad para el cual el término de «posmodernismo» resulta en efecto, por lo menos por ahora, absolutamente adecuado<sup>246</sup>”.

Es por esto que las preguntas que nos ayudarán a trazar el devenir de las posmodernidades cinematográficas, son ¿cómo y qué forma tomó la reorganización de vastas zonas de las geografías cinematográficas? ¿Qué prácticas, dispositivos discursivos e imaginarios devinieron de los procesos de transformación? Estas preguntas solo son posibles como resultado de pensar a la posmodernidad como malestar cultural, ese “re-ordenamiento específico de la cultura, pero [que] no se trata de un efecto unívoco, y esto debe tenerse en cuenta para orientarse en el complejísimo entramado de tendencias que caracterizan lo posmoderno, ya que en él actúan fuerzas tanto positivas como reactivas<sup>247</sup>”.

Este reordenamiento debería considerar los siguientes fenómenos estructurales —cuyo orden no es cronológico ni valorativo—. 1) La intensificación y ampliación de los modelos de

<sup>245</sup> David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, trad. Ana Varela Mateos, (Madrid: Ediciones Akal, 2007), 7.

<sup>246</sup> Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, trad. Pablo Gianera, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006), 311-312.

<sup>247</sup> Óscar del Barco, “La ilusión posmoderna”, en *El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada*, Nicolás Casullo, comp., (Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2004), 196.

producción industriales dentro de panorama asiático [Japón, Hong Kong, Taiwán, India y China]. 2) Los procesos que sufrieron las cinematografías de los socialismos reales durante la *perestroika-glásnot* en la esfera político-cultural de la URSS y de Europa del este: Polonia, RDA, Checoslovaquia, etcétera. 3) El eco difuso de la insistencia productiva de las cinematografías latinoamericanas en diferentes contextos dictatoriales y sus diálogos con el exilio productivo de un importante grupo de realizadores. Junto a la posterior re-activación de la producción en contextos económicos neo-liberales. 4) Las transformaciones estructurales que sufrió la industria de Hollywood posterior a la presión ejercida por la escena independiente estadounidense en los años setenta, a la crisis demográfica de las salas de cine provocada por la expansión de la televisión-video, a la introducción de capitales financieros internacionales y a la ampliación del mercado de negocios del entretenimiento. 5) El proyecto conflictivo de una identidad europea al interior de las cinematografías nacionales y regionales de Europa. La puesta en crisis de la categoría de autor como valor representativos de estas mismas cinematografías. 6) El declive de la mayoría de los proyectos de cine nacionales fuera de Occidente, asociados a proyectos sociales y políticos revolucionarios izquierdistas o anti-occidentales en América Latina, África y Asia [Tercer Cine].

#### **4.2. La crisis normativa del sujeto moderno occidental**

Fredric Jameson tomó la idea de la crisis del sujeto moderno occidental como un elemento principal para edificar su concepto de posmodernidad. En la diferencia que existía entre la angustia moderna y la esquizofrenia posmoderna, como también del estado de alienación al de fragmentación del individuo. Este trayecto está determinado por el agotamiento de un período histórico donde la subjetividad estaba vinculada a la centralización y acumulación capitalista y con una familia nuclear configurada por la burguesía victoriana —distanciándose y criticando la idea posestructuralista de que el sujeto nunca ha existido como unidad sino que solamente era el reflejo ideológico del capitalismo clásico—<sup>248</sup>.

Para ejemplificar esta idea se concentra en el concepto de «expresión» moderna, el que explica contrastando las operaciones estéticas de los zapatos pictóricos de Vincent van Gogh (Zundert, 1953-Auvers-Oise, 1890) y Andy Warhol (Pittsburg-PA, 1928-Nueva York-NY, 1987). La expresión es la cristalización del descalce constitutivo del individuo moderno con el mundo, aquello que marca la relación metafísica entre interior-exterior y, por ende, es eje del

---

<sup>248</sup> Habría que puntualizar que dentro de amplio espectro de lo que podemos llamar posestructuralismo, el sujeto más que un reflejo del capitalismo fue pensando como un dispositivo discursivo moderno.

desarrollo del modernismo estético. Esto está ausente en el posmodernismo a causa de la desacreditación ideológica y metafísica que ha sido objeto el modelo hermeneúutico interior-exterior. La expresión moderna es “el dolor acósmico del interior de la mónada, del momento en el que —a menudo en forma de catarsis— esa emoción se proyecta afuera o se patentiza como gesto o como grito, como comunicación desesperada o exteriorización dramática del sentimiento interior”<sup>249</sup>.

El vaciamiento del «yo» burgués estará constituido por «el ocaso de los afectos» y se explicará en la crítica posestructuralista a las cuatro formas de profundidad moderna. 1) dialéctica entre esencia y apariencia. 2) freudiana entre lo latente y lo manifiesto. 3) existencialista entre autenticidad e in autenticidad (también alienación y desalienación). 4) semiótica entre significado y significante. La profundidad moderna se remplazará por la superficie y multiplicación de ellas. La producción posmoderna genera una emotividad carente de individuo específico, intensidades que “son ahora impersonales y flotan libremente, tendiendo a organizarse en una peculiar euforia”<sup>250</sup>. Así la producción cultural no está sujeta a una individualidad estable y unificada sino múltiple, variable y fragmentada, en que las señas del otrora estilo individual es solo la reunión un tanto azarosa de poéticas, formas y estilos desmaterializados que fluyen en el tejido global multimedial.

Jean-François Lyotard pensará la crisis del sujeto en varias dimensiones, pero nos interesa analizarlo en su crítica al marxismo, en tanto movimiento de censura de la propia materialidad del mundo y su diversidad cultural, esa que es el motor del advenimiento de la condición posmoderna. La crítica principal que este esgrime es frente a la edificación ideológica de la unidad trascendental del sujeto en el proletariado como motor de la historia, no como clase sino como Ideal del proyecto moderno. Así el ideario marxista consistía en que “a partir de las múltiples comunidades de trabajadores atrapados en las cadenas de las relaciones capitalistas, formar un único sujeto colectivo, consciente y autónomo, apto para liberar a la humanidad”<sup>251</sup>. Con esto, se subordinaban todas las consideraciones culturales, sexuales o religiosas que determinaban esas distintas comunidades de trabajadores.

Frente a la fábula moderna del sujeto histórico realizando el proyecto de liberación de la humanidad, Jean-François Lyotard contrapondrá la fábula posmoderna, en la que lo

---

<sup>249</sup> Jameson, *Posmodernismo o la lógica cultural*, 32.

<sup>250</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>251</sup> Jean-François Lyotard, *Moralidades posmodernas*, trad. Agustín Izquierdo (Madrid: Editorial Tecnos, 1996), 56.

humano es una configuración material transitoria e improbable sujeta a condiciones específicas de habitabilidad en el mundo, que en última instancia está condicionado a la supervivencia de esas condiciones o será superado por otras especies. Este sujeto es episódico en el relato de diferenciación y entropía de un sistema global de la vida, que ya no exige un ideal a realizar sino la capacidad de adaptación en beneficio del propio sistema-vida. Donde el desarrollo y esos que se autoconsideran su motor en las ideas del progreso, como también todas esas ideas a la inhumanidad que genera el desarrollo: desigualdad, irregularidad, fatalidad, etcétera, son solo el resultado de la complejidad de un sistema-vida más amplio que la propia humanidad. “Revoluciones, guerras, crisis, deliberaciones, invenciones y descubrimientos no son la «obra del hombre», sino efectos y condiciones de la complejidad. Éstos siempre son ambivalentes para los Humanos, les aportan lo mejor y lo peor”<sup>252</sup>.

El sujeto resultante de esa fábula posmoderna no tiene ninguno de los rasgos de ser el motor de la historia liberal-burguesa o marxista. Está más cerca de lo que Gianni Vattimo planteaba sobre el sujeto posmoderno, “si busca en su interior alguna certeza primera, no encuentra la seguridad del *cogito* cartesiano, sino las intermitencias del corazón proustiano, los relatos de los *media*, las mitologías evidenciadas por el psicoanálisis”<sup>253</sup>. Ese sujeto en “la situación en la cual el hombre abandona el centro para dirigirse hacia la X”<sup>254</sup>: el nihilista cabal nietzscheano. Pero, al mismo tiempo, es aquel que ha padecido la transformación del ser en valor de cambio —como Martin Heidegger proyecta al nihilismo—.

El ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas racionales colectivas ha sido pulverizado, el proceso de personalización ha promovido y encarnado masivamente un valor fundamental, el de la realización personal, el respeto a la singularidad subjetiva, a la personalidad incomparable sean cuales sean por lo demás las nuevas formas de control y de homogeneización que se realizan simultáneamente.<sup>255</sup>

Una de las formas posibles de comprender en lo cinematográfico esta crisis del sujeto europeo moderno se encontrará en el declive de la figura del autor. En el capítulo anterior definíamos la figura del autor en los planteamientos de Jean-Luc Godard, el que podía

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, 73.

<sup>253</sup> Vattimo, *La sociedad transparente*, 132.

<sup>254</sup> Gianni Vattimo, *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. Alberto L. Bixio, (Barcelona: Editorial Gedisa, 1987), 23.

<sup>255</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos del individualismo contemporáneo*, trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, (Barcelona: Editorial Anagrama, 2000), 7.

articularse como una política de directores, esos que autoconcientes de su estilo edifican una mirada individual y en una política de autores, esos que buscando lo incógnito y lo azaroso encuentran las formas de su individualidad. En el centro de ambas perspectivas existe una confianza en la figura de la subjetividad como generador de formas y discursos cinematográfico-audiovisuales únicos e irrepetibles. Esta confianza se pone en cuestión cuando se piensa a la subjetividad como un simple entramado lingüístico, discursivo y de poder, donde el individuo no es más que una cristalización específica de tensiones que constituyen su interioridad.

El cine así comienza a padecer de forma asincrónica las reflexiones de Ronald Barthes sobre la figura del autor en la literatura moderna, en el que desacredita la vital relevancia a la hora de la constitución del propio texto literario. En resumidas cuentas, este entiende que ahí donde se ausenta el autor, emerge el lector como único lugar posible de la unidad del texto, en esto encontraremos muchas de las operaciones que generalmente han sido leídas como posmodernas, es el espectador y la posibilidad de leer las operaciones intertextuales de cineastas como Brian de Palma, Léos Carax, Peter Greenaway, David Lynch, Quentin Tarantino, Krzysztof Kieślowski, entre otros, los que terminan por acreditar esa mirada autoral. Así el sentido de la obra siempre se encontrará en el lector-espectador de una película, ya que éste es el único garante de que no se pierda ninguna huella de esta, solo en él se mantienen reunidos todos sus trazos.

La figura del autor es mucho más compleja en las manos de Michel Foucault, su problema no es que pierda validez en la constitución real del texto o que en él exista esa interioridad que pueda desplegarse. El autor es una función relacional al interior del discurso —aún en la frase más banal—. Esta función es clasificatoria, puede reunir y delimitar una serie de películas o piezas audiovisuales, asimismo excluir un grupo importante de otras producciones. Esta función clasificatoria trae consigo una función relacional de filiación, homogeneidad, autenticidad y explicación entre estas diferentes unidades. El autor en tanto palabra al interior de un discurso caracteriza cierto modo de ser del discurso, “indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto”<sup>256</sup>

---

<sup>256</sup> Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, *Revista Dialéctica*, Número 16, diciembre 1984, 60.

Esto hará que exista un número específico de discursos que estén dotados de la función autor, teniendo un modo de existencia, circulación y funcionamiento particulares. Cuatro son los rasgos sustanciales de la función autor: apropiación, contextualización, validez de saber-social y pluralidad del ego —que se encuentra en la distancia entre el yo ficticio de la escritura y el yo real—. Esta función autor tiene un rol preponderante en el mercado cinematográfico, no solo a nivel de instituciones de saberes o crítica, sino en la rentabilidad económica de una u otra película. La figura del autor complementó a la figura de la estrella —generalmente actores y actrices— en el *Star System*. El espectador ya no solo puede buscar su actor o actriz preferido, sino el cinéfilo —ese espectador que el cine de autor construyó para sí mismo— busca directores, autores. El autor se transformó en un marca comercial que los propios estudios buscan para dotar de valor de cambio a sus mercancías culturales. La muerte del autor moderno es la autoconciencia de su condición de mercancía.

### 4.3. La irrupción de otras temporalidades

La crisis del sujeto moderno es otra forma de hablar del proceso de deconstrucción del sujeto heterosexual europeo moderno desarrollado por la teoría posestructuralista y feminista desde la década del sesenta y que le abrió las puertas a una serie de discursos que apelaban a la pluralidad de individuos y sujetos culturales en una filosofía del fin del hombre. Jesús Martín-Barbero ve en esto el declive de la universalización de la civilización occidental donde ha estallado la historia dirigida por el despliegue de la razón. Es una ruptura de su unidad de sentido y como horizonte epocal, donde las otras historias ya no se disuelven en ella. La historia universal “deviene imposible por la multiplicación de los «centros de historia»; una multiplicación que libera las posibilidades de relación con el pasado, de diálogo con la tradición”<sup>257</sup>. Esto nada tiene que ver con el fin de la historia de Francis Fukuyama, sino “es el horizonte histórico en el que la liberación de las diferencias produce una multiplicidad que se regula en la variedad de los lenguajes, que es, por tanto, exigencia de diálogo: transmisión de mensajes entre generaciones y entramado de lecturas entre tradiciones”<sup>258</sup>.

La emergencia de la «cuestión del otro» para esa racionalidad central y unificada que había dividido el mundo en binomios: progreso-reacción, izquierda-derecha, presente-pasado, vanguardia-kitsch, arte-industrias culturales, centro-periferia, cine comercial-cine de autor, etcétera. El propio Jesús Martín-Barbero nos impulsa a pensar que esta crisis del sujeto

---

<sup>257</sup> Martín-Barbero, 18.

<sup>258</sup> Ibid., 18-19.

moderno heterosexual nos posibilita pensar no solo el presente desde una polifonía cultural, sino a la propia modernidad en su conjunto. A través de una “nueva percepción del espesor cultural y político de las diferencias étnicas, sexuales, las culturas subregionales, los modos de vida alternativos y los nuevos movimientos sociales”<sup>259</sup>. Donde la crítica a los modelos de hegemonización cultural y expansión del capitalismo avanzado no se edifican entorno a una política de la negatividad, sino en lo que Andreas Huyssen denominó como «formas afirmativas de resistencia» y «formas resistentes de afirmación»<sup>260</sup>.

Esto es lo que se ha denominado ampliamente como «política de la diferencia», el propio Gianni Vattimo lo planteaba de forma sintética, “no existe una historia única, existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que exista un punto de vista supremo, comprensivo, que sea capaz de unificar todos los demás”<sup>261</sup>. La promesa de la posmodernidad a la que no se debía renunciar consiste en la liberación de las diversidades producto de un mundo comunicacional que estalla en una multiplicidad de racionalidades «locales», las que “toman la palabra y dejan de ser finalmente acallados y reprimidos por la idea de que existe una forma de humanidad verdadera digna de realizarse, con menoscabo de todas las particularidades, de todas las individualidades limitadas, efímeras, contingentes”<sup>262</sup>. La «política de la diferencia» nada tiene que ver con una desregularización global en que todo pareciese valer, una suerte de «manifestación irracional de la espontaneidad», sino como ejercicio de reconocimiento de una particularidad que había estado velada, desjerarquizada e infravalorada.

Dentro del concepto de «política de la diferencia», habría que puntualizar que la «diferencia» no es homologable a la «diferenciación moderna», es decir, a la racionalización de espacios de validez práctico-lingüísticos que establecen órdenes de sentido específicos: economía, derecho y política, también ciencia, arte y moral. La diferencia está sujeta a lo que Albrecht Wellmer planteó como “la irreducible pluralidad de juegos de lenguaje enredados unos con otros que se da en toda sociedad moderna —o postmoderna—”<sup>263</sup>. En los cuales no puede existir una reconciliación entre estos distintos niveles discursivos en un metadiscurso que pueda abarcarlos a todos.

<sup>259</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>260</sup> Andreas Huyssen, “Guía del posmodernismo”, en *El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada*, Casullo, comp., 261.

<sup>261</sup> Gianni Vattimo, “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, en *En torno a la posmodernidad*, Gianni Vattimo et. al, (Rubí-Barcelona: Antrophos Editorial, 1991), 11.

<sup>262</sup> Vattimo, *Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?*, 17.

<sup>263</sup> Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica a la razón después de Adorno*, trad. José Luis Arántegui (Madrid: Visor Distribuciones, 1993), 108.

Asimismo es necesario volver a inscribir las precauciones que Albrecht Wellmer planteaba a propósito de la pluralidad de juegos de lenguaje locales y formas de vida, que urdidos unos con otros generan constantemente nuevas formas de transferencia, legitimación y acuerdos en el que nunca es deseable un consenso general. La imposibilidad a la respuesta material de la pluralidad de la diferencia, de generar una reflexión sistemática de los conceptos de democracia y universalidad moderna es “precisamente el *problema* en torno al que giran hoy día las luchas de liberación de los pueblos sometidos, los movimientos de emancipación de minorías oprimidas, la lucha por una psiquiatría democrática y, en fin, todos los conflictos y crisis de las sociedades industriales, *sin que nadie* pueda decir cómo y en qué forma se podría realizar el ideal de una autodeterminación individual y colectiva de individuos, grupos y pueblos”<sup>264</sup>.

El estallido del sujeto moderno heterosexual como problema conceptual y su irradiación, no ha traído consigo necesariamente —en el ámbito cinematográfico— un espacio comunicativo en que las jerarquías heredadas hayan sido puestas en cuestión de tal forma que se haya reorganizado completamente el panorama mundial de lo cinematográfico. Más bien, estamos frente a una mayor diversidad de objetos y prácticas culturales pero esto no ha implicado una desjerarquización del modelo norte-sur o una nueva forma de relación posible, pero si estamos frente a un proceso en que la legitimidad de discursos, prácticas y formas cinematográfico-audiovisuales no necesariamente tiene que ser procesadas por un grupo específico de los centros económico-productivo-reflexivos, es decir, existe un campo más amplio de circuitos para las imágenes cinematográfica-audiovisuales.

#### 4.4. Devaluación ideológica-normativa de las fronteras estéticas<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Wellmer, 109.

<sup>265</sup> Para profundizar en sistematizaciones estéticas de las formas posmodernas genéricas y/o hegemónicas ver el trabajo de: Cristina Degli-Esposti, “Posmodernism(s)”, en *Posmodernism in the cinema*, Cristina Degli-Esposti, ed., (Nueva York-NY: Berghahn Books, 1998), 3-18. La que se apoya en las ideas de heterotopías en: Michel Foucault, “Espacios diferentes”, en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Vol. III*, trad. Ángel Gabilondo, (Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1999), 431-441; asimismo la sistematización semiológica en: Lauro Zavala, “Cine clásico, moderno y posmoderno”, *Razón y Palabra*, Número 46, agosto-septiembre 2005, s/n pp. Que se apoya en el trabajo de: Pavao Pavlicic, “La intertextualidad moderna y posmoderna”, trad. Desiderio Navarro, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, Número 18, Diciembre 2006, 87-113; y, por último, Jens Eder, ed., *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, (Hamburgo: LIT Verlag, 2008), 3-61, que sistematiza la posmodernidad cinematográfica estética a partir de en Linda Hutcheon, *A Poetics of Posmodernism. History, Theory, Fiction*. (Nueva York-NY y Londres: Routledge, 2003).

Esta ampliación también podrá ser entendida en lo que consideramos un cuarto elemento estructurante, en la idea de devaluación de las fronteras entre arte y cultura de masas. Quizás esta es la idea más difundida, aceptada y defendida dentro del ideario de los discursos posmodernos, justamente porque ha posibilitado una ampliación de las prácticas artísticas en general y una renovación de la escena productiva del arte. Fredric Jameson lo puso como rasgo central de su análisis cuando se apoyó en la apología que Robert Venturi hizo de la arquitectura y urbanismo de Las Vegas. Ese llamamiento a abandonar la frontera entre alta y baja cultura, en la abolición de las categorías y conceptos asociados a la supremacía de cierta parte de la producción cultural, que no comprendía ni incorporaba los procesos de las industrias culturales.

Lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo ese paisaje «degradado», feísta, *kitsch*, de series televisivas y cultura de *Reader's Digest*, de la publicidad y los moteles, del «último pase» y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada «paraliteratura» con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica: materiales que ya no sólo se limita a «citar» simplemente como habría hecho Joyce o Mahler, sino que incorporan a su propia esencia.<sup>266</sup>

Andreas Huyssen valorando las ideas de Robert Venturi, Denise Scott-Brown y Steven Izenour en *Aprendiendo de Las Vegas* (1972), plantea que en su apología al «populismo cultural» —en su propia exageración— logró hacer explotar los dogmas del modernismo estadounidense en torno a la renuncia a la ornamentación y metáfora, figuración y realismo, tema y representación, al cuerpo en la música y en el teatro. “El pop, en el sentido más amplio, era el contexto en el cual la idea de lo posmoderno tomó forma por primera vez, y, desde el principio hasta hoy, las tendencias más significativas del posmodernismo han desafiado y recusado la hostilidad implacable del modernismo hacia la cultura de masas”<sup>267</sup>. Jean-François Lyotard coincidía con estas ideas a principios de los años ochenta:

El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos *reggae*, miramos un *western*, comemos un MacDonald (sic) a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en

<sup>266</sup> Jameson, *Posmodernismo o lógica cultural*, 13.

<sup>267</sup> Huyssen, *Después de la gran división*, 323.

Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados. Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose *kitsch*, el arte halaga el desorden que reina en el «gusto» del aficionado.<sup>268</sup>

El *kitsch* posmoderno en esta operatividad no cita como el modernismo, sino que —en palabras de Félix Duque— trabaja sobre la “incorporación fragmentada y heteróclita de estos en un *totum revolutum* brillantemente manufacturado (piénsese en los vídeo-clips): la débil línea entre arte y formas comerciales se hace borrosa y, por ejemplo, el diseñador gráfico y el «artista» plástico se confunden”<sup>269</sup>.

Esto es lo que devaluará uno de los rasgos sustanciales del arte moderno, el concepto de vanguardia. La discusión entre posmodernismo y vanguardia fue sintetizada por Zygmunt Bauman, a partir de la idea que el escenario contemporáneo del arte ha imposibilitado la disposición vanguardista, ya que el capital financiero y especulativo desactivó cualquier posibilidad de rebeldía. “Algún artista que otro puede adoptar hoy en día una actitud que rememore los tiempos de la *Sturm und Drang* del apogeo de la modernidad, pero en las presentes condiciones, se trataría más de una pose que de una postura”<sup>270</sup>. Sin la diferencia entre arte y cultura de masas, entre el espíritu y el capital, no podría articularse un dispositivo crítico ni político, tan solo quedaría como una extravagancia del mercado. Jean Baudrillard a ese estado, “el grado Xerox de la cultura, que por supuesto, es a la vez el grado cero del arte, el del *vanishing point* del arte y de la simulación absoluta”<sup>271</sup>.

Esta tendencia a lo popular entendido como cultura del consumo, David Harvey la comprende como parte estructural del posmodernismo en la medida en que este sea leído dentro de lo que Charles Newman definió como respuesta estética y teórica a la inflación del capitalismo avanzado, donde el intercambio de ideas funciona con las mismas lógicas que el intercambio de capitalismo, donde “asistimos a guerras sanguinarias y a transformaciones espasmódicas en la moda, al despliegue simultáneo de todos los estilos del pasado en sus infinitas mutaciones, y a la circulación continua de diversas y contradictorias elites

<sup>268</sup> Jean-François Lyotard, *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*, trad. Enrique Lynch, (Barcelona: Editorial Gedisa, 1987), 17-18.

<sup>269</sup> Félix Duque, *Postmodernidad y Apocalipsis. Entre la promiscuidad y la transgresión*. (Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones y Universidad Nacional de General San Martín, 1999), 53.

<sup>270</sup> Zygmunt Bauman, *La posmodernidad y sus descontentos*, trad. Marta Malo de Molina Badelón y Cristina Piña Aldao, (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 126.

<sup>271</sup> Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, trad. Julieta Fombona, (Caracas: Monte Ávila Editores, 1997), 49.

intelectuales que revelan el reino del culto a la creatividad en todas las áreas de la conducta, una receptividad acrítica sin precedentes del Arte, una tolerancia que por último equivale a indiferencia”<sup>272</sup>. Aquí se encuentra parte de la justificación de esa integración en la cultura popular a través de intercambios fluidos y hasta «groseramente comerciales».

Consideramos que más que plantearse en términos de disolución de fronteras, en lo que tiene de fusión de distintos territorios, en una suerte de unificación del campo estético contemporáneo, donde todo entra. Lo que el posmodernismo vino a hacer fue relativizar la jerarquía de esas fronteras como valor cultural y estético, los patrones que garantizaban a ciertas formas y medios de producción estéticos ser los contenedores del espíritu de la humanidad (occidental) desplegándose en el mundo o del espíritu crítico frente a los procesos económico-políticos del capitalismo y/o el socialismo real. En este sentido, más que un nuevo territorio para las prácticas artísticas fusionado e indiferente a las particularidades de los medios, lo que se generó fue la posibilidad de realizar una topografía horizontal, donde existía la posibilidad de transferencias —esto no significa que toda la producción cultural estaba afectándose mutuamente y constantemente—. Parece ser coherente plantear que esta nueva topografía se estaba re-organizando al ritmo de un nuevo estadio geo-político-económico provocado por las transformaciones del capitalismo y como éste cambió el escenario político en vastas zonas del mundo.

Esta nueva topografía se cristalizó en lo cinematográfico no solo en su relación con una suerte de exterioridad donde, por ejemplo, sus imágenes empezaban a ser referentes cada vez más habituales para prácticas de artistas visuales, escritores, músicos, etcétera, también en su relación fluida con la televisión, donde ya no solo fue una plataforma de exhibición sino que se generó un complejo entramado complementario de producción. Esto también lo podríamos plantear hacia su interior, donde las jerarquías entre cine comercial y cine de autor o cine arte se comenzaron a cuestionar de forma sistemática. También en la visibilización de una pluralidad de centros industriales de producción, una ampliación de los centros de validación institucional: festivales, revistas, mercados, etcétera, la relativización de los conceptos de centro y periferia, o por lo menos una reformulación. Muchos de estos cambios están sujetos a una comprensión más amplia del propio mercado cinematográfico, pero también han posibilitado una mayor cantidad de imágenes y propuestas cinematográfico-audiovisuales.

---

<sup>272</sup> Cit. en David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, trad. Marta Eguía, (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998), 80.

#### 4.5. Crisis de la distancia crítica

Este escenario ampliado tendrá que ver también con la imposibilidad o dificultad de la distancia crítica moderna al interior de la posmodernidad. David Harvey citando a Charles Newman consagraba que la confluencia entre inflación económica e inflación artística terminaba en «una receptividad acrítica sin precedentes del Arte, una tolerancia que por último equivale a indiferencia». Cuando Jean-François Lyotard consideraba obsoletos los meta-relatos y, junto con ello, que el saber ha devenido en valor de cambio por sobre su valor de uso, comportándose justamente como las divisas del capital. Está imposibilitando dos desplazamientos intelectuales posibles, el primero es que el saber se puede comprender como verdad. Si el saber ha devenido en valor de cambio y está dissociado de un relato que le permita conectarse con un sustrato genérico del pensamiento, lo que se está planteando es que todas esas categorías y conceptos solo son conmensurables en la particularidad, no se pueden aplicar sin que pierdan su sustancia en otros espacios reflexivos o del saber. Por ejemplo, la categoría de enajenación ya no podría explicar —según Jean-François Lyotard— procesos que se encuentran en distintos campos de la sociedad, sin que ella misma se transforme de forma radical y que esa transformación sea únicamente aplicable para un contexto temporal, social, político, cultural y económico específico. En esta perspectiva, todo saber se transforma en coyuntural, contextual y transitorio, es decir, un dispositivo discursivo, en condición de lo cual no puede ser pensando como verdad. La condición posmoderna inaugura un saber de lo fragmentario, mutable e inestable, donde “el «pequeño relato» se mantiene como forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia”<sup>273</sup>.

Por ello, el saber contemporáneo estaría imposibilitado de fijar un punto que asegure una distancia reflexiva con su propio devenir, ya que carece de un meta-relato que está afuera del campo específico de un saber aplicado. Los conceptos y categorías están necesariamente encima de su objeto, no puede generar un movimiento hacia a las afueras, ya que mutan en su propia trayectoria y el objeto se desvanece, así estos están siempre ha expensas de las mutabilidades del objeto y, por ende, no pueden separarse de él. Su posibilidad de vida y rendimiento interpretativo se encuentra solo en esta proximidad y ésta es la que le posibilita pensarse como valor de cambio y no de uso. Para que esto suceda, justamente, los conceptos y categorías deben estar aisladas, no pueden estar tejidas en un sistema trascendental y universalista, que es inabarcable para cualquier sistema de cuantificación de la información, como por ejemplo, la teoría psicoanalítica o el marxismo.

---

<sup>273</sup> Lyotard, *La condición posmoderna*, 109.

El propio Fredric Jameson retomará el problema de la distancia para ampliar sus consecuencias, para éste toda la efectividad de los dispositivos del arte moderno se sostenían en la conciencia de la «cuasi-autonomía» del campo cultural con respecto al desarrollo del capital, “esto es, su existencia utópica o fantasmal, que para bien o para mal, por encima del mundo práctico-vital cuya imagen especular refleja, en una gama de modalidades que va desde la legitimación, mediante una semejanza apologética, hasta las denuncias mediante la satirización crítica o las inquietudes utópicas”<sup>274</sup>. Esta distancia le posibilitaba toda su eficiencia crítica, ya que tenía las herramientas para develar esas verdades tamizadas por el capital, justamente porque la cultura no funcionaba como el capital, ambos respondían a naturalezas distintas.

Esta «cuasi-autonomía» fue disuelta por el capitalismo avanzado por dos razones. La primera es porque cambió la función de la cultura al interior del capitalismo, colocándola en el centro de la lógica de su modelo productivo. La segunda porque la propia producción cultural en todos sus niveles funciona en la inflación del capital. Ahora bien, la disolución más que comprenderla como desvanecimiento habría que entenderla como explosión de la cultura en todos los aspectos de la vida social, una expansión que ha convertido a todo en cultura «de un modo original»: los valores mercantiles, el poder estatal, los hábitos de las personas y las estructuras metales. En “una sociedad de la imagen o del simulacro y de la transformación de lo «real» en una colección de pseudos acontecimientos”<sup>275</sup>. La cual en última instancia ha abolido toda distancia espacial, “nuestros cuerpos posmodernos han sido despojados de sus coordenadas espaciales y se han vuelto en la práctica (por no hablar de la teoría) impotentes para toda distanciamiento”<sup>276</sup>. Esto estará vinculado a la propia expansión del capitalismo, que ha invadido y colonizado los últimos enclaves «precapitalistas»: naturaleza e inconsciente, aquellos que le ofrecía al pensamiento apoyos para su dispositivo crítico.

La «distancia crítica» moderna necesitaba uno de estos dos territorios posibles, es decir, una autonomía relativa que al no funcionar con las mismas lógicas que el capital, podía develar sus oscuros secretos: enajenación, explotación, espectacularización, etcétera, o enclaves «pre-capitalistas» que posibilitaran un despliegue reflexivo que colocara en ellos una alternativa posibles a las estrategias de enajenación o explotación del hombre por el hombre.

---

<sup>274</sup> Jameson, *Posmodernismo o la lógica cultural*, 106.

<sup>275</sup> *Ibid.*, 107.

<sup>276</sup> *Ibid.*, 108.

En ese estado cultural sin distancias, todo producto de resistencia es cooptado por las lógicas del capital y en última instancia le serán útiles para su propia inflación mercantil. “En relación con la política cultural, no existe hoy una sola teoría de izquierdas que haya sido capaz de prescindir de la idea, expresada de un modo u otro [negatividad, oposición o subversión], de una distanciamiento estética mínima, es decir, de la posibilidad de situar la acción cultural fuera del ser compacto del capital”<sup>277</sup>.

La debacle del pensamiento marxista será la excusa de Richard Rorty para pensar a la posmodernidad como fenómeno puramente burgués liberal y desactivar cualquier pretensión revolucionaria y crítica. Aún en ellos que se autodenominan marxistas como Fredric Jameson o pos-marxistas como Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, ya que sus planteamientos no responderá a una sociedad donde el conflicto de clases determina las relaciones sociales. Este territorio del debate implica que no existe una alternativa posible a las instituciones heredadas de la Ilustración, pero ellas, al mismo tiempo, deben estar despojadas de toda su meta-narrativa trascendental o kantiana. En una constante ampliación de las fronteras de identificación o empatía de una comunidad específica con otras comunidades que permitan construir la noción de «nosotros».

Esto es fundamental para la desarticulación del dispositivo crítico moderno, ya que éste se sostenía sobre la base de la diferencia sustancial entre distintos agentes sociales de una comunidad. Para Richard Rorty esta diferencia no es más que una máquina de segregación e incompreensión sobre el otro cultural pero también político, la clave estaría en la posibilidad de que el individuo expanda constantemente sus fronteras de identificación con distintos tipos y niveles de comunidad, al mismo tiempo, que generar una relación de solidaridad con esas comunidades que cree pertenecer. En este sentido, al interior de la sociedad burguesa liberal occidental ya no es relevante el concepto de opresión o dominio, lo que provocaría que el concepto de emancipación sea absolutamente poco productivo —idea de la cual bebía su energía vital la noción de crítica moderna—. No hay nada de lo cual distanciarse para comprender las condiciones de enajenación del individuo, sino por lo contrario la posibilidad de la libertad está en una proximidad mayor, estar en el centro de los múltiples nodos de transferencia social de las diferencias, donde la emancipación se debería cambiar por la «tolerancia».

---

<sup>277</sup> Ibid., 107.

La desactivación de conceptos como emancipación y revolución fueron corrosivos para una importante fracción de la producción cinematográfica a nivel global, sobre todo esos cines nacionales asociados a proyectos político-sociales revolucionarios o emancipatorios en Asia, África y Latinoamérica que se desarrollaron desde la década del cincuenta. Gran parte de la sintonía de ambos proyectos —el cinematográfico y el político-social— se sostenía en la emancipación de la sujeción económica y de la consciencia individual del capitalismo estadounidense en el caso latinoamericano, también de la liberación colonial de las potencias europeas, especialmente de Gran Bretaña y Francia, en el caso de Asia y África, que generalmente se han entendido como el Tercer cine. Ese proyecto estético simbiosis con lo político, que se podría resumir en la siguiente idea: ahí donde la imagen cinematográfica construye una imagen autodeterminada de lo nacional y diferenciada de la estética estadounidense o colonialista se está construyendo políticamente la autodeterminación de un pueblo soberano, sobre su territorio, sobre su destino económico y social.

La desconexión entre los procesos político-sociales con el movimiento cinematográfico en estos países, sea por la intervención de dictaduras militares planificadas y apoyadas por EE.UU. o por la desestabilización de los propios procesos internos de los países, concluyó con que estos proyectos cinematográficos terminaran desapareciendo en un errante transitar por distintos centros de producción occidentales. Proceso que queda medianamente claro cuando citábamos a Robert Stam a propósito de las revisiones teóricas del concepto de Tercer cine y este planteaba que al cine producido en el «Tercer mundo» había estado sujeto a una «especie de presión didáctica» para que cumpliera los requisitos estéticos del Tercer cine. Esta desconexión de ese tejido social, por ende, terminó transformando —en muchos de los casos— a las películas de estos cineastas en una producción fragmentaria en sus propios países, en un dispositivo representacional que se le exigía y/o auto-exigía seguir remitiendo a un tejido simbólico-económico-social que había sido transformado completamente

No es casualidad tampoco que en una concepción ampliada del movimiento de nueva ola cinematográfica —muchos de ellos que fueron parte del Tercer cine— tengan su declive final justamente en este mismo período, cristalizado en la caída del nuevo cine alemán a mediados de la década del ochenta —el que podríamos denominar el último nuevo cine—. Que se simboliza con la prematura muerte en Munich por sobredosis a las 37 años de Rainer Werner Fassbinder, mientras trabajaba en una película sobre la teórica marxista Rosa Luxemburgo —con una producción de más de cuarenta películas—. Junto a su cadáver se

encontraron las anotaciones sobre la película que hasta ese momento se titulaba *Rosa L*<sup>278</sup>. Prematurez, política y súper-abundancia productiva podría ser un resumen perfecto de lo que pasó en el cine a nivel global desde los años sesenta hasta inicios de los ochenta.

#### **4.6. La conciencia de la imagen cinematográfica-audiovisual de su condición de capital**

La puesta en cuestión de la distancia crítica volvió a muchas de estas prácticas cinematográficas huérfanas de su referente, estas podían apelar a la crítica en la medida en que se distanciaban de las formas y estrategias representacionales emanadas del más influyente centro de producción cinematográfica: Hollywood, logrando con ello poner en evidencia la espectacularización de sus formas y el vínculo directo de estas con las formas de enajenación del capital y la dominación imperialista. Ahora bien, si toda producción cultural funciona como el propio capital, la estrategia crítica terminaba siendo del capital sobre el propio capital, anulando a la crítica en su propio despliegue, sin poder escapar a sus propias condiciones estructurales.

El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso, a tal punto que los films sobre el dinero son ya, aunque implícitamente, films dentro del film o sobre el film [...] Es la vieja maldición que corroe al cine: el dinero es tiempo. Si es verdad que el movimiento soporta como invariante un conjunto de intercambios o una equivalencia, una simetría, el tiempo es por naturaleza la conspiración del intercambio desigual o la imposibilidad de una equivalencia.<sup>279</sup>

Hasta ahora el trabajo de delimitación de la posmodernidad dentro del territorio cinematográfico-audiovisual contemporáneo, ha estado determinada por la presencia del problema del capital, en el choque de las formas culturales con este y las transformaciones del mundo en el último —no final— movimiento expansivo del capitalismo. Así podríamos plantear de forma un tanto esquemática que el estado contemporáneo del arte —en un concepto ampliado— es la resultante de la renuncia de éste a lo político como horizonte de sentido, remplazándolo por lo económico. Donde el posmodernismo vendría a ser el primer y

---

<sup>278</sup> Wallace Watson, *Understanding Rainer Werner Fassbinder. Film as Private and Public Art*, (Columbia-SC: University South Carolina Press, 1996), 1.

<sup>279</sup> Gilles Deleuze, *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987), 109.

quizás más complejo síntoma sistémico. Esto no quiere decir que todo el arte sea completamente funcional o acrítico con el capital o que sea solo pura mercantilización, sino que lo coloca como horizonte para comprender las determinaciones de lo real.

Es desde aquí donde se pueden volver a valorar las ideas planteadas por Jean Baudrillard a propósito del valor de signo. Varios de los autores tratados hasta ahora, sostuvieron sus análisis repensando la relación entre valor de cambio y valor de uso. Pero fue Jean Baudrillard el que se propuso pensar un nuevo estadio del valor, aquel que superara el binomio de Karl Marx en relación al concepto de mercancía y que finalmente devendrá en el concepto que más rendimiento y cuestionamiento ha tenido para sus exégetas: el simulacro.

El concepto de valor de signo es producto de la comprensión ampliada de la mercancía y el signo como objeto, entendiendo que no se pueden disociar como dos realidades autónomas, donde la primera correspondería a la producción material económica y la segunda a la producción cultural.

[...] nada de lo que hoy se produce e intercambia (objetos, servicios, cuerpos, sexo, cultura, saber, etc.) es ya ni estrictamente descifable como signo ni estrictamente mensurable como mercancía, que todo pertenece a una jurisdicción de una economía política general cuya instancia determinante no es ya la mercancía (incluso revisada y corregida en su función significante, con su mensaje, sus connotaciones, pero siempre como si subsistiera una objetividad posible del producto), ni naturalmente la cultura (incluso en su versión «crítica»: signo, valores, ideas, por doquier comercializadas o «recuperadas» por el sistema dominante pero siempre ahí también como subsistiera algo cuya trascendencia fuese localizable, y simplemente comprometida, especie de valor de uso sublime de la cultura alterada por el valor de cambio).<sup>280</sup>

Este nuevo estadio será el del objeto donde la mercancía —con su condición de valor de uso y valor de cambio— y el signo —como significante y significado— devienen en unidad y donde los dos han abolido sus condiciones particulares pero no su condición de forma<sup>281</sup>. La indisociabilidad entre la mercancía y el signo es posible en un estado cultural en

<sup>280</sup> Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, trad. Aurelio Garzón del Campo (México DF: siglo XXI editores, 1991), 172-3.

<sup>281</sup> Aquí Jean Baudrillard se apoya en la idea de Karl Marx de que la objetividad de la producción material no reside en la materialidad sino en la forma. Asimismo, la objetividad de la ideología no debería residir en

que el consumo capitalista ha ido filtrándose en todos los ámbitos de la vida. “Nuestra cultura dominante es eso: la inmensa empresa de museografía de la realidad, la inmensa empresa de almacenamiento estético”<sup>282</sup>. Esto es lo que hace posible que los objetos culturales funcionen como el capital, ya que las propias mercancías funcionan como signo, es decir, ellas también devienen en significante y significado, como los signos devienen en valor de uso y valor de cambio. Fredric Jameson —en sintonía con Jean Baudrillard— fijó esta transformación en la idea de Guy Debord: «la imagen se ha convertido en la forma final de reificación mercantil»<sup>283</sup>.

El cierre entre signo y mercancía se coronará con la irrupción de la condición de simulacro representacional de la imagen, en un estadio más avanzado de la espectacularización. El simulacro no refiere a una imagen que se presenta como una realidad referida, es decir, ahí donde pensábamos que una representación refería a la realidad finalmente había una imagen, sino que es una imagen auto-contenida e independiente que reemplaza la realidad, que funciona y opera como ella —que tendrá su expresión máxima en la imagen técnica-digital—. Esta dimensión de simulacro va de la mano de la imposibilidad del pensamiento categorial de ser el garante de la verdad o del sentido del ser. No existe una realidad más allá que la representación para lo humano, de la construcción del signo-mercancía y sus despliegues significantes y mercadización. “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal”<sup>284</sup>.

La imagen en este estado hiperreal ha llegado a una cuarta fase, en que ya no representa en las formas de la apariencia, “mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro”<sup>285</sup>. Estas fases de la imagen son: 1) donde pretende ser el reflejo de una realidad profunda, por ende, es una representación-apariencia «buena» en el orden de lo sacramental; 2) donde enmascara y desnaturaliza la realidad profunda, por ende, es una «mala» representación-apariencia en el orden de lo maléfico; 3) donde enmascara la ausencia de una realidad profunda, en que juega a ser una representación-

---

el contenido del mensaje sino en la forma, en este sentido considera que la crítica marxista a la ideología nunca se ha detenido a pensar la forma de la ideología. En este sentido, se habría dedicado a generar un «pensamiento mágico» de la ideología. *Ibid.*, 168.

<sup>282</sup> Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, 49.

<sup>283</sup> Jameson, *Posmodernismo o la lógica cultural*, 45.

<sup>284</sup> Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira, (Barcelona: Editorial Kairós, 2005), 5.

<sup>285</sup> *Ibid.*, 13-4.

apariencia en el orden del sortilegio; 4) donde ha abandonado cualquier pretensión de referencialidad a una realidad y se expone en su pura condición de simulacro, por ende, abandona el orden de la representación-apariencia para habitar la simulación.

Una de las formas de pensar esta irrupción del simulacro en lo cinematográfico, es en el tránsito entre la tercera y cuarta fase de la imagen; a la luz del pacto representacional que el cine había establecido con la realidad a través de su materialidad fotoquímica. Jean Baudrillard planteaba una diferencia entre disimular y simular, “disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia”<sup>286</sup>. Esto es aplicable al desvanecimiento de ese pacto exponiendo su condición ideológica —aún en el campo del cine documental y que ocurrió antes del advenimiento de la imagen técnica-digital—. El asunto no es que el cine haya roto ese pacto, sino que simulaba esa ausencia. Esta idea ha sido llevada al extremo por Paolo Bertetto, “la pretensión de una fuerte relación entre la imagen y el original revela, en todo caso, un fundamento metafísico: la idea que existe un original que pueda ser materializado en la imagen, implica un presunción idealista y una concepción del ser acorde a la tradición de la metafísica occidental”<sup>287</sup>.

En esta dirección, Paolo Bertetto definirá a la imagen cinematográfica en su “génesis demoníaca, como si fuese creada por alguien que alterará las leyes de la naturaleza y produce un nuevo «visible» que se integra al visible mundano, lo copia y lo transforma al mismo tiempo, creando otro mundo (audio)visual de gran poder e intensidad”<sup>288</sup>. A esto le llama «imagen-simulacro» cinematográfica y que su potencia discursiva y densidad reflexiva se encuentra “entre el enmascaramiento de lo visible y su reformulación diferencial, para evocar al mundo a ir más allá de él, en mostrarse como copia aparente y siendo en conjunto una simulación engañosa y diferencial de la copia, integración aditiva o sustractiva de la copia, doble diferencial”<sup>289</sup>. Así la contemporaneidad habría mostrado cómo “la imagen filmica en su macro-artificialidad, en su ilusoriedad estructural es al mismo tiempo una imagen mágica, una imagen que

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>287</sup> Bertetto, “L’immagine simulacro”, 89. [Texto original: La pretesa di un rapporto forte tra immagine e originale attesta in ogni modo un fondamento metafisico: l’idea che esista un originale e che possa essere materializzato nell’immagine implica un presupposto idealistico e una concezione dell’essere conforme alla tradizione della metafisica occidentale.]

<sup>288</sup> *Ibid.*, 93. [Texto original: genesi demoniaca, come se fosse creata da qualcuno che altera le leggi della natura e produce un nuovo «visibile» che si integra al visibile mondano, lo doppia e lo trasforma insieme, creando un altro mondo (audio-)visivo di grande forza e pregnanza.]

<sup>289</sup> *Ibid.*, 101. [Texto original: tra il mascheramento del visibile e la sua riformulazione differenziale, nell’evocare il mondo per oltrepassarlo, nel mostrarsi come copia apparente e nell’essere insieme similarità ingannevole e differenza dalla copia, integrazione aggiuntiva o sottrattiva della copia, doppio differenziale.]

juega sistemáticamente sobre la diferencia que entre aquello que es, y aquello que aparenta ser, y sobre la artificialidad y la innaturalidad que la constituyen”<sup>290</sup>.

#### 4.7. La condición múltiple de la posmodernidad

La posmodernidad pensada a nivel sistémico no ha sido solo una, para graficarlo podríamos adaptar una idea que inscribió Jesús Martín-Barbero en la escena latinoamericana a propósito de la modernidad. “La modernidad [posmodernidad] no es el lineal e ineluctable resultado en la cultura de la modernización socioeconómica, sino el entretejido de múltiples temporalidades y mediaciones sociales, técnicas, políticas y culturales”<sup>291</sup>. Desde aquí no habría que hablar de una posmodernidad cinematográfica sino de varias de ellas, con temporalidades asincrónicas pero que establecen puentes de transferencia y diálogo, redefiniendo problemas y procesos que se articulan de formas específicas en torno a cómo se desarrolló el cine moderno en territorios particulares. Al mismo tiempo, que se vinculan de distinta forma a las transformaciones socio-políticas globales del capitalismo neoliberal.

Esta pluralidad de la posmodernidad, ya era planteada con sus limitaciones por Hal Foster en la introducción del libro compilatorio a su cargo *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture* (1983). Para este existían dos disposiciones posmodernistas: de resistencia y reacción. “En la política cultural existe hoy una oposición básica entre un posmodernismo que se propone reconstruir el modernismo y oponerse al *status quo*, y un posmodernismo que repudia al primero y elogia al segundo: un posmodernismo de resistencia y otro de reacción”<sup>292</sup>. El posmodernismo de reacción estaría alojado en lo que Jürgen Habermas argumenta convincentemente en el concepto de neoconservadores, los cuales desalojan la cultura de lo social y culpan a las prácticas culturales de la modernización como un mal social. La crítica al modernismo se apoya en la afirmación del estado de cosas imperante en la expansión capitalista y las libertades (neo)liberales, para la construcción de una nueva cultura «afirmativa» de control social, “una imagen gratuita trazada sobre el rostro de la instrumentabilidad”<sup>293</sup>. Esto se encuentra en el retorno a ciertas tradiciones en el arte, pero también en la familia y religión, una salvaguarda contra la corrupción estética que generaron ciertas prácticas modernas, «errores culturales» que desestabilizaron la tradición

<sup>290</sup> Ibid., 93. [Texto original: L’immagine filmica nella sua macro-artificialità, nella sua illusorietà strutturale è insieme un’immagine magica, un’immagine che gioca sistemáticamente sulla differenza tra ciò che è e ciò che appare, e sull’artificiale e l’innaturale che la costituiscono.]

<sup>291</sup> Martín Barbero, 22.

<sup>292</sup> Hal Foster, ed., *La posmodernidad*, trad. Jordi Fibla (Barcelona: Editorial Kairós, 2008), 11.

<sup>293</sup> Ibid., 12.

humanista. Donde se celebran al mismo tiempo el retorno a prácticas «pre-modernas» y «posmodernas».

Frente a este posmodernismo reactivo está el resistente. El cual se imagina a sí mismo como una doble «contra-práctica» ante la falsa normatividad de este posmodernismo reaccionario y de la cultura oficial del modernismo, “un posmodernismo resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica de los orígenes, no un retorno a éstos. En una palabra, trata de cuestionar más que explorar códigos culturales, explotarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas”<sup>294</sup>. Prácticas «anti-estética» que en un mismo gesto cuestionan la reacción política como el academicismo moderno, pero no a través de un ejercicio de negación —como ya se habían producido varias veces en el estado moderno del arte— sino como “una crítica que desestructura el orden de las representaciones a fin de reinscribirlas”<sup>295</sup>.

Esta tendencia a comprender la producción cultural en la tensión de un duopolio conceptual es bastante generalizada al interior del pensamiento occidental. En el ya citado texto de Perry Anderson recupera cómo para Federico de Onís la respuesta al modernismo literario «hispanico», estaba compuesto por el posmodernismo y el ultramodernismo. Asimismo opta por utilizar los prefijos «citra» y «ultra» para la posmodernidad contemporánea, que recupera de un discurso de Maximilien Robespierre de 1794<sup>296</sup>. Puede “considerarse «citra» a todas aquellas tendencias que, al romper con la alta modernidad, tendieron a reinstaurar lo ornamental y lo más fácil accesiblemente, mientras que como «ultra» se pueden interpretar todas las que fueron más allá de la modernidad radicalizando sus negaciones de la inteligibilidad inmediata o de la gratificación de los sentidos”<sup>297</sup>.

Esta división le sirve para preguntarse ¿si es posible pensar al posmodernismo en la demarcación de clases que él asocia al modernismo? Perry Anderson identifica que el dispositivo crítico de la modernidad estaba asociado a dos polos de clases sociales —en el que

---

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>296</sup> En el contexto histórico de la Revolución Francesa según Robespierre, existían los «citra-revolucionarios», esos revolucionarios moderados que no estaba dispuestos a tomar todas las medidas necesarias para salvar la República y estaban los «ultra-revolucionarios» que eran extremistas que precipitarían a través de sus excesos a perder la República.

<sup>297</sup> Anderson, 140. Habría que precisar que en el panorama de los «citra» y «ultra» de Robespierre se encontraban entremedio los revolucionarios, es decir, ese grupo que sí sabía y estaba dispuesto a salvar a la República, esa categoría Anderson no la aplica al panorama estético. Aquellos que sí están leyendo su propio tiempo.

algunos artistas podían transitar— y ambas se erigían como enfrentamiento a la cultura del capital, a la lógica comercial de la mercancía estética y los valores familiares burgueses. El primero era de orden aristocrático que cuestionaban principalmente el conservadurismo moral de la burguesía, en las obras de August Strindberg, Serguéi Diáguilev, Marcel Proust, Hugo von Hofmannsthal, Thomas S. Eliot, Raine Maria Rilke, entre otros. El segundo de orden obrero que se colocaba crítico frente al fetiche de la mercancía donde veían la cristalización estética de la explotación del individuo y cuestionaban políticamente a la burguesía, en las obras de James Ensor, Aleksander Rodchenko, Bertolt Brecht, Andrei Platonov, Vladimir Tatlin, entre otros.

Para Perry Anderson, este dispositivo no podría ser replicado en el posmodernismo de forma automática —respondiendo a Hal Foster—, ya que la complejidad de lo político contemporáneo tiene que procesar la desaparición de la aristocracia, el desvanecimiento de la antigua burguesía industrial y el debilitamiento de la identidad y convencimiento de la clase obrera y, a su vez, incorporar otros polos antagónicos frente al capital, de orden sexual, identitario, ecológico y geográfico-cultural, “éstos han constituido hasta ahora un conjunto de antagonismo más débil”<sup>298</sup>. Esto posibilita las lecturas muy diversas sobre artistas como Andy Warhol, que al mismo tiempo que practicó un ejercicio de borradura entre arte y cultura popular, tuvo una trayectoria subterránea de compromiso con temáticas de liberación homosexual, como una nostalgia por el *american dream* respuesta a las políticas de Ronald Reagan, una euforia estadounidense en la construcción de un *new american dream*.

Frente a esto, habría que pensar qué concepto del capital organiza las formas estéticas, es decir, cómo lo «citra» y «ultra» se relacionan directamente con el capital. Perry Anderson piensa —como otros— en el concepto de espectacularización como principio organizador de la industria cultural contemporánea, este tiene la capacidad de reunir lo formal-estético con lo social-simbólico. “Se puede definir prácticamente lo citramoderno como aquello que apela a lo espectacular o se ajusta a ello, y lo ultramoderno como aquello que trata de eludirlo o rechazarlo”<sup>299</sup>. La presión de la espectacularización ha cambiado radicalmente la distinción jerárquica entre «alta» y «baja» cultura. Frente a esto la polaridad se encontraría entre el mercado y quienes lo dominan, “en lo posmoderno lo citra predomina inevitablemente sobre lo ultra, puesto que el mercado crea su propia oferta en una dimensiones que distan mucho de

---

<sup>298</sup> Ibid., 142.

<sup>299</sup> Ibid., 144.

estar al alcance de cualquiera prácticas que se le resistan. El espectáculo es por definición lo que hipnotiza al máximo social<sup>300</sup>.

De forma muy distinta, el enfoque crítico de Nelly Richard utilizará el contraste entre la modernidad de los centros coloniales frente a las modernizaciones de las periferias colonizadas, entre una posmodernidad periférica y otra central. Con ello buscaba caracterizar un doble estado de la posmodernidad en Latinoamérica. El primer estado es el resultado de los propios procesos de influencia cultural de una modernidad internacional en los hombros de la colonización, donde las producciones culturales periféricas siempre fueron consideradas residuales, copias o reproducciones de los originales que habitaban en los centros de la modernidad. Este estado cultural desincronizado de Latinoamérica —que consideramos extensible a otras formas de lo periférico—, la colocaba siempre en un proceso de modernización en que se debatía el choque entre una especie de cultura original (indígena, prehispánica o colonial) frente a una cultura extranjera (moderna o cosmopolita). Este choque produjo una producción cultural que siendo subsidiaria de lo nuevo o lo tradicional terminaba siempre siendo híbrida.

Leída la posmodernidad como la ausencia de un origen, la desarticulación de un centro y la proliferación de los márgenes, donde frente al referente y al modelo se levantaba la reproducción y la copia, frente a la creación y al genio la apropiación y el productor. Si la posmodernidad anuncia la muerte de los modelos evolutivos y lineales para privilegiar lo fragmentario y rizomático, si la posmodernidad derroca la ideología de lo nuevo. Entonces, la producción cultural latinoamericana fue posmoderna desde mucho antes y quizás desde siempre. “Casi por primera vez, Latinoamérica tendría la oportunidad de ser el escenario privilegiado, y hasta anticipatorio, de lo que la cultura internacional hoy consagra como novedad. En efecto, y aunque sólo vino a reconocerse como tal llamado por el repertorio internacional de los nombres prestados, el comportamiento histórico-cultural de Latinoamérica habría prefigurado el modelo hoy celebrado como «post-modernista»<sup>301</sup>.

Pero justamente como lo posmoderno se articuló en el centro —lo que Nelly Richard llama una «tercer-mundización de la metrópoli», debido a la mala conciencia eurocéntrica, una suerte de reflejo invertido—, le ha negado a la producción periférica la posibilidad de

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, 145.

<sup>301</sup> Nelly Richard, *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y política/s*. (Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989), 45.

reformular aquellos discursos que hacen referencia a lo periférico, es decir, un dispositivo retórico que bajo el lema oficial de tolerancia de lo «otro» terminó arrebatando la posibilidad de ser actores de los procesos culturales globales, para simplemente ser figurantes de una narrativa hegemónica, “hace falta seguir averiguando hasta dónde esta glorificación de lo descentrado llega a ser algo más que un mero subterfugio retórico, en circunstancias en que el Centro —aunque se valga de la figura del estallido para metaforizar su más reciente descomposición— sigue funcionando como *base de operaciones* y *puesto de control* del discurso internacional”<sup>302</sup>.

El segundo estadio es esa posmodernidad en la periferia contemporánea, es decir, cómo se reformularon aquellos discursos en las prácticas culturales latinoamericanas, lo que Nelly Richard llamó «giro latinoamericano». A propósito de la transparencia comunicativa provocada por las nuevas formas posmodernas de comunicación de masas, en que los códigos de representación pareciesen no ocultar nada y que las imágenes se mueven a lo largo y ancho de la red de la tecnología global en una nueva trama de coordenadas cartográficas determinadas por su simultaneidad-ubicuidad y consistencia traslúcida, al contacto con los ritmos culturales de Latinoamérica la transparencia posmoderna se oscurece y el vértigo de su velocidad se desacelera, ya que “al toparse con que cada imagen —debido a los ritmos dispares de instrumentación social— contiene múltiples temporalidades irregularmente sedimentadas que la convierten en un compuesto perceptivo de estratos técnicos y representacionales socialmente heterogéneo”<sup>303</sup>. Esta opacidad es el resultado de una imagen que se sobreimprime en otra imagen que es consciente de los descálces económico-culturales provocados por los procesos de modernización.

Nelly Richard ve en la festinación del simulacro y la parodia —renunciando a la diferencia que hacía Fredric Jameson entre parodia y pastiche— como estrategia de la duplicidad y transformación de los códigos e imágenes en el posmodernismo central, una energía nueva para el arte latinoamericano en su “tradición en el arte prestidigitacionista de la copia”<sup>304</sup>. Una cultura «secundaria» relacionada con los originales eurocéntricos a través de «traducciones vulgarizadas» o «sustitutos rebajados» pero aún así tomándolos como modelos de verdad y perfección, estaría más preparada para prescindir del «culto aurático» de la obra en manos de la sobre inflación de la reproducción mediática, “jugar ilusionistamente con el

---

<sup>302</sup> Richard, 58.

<sup>303</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>304</sup> *Ibid.*

reflejo de los dobles paródicos, ya que desde siempre se educaron en la tradición de lo falso y de lo postizo; en la renuncia obligada a la sacralidad de los originales y en la costumbre burlona del pastiche cultural<sup>305</sup>, una venganza retórica y cínica de la copia.

Esta tres perspectivas, entre otras, nos posibilitan a trabajar a la posmodernidad justamente como una heterogeneidad, es decir, un grupo amplio de fenómenos que no tienen porqué responder unos a otros de forma causal, sincrónica y orgánica, pero que pueden pensarse en colectivo en la medida en que esta se ha formulado dependiendo de contextos socio-culturales específicos. Pensar posmodernidades es hacer evidente, por un lado, la multiplicidad discursiva y variadas formas cinematográfica-audiovisuales de afirmación, padecimiento y negación a las transformaciones del capitalismo neoliberal. Por el otro, reconocer las particularidades histórico-temporales de espacios productivos materiales-simbólicos específicos. Donde, a su vez, “la significación más amplia de la condición posmoderna está en la conciencia de que los «límites» epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes: mujeres, colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas<sup>306</sup>. Lo cinematográfico lo figuramos en un crisol de motores productivos que se afectan unos a otros tanto vertical como horizontalmente. Donde la imagen resultante es de un sistema global en que existen espacios en que ciertos procesos se aceleran más intensamente en momentos específicos que en otros lugares, pero esto no implica hacer una jerarquización estético-valorativa.

#### **4.8. Transnacionalización y desnacionalización. Estado estructural del cine contemporáneo.**

Ahora bien, para concebir estas posmodernidades de forma sistémica consideramos necesario inicialmente apuntar a dos procesos que se fueron desarrollando de forma paralela desde finales de los años setenta dentro de los campos productivos cinematográficos-audiovisuales y que fueron cambiando rápidamente sus formas, problemas y discursos. Nos referimos a la transnacionalización de la producción, exhibición y distribución y la desnacionalización de los campos productivos-simbólicos. Si bien, ambos conceptos apuntan a una transformación del esquema jurídico-económico-político de los Estados nacionales,

---

<sup>305</sup> *Ibíd.*

<sup>306</sup> Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, trad. César Aira, (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002), 21.

socavando con ello el propio concepto de «cine nacional» y que podríamos pensarlos como dos formas de designar un mismo proceso, consideramos que ambos apuntan a dimensiones distintas de este.

Lo transnacional apunta principalmente hacia un cambio en las lógicas de propiedad del capital en las diferentes etapas de realización y circulación de las películas, mientras la desnacionalización apunta a las transformaciones del marco jurídico-productivo para la transformación completa de los campos cinematográficos nacionales. En un país puede acontecer un proceso de desnacionalización de la industria cinematográfica-audiovisual, sin que por ello exista la emergencia de un volumen productivo transnacional. Las formas de transnacionalización y desnacionalización son procesos complementarios en los cambios de la esfera global de lo cinematográfico, pero que se han ido desarrollando de formas particulares y con diferentes intensidades. Por ejemplo, en el cine producido desde empresas localizadas en Hollywood la devaluación de concepto de cine nacional devendrá de los cambios de la propiedad del capital. Mientras en el contexto de Europa Occidental, tiene que ver con la irrupción del proyecto de la Comunidad Europea. En Europa del Este con la desarticulación completa del proyecto soviético. Y en Latinoamérica con la desaparición estructural del campo productivo durante las dictaduras militares.

Pensar esto en un movimiento global no implica la indiferenciación de conceptos como globalización, donde todos los participantes pareciesen tener un rol en igualdad de condiciones en el flujo informativo-económico-productivo, sino —y como ha planteado acertadamente Nataša Durovicová— el concepto transnacional puede ser pensando en oposición al concepto de globalización, ya que el primero sigue otorgándole un rol al concepto de nación. Pero a diferencia del concepto internacional, que con el prefijo «inter» establece una paridad simbólica en las relaciones entre naciones, mientras el prefijo «trans» expone: 1) el proceso de permeabilidad de las fronteras territoriales, 2) el rol de agenciamiento del Estado a diferentes escalas, 3) fija una relación de desigualdad y movilidad estructural entre las propias naciones y de estas con el capital<sup>307</sup>.

Estos cambios no son ajenos a las películas, piezas audiovisuales y a los realizadores cinematográficos-audiovisuales, ya que los cambios están inmersos en las mutaciones de los tejidos simbólico-colectivos locales, nacionales, regionales y globales, que han generado

---

<sup>307</sup> Nataša Durovicová y Katheleen Newman, eds., *World Cinema, Transnational Perspectives*, (Nueva York y Oxon: Routledge, 2009), ix-x.

formas específicas y han visibilizando aspectos ausentes en estadios anteriores del cine. Principalmente en una nueva conciencia de la relación de lo cinematográfico con el capital y que avanzará en las políticas de la diferencia culturales-sociales-individuales posmodernas, donde el cine-audiovisual contemporáneo hace visible como síntoma de que no existe una historia universal dirigida por un punto vista supremo, ficcionado por una razón heterosexual, falocéntrica y occidental, que es capaz de explicar, comprender y unificar la multiplicidad del mundo. El escenario transnacional es la cristalización de las formas productivas posmodernas dentro de la neoliberalización capitalista, ya que que expone la necesidad de regulación y agenciamiento de las relaciones asimétricas, pero al mismo tiempo, incorpora la diferencia como garante de la diversidad y afianza esa desigualdad discursiva-productiva estructural de la contemporaneidad cinematográfica. Lo transnacional es la condición realmente existente de las posmodernidades cinematográficas.

## **5. LAS IMÁGENES DEL HOLLYWOOD EXPANDIDO EN SU PROCESO DE TRANSNACIONALIZACIÓN.**

Un primer plano de la rueda de un automóvil [fig. 5], luego la luz trasera derecha de este, en el fondo se deja ver tímidamente una costa marítima, después un plano general en que se ve el mar y una carretera donde entra un Mercedes-Benz descapotable negro conducido por un adulto-joven con traje y corbata [fig. 6]. La cámara con un movimiento de grúa reencuadra hasta un plano medio lateral de él mientras sube el volumen de la música. Desde el inicio de la secuencia se escucha la canción *Call Me* [Llámame] (1978), de Blondie, sobre las imágenes se imprimen los créditos con grafías cursivas. Así comienza la película *American Gigolo* (1980), de Paul Schrader. Esta secuencia presenta a Julian (interpretado por Richard Gere) caracterizado por un estilo de vida que se define por las posesiones materiales y espacios a los cuales accede a través de ellos: automóvil, ropa y accesorios, no hay ningún elemento en la imagen que pueda determinar su perfil ideológico o situación emocional. Lo fundamental se encuentra en la relación orgánica entre Julian y su vehículo, hay entre ellos una pertenencia mutua que determina las posibilidades de ambos de aparecer y mantenerse en la imagen. Esta objetualización será confirmada narrativamente en el desarrollo del drama, Julian para acceder a todos esos bienes y estilo de vida, se ha transformado a él mismo en un bien de consumo, una mercancía libidinal desechable, fugaz y efímera. Julian es ese individuo

a quien reclama la canción de Blondie, «Coloréame con tu color, nene / Coloréame tu coche / Coloréame con tu color, querido / Sé quien eres / Sal de tu gráfica de color»<sup>308</sup>.

Este cuerpo atlético, seductor y deseante objetualizado encontró en el significante dinero su espacio de despliegue y el *new american stile life* su espacio de seducción. Un cuerpo que es constituido por la máquina y proyectado hacia la conquista del espacio social, abriéndose paso a una nueva escena económica que necesitaba abandonar definitivamente esos cuerpos demasiado psicologizados y en crisis que se vieron en *Faces* [Rostros] (1968), de John Cassavetes, o esos cuerpos dañados y quebrados por la guerra, en *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, individuos acosados por el tejido de conflictos socio-económicos que marcaron las dos décadas anteriores en EE.UU. Esta objetualización corporal que se ve en *American Gigolo* traerá consigo a los replicantes de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, —aunque estos cuerpos aún reclamaban un grado mínimo de existencialismo humanista—, también los cuerpos disciplinados, tonificado e irreflexivos de *Top Gun* [Top Gun (Ídolos del aire)] (1986), de Tony Scott, o los cuerpos exitosos y cazadores de *Wall Street* (1987), de Oliver Stone. El cuerpo como prótesis del automóvil, el avión y el dinero que encuentra en la música extra-diegética su ritmo, su movimiento en la imagen.

Junto a *American Gigolo* en 1980 se estrenaron *Raging Bull* [Toro salvaje], de Martin Scorsese, *The Elephant Man* [El hombre elefante], de David Lynch, *Star Wars: Episode V-The Empire Strikes Back* [El imperio contraataca], de Irvin Kershner, *Dressed to Kill*, de Brian de Palma, *Fame* [Fama], de Alan Parker, *The Shining* [El resplandor], de Stanley Kubrick y *Kagemusha* [Kagemusha, la sombra del guerrero], de Akira Kurosawa, una pequeña muestra de más de 250 películas estrenadas, una muestra de una cinematografía que padecía profundas transformaciones estructurales en su interior. Estos cambios no se inauguran con estas películas, pero en ellas vemos una proyección sustancial de sus efectos.

Entre 1981 y 1989 la propiedad y modelo de negocios de los estudios hollywoodienses cambiaron de forma radical. Los estudios Transamerica y Twentieth Century Fox Film Co. vendieron toda su producción y propiedades a Metro Goldwyn Mayer-MGM y Martin Davis (dueño de Davis Petroleum) respectivamente por más de US\$ 1100 millones. Al año siguiente Coca-Cola Co. compró la totalidad de las propiedades y activos de Columbia Pictures, mientras Turner Broadcasting en 1985 compró toda la propiedad de MGM y United

---

<sup>308</sup> Texto original: Colour me your colour, baby / Colour me your car / Colour me your colour, darling / I know who you are / Come up off your colour chart.

Artist (propiedad de Kirk Kerkorian), ésta última adquirió una fracción de esa misma propiedad a Turner Broadcasting para volver a manos de Kerkorian. Finalmente en 1989 Sony Co. con US\$ 4800 millones se hace con la totalidad de Columbia Pictures<sup>309</sup>.

Estos movimientos estructurales de propiedad fueron generalizados al interior de la industria estadounidense, teniendo como rasgo central tres elementos sustanciales que se desarrollarán durante las décadas siguientes. 1) La entrada de capitales extranjeros como propietarios mayoritarios o minoritarios de los grandes estudios de Hollywood, desde Japón, Francia, Alemania, Australia, etcétera. Transformando a estas empresas en transnacionales de la imagen cinematográfica-audiovisual. 2) La integración vertical con otras empresas de la industria del entretenimiento y cultural que fue favorecida por la promulgación de la ley de 1986 que abolió los decretos anti-monopólicos en la industria cinematográfica que provenía de 1948 en el gobierno de Ronald Reagan. Esta integración transformó a estas empresas en corporaciones multi-mediales que tienen negocios que van desde la música hasta cadenas televisivas, desde el *comic* hasta los videojuegos, pasando por la radio, prensa escrita, revistas, libros, etcétera. Aquello que José María Álvarez denomina «ventanas de amortización» para la inversión. 3) Estos dos elementos combinados han implicado una expansión del mercado geográfico y medial de la producción de Hollywood, para aumentar sus rentabilidades en territorios nacionales con leyes protectoras (Europa) o que habían sido históricamente ocupadas por otras industrias (Asia).

Esta reconfiguración de la escena estadounidense implicó también un cambio de la relación que estos mismos grandes estudios establecieron con los estudios que no contaban con aparatos de distribución y exhibición propios. Estableciendo alianzas de producción que le han permitido reclutar nuevos realizador y aminorar el riesgo de inversión. Un ejemplo de esto es la trilogía inicial producida por Lucasfilm, *Star Wars* [La guerra de las galaxias] (1977-1980-1983), la cual solo en la primera película tuvo como co-productora a Twentieth Century Fox Film Co., después esta funcionó solo como distribuidora nacional e internacional. Asimismo es interesante anotar que la misma productora participó como co-productora en la primera película con capitales estadounidense de Akira Kurosawa, la ya citada *Kagemusha*. Esta relación entre los grandes estudios y el cine independiente es absolutamente simbiótica, aun cuando no se establezcan pacto de producción, “la estructura

---

<sup>309</sup> José María Álvarez Monzoncillo, “Las transformaciones industriales en el cine mundial”, en *Historia General del cine XIII. El cine en la era audiovisual*. Manuel Palacios y Santos Zunzunegui, eds., (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995), 23.

económica del cine norteamericano hace que tengan que pasar bajo las horcas caudinas de las *majors* para distribuir sus películas. De ahí deriva, la mayoría de las veces, una poderosa autocensura y la reproducción mecánica de los esquemas comerciales”<sup>310</sup>.

Pero también implicó una apuesta por una política productiva-económica sostenida en el éxito de los *blockbuster* y en la disminución de la producción de los grandes estudios, concentrando entonces sus energías en el desarrollo de grandes proyectos cinematográficos a escala global, que asumieron en su propia génesis creativa la conciencia de que su mercado «natural» era el mundo, borrando paulatinamente la idea de lo internacional. Esto se cristalizó en tres fenómenos: 1) la mayor parte de la producción estadounidense ha sido producida por los estudios independientes, según Joel Augros desde 1985 más del 80% de la producción es de estos estudios<sup>311</sup>. 2) la importancia del mercado internacional es cada vez más relevante para las producciones estadounidenses, “los ingresos de las salas se han incrementado de forma notable, ya que pasaron de representar el 33,5 al 47,7 por ciento entre 1981 y 1993”<sup>312</sup>. 3) este avance sostenido de la producción estadounidense estuvo marcado por un retroceso de la producción en otros sectores, principalmente, Europa.

El caso de Carolco Pictures es emblemático de la escena estadounidense independiente, ya que su desarrollo desde mitad de los años ochenta combina varios de los factores antes mencionados. La empresa fundada por Mario Kassab y Andy Vajna comenzó sus operaciones en 1986. Se concentró en desarrollar películas de grandes presupuestos: *Terminator 2: Judgment Day* [Terminator 2: El juicio final] (1991), de James Cameron, y distribuida por TriStar Pictures en EE.UU. Pero la empresa rápidamente tuvo grandes problemas de liquidez económica, por lo cual necesitó la inyección de capitales en 1991 y 1992 consecutivamente por parte de las empresas Canal Plus (Francia), Pioneer (Japón), RCS MediaGroup (Italia) y MGM (que en ese momento era financiada casi completamente por el banco Crédit Lyonnais-Francia). A pesar de sus grandes éxitos de taquilla la empresa siempre ha estado en un vaivén económico marcado por la inestabilidad del mercado global, sus capitales fundamentales no se encuentran dentro del territorio EE.UU. y dependen absolutamente de la estructura de distribución global dirigida por las grandes corporaciones multi-mediales de Hollywood.

---

<sup>310</sup> Joel Augros, *El dinero de Hollywood: financiación, producción, distribución y nuevos medios*, trad. Joseph Torrell, (Barcelona: Ediciones Ppaidós Ibérica, 2000), 38.

<sup>311</sup> *Ibid.*, 38.

<sup>312</sup> Álvarez Monzoncillo, 28.

Este escenario hay pensarlo a la luz de lo que Roman Gubern, entre otros, entiende como un proceso de influencia de las formas audiovisuales producidas por la televisión, la publicidad y el video-clip al lenguaje cinematográfico, resultando en parte de la integración vertical de las industrias del entretenimiento, donde el cine se transformó en una más de las ramas productivas. Un ejemplo claro de esto es que en la actualidad los estudios físicos de las antiguas *majors* se han concentrado casi exclusivamente en la producción de contenidos para la televisión, mientras la producción cinematográfica se ha externalizado. “Contrariamente a lo que se suele escribir, las *majors* todavía poseen hoy estudios de rodaje, algunos tienen en ellos almacenes de vestuarios, de accesorios y decorados estables. Por razones tanto estéticas como económicas, estos estudios se utilizan sobre todo para televisión”<sup>313</sup>.

### 5.1. ¿La influencia de MTV?

La convergencia entre lo audiovisual y lo cinematográfico a partir de los años ochenta ha sido leído como una acelerada «contaminación», que para Roman Gubern ha generado una audiovisualidad redundante, mecanizada, simplista y ausente de tiempos muertos, constituyendo un esperanto audiovisual transnacional a la medida de la industria estadounidense. “Y este modelo ha acabado por contaminar a buena parte de la producción comercial de ficción destinada a estrenarse en las salas públicas, en parte porque se ha convertido en un estilo familiar y hegemónico, y en parte porque se tienen en mente sus productivas reposiciones futuras en las pantallas televisivas”<sup>314</sup>. Lo televisivo —el paradigma de lo acrílico y mercantil para la escena teórica del cine— se cristalizó en la idea del estilo o estética MTV. Mark Cousins en su particular historia del cine ha remarcado que la influencia de directores provenientes de la publicidad —Ridley y Anthony Scott, Adrian Lyne, Jerry Bruckheimer, Dom Simpson, entre otros—, y del género del video-clip provocó “una notable transformación. La media de duración de las tomas descendió en un sorprendente 40 por ciento, pasando de los diez segundos a tan sólo seis”<sup>315</sup>.

No obstante ello, recientemente Marco Calavita ha advertido que esta idea de la influencia de MTV en las imágenes cinematográficas estadounidenses se inscribió demasiado rápido en la crítica de EE.UU. y que habría que ponerla en relación a la propia historia de MTV y del video-clip. En 1983 cuando el canal recién expandía sus transmisiones fuera de

---

<sup>313</sup> Augros, 30.

<sup>314</sup> Gubern, *El cine después*, 192.

<sup>315</sup> Mark Cousins, *Historia del cine*, trad. Jorge González Battle (Barcelona: Editorial Blumen, 2011), 398.

Los Ángeles, ya la revista *Variety* criticó a la película *Flashdance* (1983), de Adrian Lyne [fig. 7], la que era “casi como mirar MTV durante 96 minutos. Prácticamente sin trama, extremadamente débil en la caracterización y sociológicamente ridícula, la imagen, al menos hace honor a su título, ofreciendo una antología de extraordinariamente llamativos números de baile”<sup>316</sup>. Esta simultaneidad nos advierte de una cierta artificialidad de los supuestos descriptivos de dicho proceso de contaminación.

Para Marco Calavita esta idea de «contaminación» vive del supuesto de una autonomía del cine frente otras formas de audiovisualidad, en la supervivencia del problema de la especificidad del medio artístico y que se sostienen en prejuicios históricos frente a lo que representa MTV y su audiencia. En una re-actualización del enfrentamiento entre alta y baja cultura, pero dentro del espacio de las industrias culturales. “Estos juicios se manifiestan en las trilladas e insostenibles oposiciones binarias que los críticos tienden a establecer entre, por un lado, quiénes son y qué es la real y buena cultura del cine, y por el otro lo que MTV y su maldad acompañada es, la más significativa sería arte versus comercio, cultura de los adultos frente a la cultura juvenil, y las ideas, humanidad, narrativa y coherencia frente a distracción, caos, superficialidad y falta de sentido”<sup>317</sup>.

Asimismo esta crítica sobre las nuevas formas de audiovisualidad cristalizadas en el tropo MTV, repiten el viejo modelo entre cine arte o de ensayo frente al cine comercial, es decir, entre esa imagen que ostenta la reflexividad mientras esa otra el puro entretenimiento. La estética MTV cinematográfica no es otra cosa que la crítica al espectáculo que ya había sido articulada frente a Hollywood durante el cine moderno. Y, por ende, es la cristalización de un problema que ha padecido la imagen cinematográfica desde larga data: la conciencia de su condición de mercancía. En este sentido, las formas posmodernas que ve Mark Cousins en el cine y los video-clips que emite MTV son resultado de un proceso que los atraviesa a ambos de forma transversal y que es la conciencia publicitaria y espectacularizada de la imagen técnica. Como planteó Serge Daney, el problema no es que la imagen cinematográfica se haya expuesto como mercancía en su dimensión publicitaria, sino ¿qué

<sup>316</sup> Cit. en Marco Calavita, “«MTV Aesthetics» at the Movies: Interrogating a Film Criticism Fallacy”, *Journal of Film and Video*, Volumen 59, Número 3, invierno 2007, 15. [Texto original: pretty much like looking at MTV for 96 minutes. Virtually plotless, exceedingly thin on characterization and sociologically laughable, pic at least lives up to its title by offering an anthology of extraordinarily flashy dance numbers.]

<sup>317</sup> Calavita, 17. [Texto original: These judgments are manifest in the timeworn, untenable binary oppositions that critics tend to set up between, on the hand, who they are and what real good film cultura, is, and, on the other, what MTV and its attendant badness is, the most significant being art versus commerce, adult culture versus youth culture, and ideas, humanity, narrative, and coherence versus distraction, chaos, superficiality, and meaninglessness.]

quedó de dicha negociación entre lo audiovisual y lo cinematográfico? Ya que la propia historicidad del cine podría ser solo la antesala para esa imagen-mercancía<sup>318</sup>.

Mark Peranson ha plateado que la influencia de la televisión determinó una nueva forma de acercamiento al cine, más influyente que la música y el video-casero, en la cual se iban descubriendo películas y formas audiovisuales y construyendo una forma de mirar, que “su equivalente fueron las películas de adolescentes de los ochenta rodadas por John Hughes, que poseen pocas cualidades formales apreciables. Transformaron nuestro gusto, uniendo lo culto y lo popular (y me han ayudado a apreciar lo que hay de valioso en los hermanos Farrelly). De forma inconciente nos sentimos atraídos por lo hortera”<sup>319</sup>. Fredric Jameson pensaba esto como un rasgo central del posmodernismo estético. Esa fascinación por el paisaje degradado, *kitsch*, de series televisivas y películas de Hollywood de serie B. Mientras Félix Duque ha emparentado directamente el *kitsch* posmoderno con una cultura del video-clip. Ideas que están cargadas del malestar cultural de lo perdido.

## 5.2. Desde la nostalgia jamesoniana

Fredric Jameson fue el primero en leer las películas producidas y dirigidas por **Georges Lucas** (Modesto-CA, 1944) dentro de la posmodernidad a través del concepto de nostalgia. Siendo parte de una tendencia dentro de la industria estadounidense que se distanció del cine histórico —que tenía las pretensiones de reconstruir una época—, para recapturar una atmósfera estética de una época, teniendo como principal referente el propio imaginario cinematográfico. Ejemplo de ello sería *American Graffiti* [Locura americana] (1973) en que se apropia de las formas popularizadas de los años cincuenta, reconocible por el período presidencial Dwight D. Eisenhower (Denison-TX, 1953-Washington, 1961). No obstante, la forma más interesante de aplicación del concepto está justamente en su saga *Star Wars*, en esta se recupera esa experiencia estética estadounidense de las generaciones de los años treinta a los cincuenta de las series de ciencia-ficción [fig. 8]. Georges Lucas construye “un objeto complejo en el que en cierto primer nivel los niños y los adolescentes pueden tomar las aventuras sin rodeos, en tanto el público adulto está en condiciones de satisfacer un deseo más profundo y efectivamente nostálgico de regresar a ese período anterior y vivir una vez más sus viejos y extraños artefactos estéticos”<sup>320</sup>.

---

<sup>318</sup> Daney, *Movie to moving*, 337.

<sup>319</sup> Quintín *et. al.*, 299.

<sup>320</sup> Jameson, *Giro cultural*, 23-4.

En esta misma dirección, ha sido leída parte importante de la producción del otro realizador estadounidense de lo monumental, **Steven Spielberg** (Cincinnati-OH, 1946). Él comenzó a realizar películas a los 16 años, con una pieza de ciencia ficción de 130 minutos titulada *Firelight* [Luz del fuego\*] (1964) y que fue estrenada en un cine comercial. Durante la primera mitad de la década del setenta, dirigió unos cuantos capítulos de series y películas televisivas. Entre estas se muestra sintomática *Duel* [El diablo sobre ruedas] (1971), producida por Universal & MCA Co. La secuencia inicial comienza con un largo trayecto de un automóvil, a través de una suerte de cámara subjetiva a la altura del parachoques. El automóvil sale de un garaje adosado a una casa en la periferia de Los Ángeles, va recorriendo calles que lo lleva al centro de la ciudad para salir por las nuevas carreteras, donde solo se escucha el sonido de la máquina y una serie de transmisiones radiales [fig. 9]. Son casi tres minutos sin cambiar el punto de vista y solo a los cuatro minutos y treinta segundos aparece el personaje que conduce el automóvil, en un plano detalle del espejo retrovisor [fig. 10]. El vínculo existencial entre máquina y hombre se establece de forma similar que en *American Gigolo*, pero para vehiculizar un enfrentamiento ritual entre este automóvil-conductor con una suerte de presencia demoníaca que maneja un camión que lo persigue por la carretera.

El discurso cinematográfico de Steven Spielberg se ha desplazado por los géneros más clásicos de Hollywood, por ejemplo, *Jaws* [Tiburón] (1975), *Close Encounters of the Third Kind* [Encuentros cercanos del tercer tipo] (1977) o *1941* (1979). En todas ellas exponen una fascinación y apología por el propio desarrollo cinematográfico de Hollywood. Fredric Jameson planteará sobre *Raiders of the Lost Ark* [En busca del arca perdida] (1981) que esta “ocupa aquí una posición intermedia: en algún nivel se refiere a los años treinta y cuarenta, pero en realidad también transmite metonímicamente ese período a través de sus característicos relatos de aventuras (que ya no son los nuestros)”<sup>321</sup> [fig. 11]. Este tipo de películas no tienen la necesidad de retornar a una época sino a un tipo de mirada-contemplación del mundo, que en su caso es una infantil. Generando con ello una interesante operación: solapar el punto de vista infantil con el punto de vista de los géneros clásicos de Hollywood. En ello su abstracción, lo infantil no es material, específico, cultural e histórico, sino una disposición abstracta frente al mundo, donde queremos creer aquello que vemos.

De esta forma, el trayecto de Steven Spielberg hasta la actualidad ha sido la constante rearticulación de un discurso sobre la época clásica de Hollywood. Toda la saga del personaje

---

<sup>321</sup> Ibid., 24.

de Indiana Jones (1981-1984-1985-2008) recupera ese imaginario de aventureros y expedicionarios colonialistas. *Close Encounters of the Third Kind*, *E.T. the Extra-Terrestrial* [E.T. El extraterrestre] (1982) y *War of the Worlds* [La guerra de los mundos] (2005) ese imaginario del cine ciencia-ficción de bajo presupuesto, en una alteridad absoluta que puede reconfigurar todo el espectro de lo posible con su solo aparecer. *Jurassic Park* [Parque Jurásico] (1993) y *The Lost World: Jurassic Park* [Parque Jurásico: El mundo perdido] (1997) toda esa fantasía de lo posible, donde la imagen cinematográfica reniega a toda Historia, como espacio absoluto de la imaginación. *Artificial Intelligence: AI* [AI: inteligencia artificial] (2001) y *Minority Report* [Minority report: Sentencia previa] (2002) ese futuro que es posible solo en la relación con las máquinas y las tecnologías, un imaginario que proyecta múltiples formas de condena y deshumanización. En la *Schindler's List* [La lista de Schindler] (1993), *Saving Private Ryan* [Salvar al soldado Ryan] (1998) y *Munich* (2005) recupera el aparato propagandístico estadounidense sobre la segunda guerra mundial.

La complejidad de realizadores como Steven Spielberg se encuentra en su amplitud productiva y que, a su vez, es parte central de los cambios de la industria hollywoodiense. Él funciona en muchos niveles, no solo como director y productor de sus propios proyectos, también es productor de películas de otros directores y con una larga lista de series televisivas. En cierto sentido, este tipo de realizadores naturaliza y expande el modelo productivo desarrollado por Alfred Hitchcock que transitaba sin mayor incomodidad entre la televisión y el cine. Lo interesante en Steven Spielberg radica que su posicionamiento dentro de los géneros cinematográficos no es un ejercicio de recuperación, cita o apropiación como respuesta al cine de autor. Sino que es un trabajo en que el género comienza a tener conciencia de sí mismo como género cinematográfico, es decir, códigos concientes de su condición de códigos. Por eso su retorno al pasado puede perder a la Historia como horizonte, pero trae consigo la Historia simbólica del propio Hollywood.

### **5.3. La muerte de la alusión moderna. Brian de Palma, Francis Ford Coppola y Martin Scorsese.**

Esta relación con el pasado de oro de Hollywood se expresa con contundencia en la producción de **Brian de Palma** (Newark-NJ, 1940), el que se ha rentabilizado la figura de Alfred Hitchcock. Ángel Quintana ha planteado que este “está bien considerado por haber reescrito en seis películas la escena de la ducha de *Psicosis* y transformarla en el escenario de la primera menstruación de *Carrie* (1975), en la constatación del erotismo oculto de la mujer

madura en *Vestida para matar* (Dressed to Kill, 1980) o, simplemente, en el lugar privilegiado para ensayar la fuerza desgarradora de un grito en *Impacto* (Blow-out, 1981)<sup>322</sup>. Brian de Palma estableció un ejercicio productivo dependiente de películas anteriores específicas para inscribir su discurso cinematográfico, *Body Double* [Doble cuerpo] (1984) parte de *Rear Window* [La ventana indiscreta] (1954) y *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock [fig. 12], *Blow-out* desde *Blow-up* (1968), de Micheangelo Antonioni, *Scarface* [El precio del poder] (1983), de la versión homónima de Howard Hawks de 1932. Donde la secuencia de la ducha de *Psycho* es su *leitmotiv* predilecto.

Noël Carrol se preguntó por estas operaciones tensionadas con el concepto de alusión, que según este había sido fundamental para fijar el cine moderno. Este plantea a la alusión como “una porción mezclada de prácticas incluyendo citas, conmemoración de géneros antiguos, la reelaboración de los géneros antiguos, homenajes, y la recreación de escenas de «clásicos»: tiros de cámara, motivos narrativos, líneas de diálogo, temas, gestos, etcétera de la historia del cine, especialmente como esa historia que se cristalizó y codificado en los años sesenta y principios de los setenta”<sup>323</sup>. La alusión establecería un pacto donde el cineasta no solo homenajea a otro director o película, sino que incorpora también la mirada hermenéutica del otro director o película. Dentro de esto, Noël Carrol se preguntó si las operaciones que estaba desarrollando Brian de Palma a inicios de los ochenta, no estaban sobrepasando los límites de la alusión, vaciando ese pacto entre las películas, para simplemente constatar el nombre del otro como densidad reflexiva donde la propia película carecía de esta densidad.

Pero sin *Blow-Up* como clave hermenéutica, *Blow-Out* tiene muy poco que decir sobre el supuesto problema de la relación entre representación y realidad. La mayor parte de su energía se invierte en las circunvoluciones de su trama de suspenso y cada uno de sus días —realismo exótico—, es decir, el descubrimiento detallado de costumbres y lugares nunca antes vistos en la película, por ejemplo, lo que sucede en las cabinas telefónicas de Filadelfia. [fig. 13]<sup>324</sup>

<sup>322</sup> Ángel Quintana, “Reescrituras y «remakes» ante la crisis de la posmodernidad”, *Cahiers du Cinema España*, Número especial 1, febrero 2008, 8.

<sup>323</sup> Noël Carrol, “The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond)”, *October*, Volumen 20, primavera 1982, 54. [Texto original: a mixed lot of practices including quotations, the memorialization of the past genres, reworking past genres, *homages*, recreation of “classic” scenes, shots, plot motifs, lines of dialogue, themes, gestures, and so forth from film history, especially as that history was crystallized and codified in the sixties and early seventies.]

<sup>324</sup> Carrol, 74. [Texto original: But without *Blow-Up* as a hermeneutic key, *Blow-Out* has very little to say about the purported problem of the relation of representation and reality. Most of its energy is invested in the

Esta operación era evidente ya en *Sisters* [Hermanas] (1973) y *Phantom of the Paradise* [El fantasma del paraíso] (1974), pero se consolidó y expandió en la década del ochenta en lo que podríamos llamar una suerte de *salierismo* cinematográfico<sup>325</sup> para transformarse en un marcado manierismo. Por ejemplo, en *Raising Cain* [En nombre de Caín] (1992) con esa doble personalidad hitchcockeana o en *Carlito's Way* [Atrapado por su pasado] (1993) con ese *raconto* inicial en blanco y negro que trae consigo la memoria del comienzo de *Sunset Boulevard* [El Crepúsculo de los Dioses] (1950), de Billy Wilder. En producciones como las de Brian de Palma el concepto de *remake* posmoderno toma una nueva dimensión. Fredric Jameson planteaba que este concepto era anacrónico porque la conciencia del espectador de otras versiones cinematográficas o literarias de la obra ha quedado fijada en la estructura, es decir, ya no se espera cómo cuenta la misma película otro director, todo aquello que lo diferenciaría del primero. Los nuevos *remakes* trabajarían con esa conciencia del espectador, haciendo una serie de operaciones cinematográfico-audiovisuales para recordar las viejas películas y traerlas al presente.

Las perspectivas de Fredric Jameson y Noël Carrol guardan una distancia estratégica, el primero quiere conducir estas operaciones cinematográficas-audiovisuales a la categoría más amplia de *pastiche*, mientras el segundo está leyendo la influencia que el cine europeo de autor tuvo al interior de *mainstream* de Hollywood. El primero abrió lo cinematográfico hacia formas culturales más amplias, el segundo se circunscribe a un territorio específico donde se producen procesos que le pertenecen solo al cine. No obstante ello, podríamos plantear que esa nueva dimensión del *remake* posmoderno, se entronca o es parte de ese proceso de desafección de la alusión moderna trabajada por Noël Carrol. “El alusionismo [moderno], al menos inicialmente, era una expresión de esta urgencia utópica, este deseo por parte de muchos miembros de la generación que creció en los años cincuenta para establecer una nueva comunidad, con la historia del cine suministrando sus leyendas, mitos y

---

convolutions of its thriller plot and its every day -exotic realism- that is, the detailed discovery of folkways and places never before seen in film, for example, what goes on in Philadelphia phone booths.]

<sup>325</sup> Con este concepto hacemos referencia a la figura del músico italiano Antonio Salieri (Legnago, 1750 - Viena, 1825). El que fue acusado en vida constantemente de plagio al compositor Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 1756 - Viena, 1791) pero nunca ha podido ser demostrado. Antonio Salieri ha queda marcado por la idea de plagio y de estar a la sombra de otro. Con el concepto de *salierismo* no nos referimos tanto si en efecto ha existido el plagio, sino a esa propensión de ciertas prácticas a trabajar concientemente en los límites del plagio y de incorporar la sombra de otras obras sobre la propia como estrategia de inscripción.

vocabulario”<sup>326</sup>. Hacia finales de los setenta e inicios de los ochenta esa «urgencia utópica» se había enfriado, en la carencia de la radicalidad política que la había acompañado en las décadas anteriores.

Desde la perspectiva del enfriamiento podríamos plantearnos dos de los más influyentes exponentes de la escena industrial estadounidense, Francis Ford Coppola y Martin Scorsese. Partamos dentro de la lógica de re-visitar momentos claves de la historia del cine. **Francis Ford Coppola** (Ditroit-MI, 1939) hizo *Bram Stoker's Dracula* [Drácula de Bram Stoker] (1992), *remake* que re-actualiza las múltiples versiones que se habían hecho hasta ese momento, jugando con la expectativa de la «verdadera» heredera de la novela de Bram Stoker. No obstante ello, traza una serie de relaciones estéticas con la canónica versión *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu el vampiro] (1922), de Friedrich W. Murnau, recuperando el valor preponderante de la sombra en el discurso de la película. Victor I. Stoichita ha planteado cómo la sombra al interior de la película de Friedrich W. Murnau no es la proyección del vampiro sino que es otra forma de espectralidad del propio vampiro.

La célebre silueta que se dispone a subir la escalera, ¿es el propio vampiro, o es su sombra? Las deformaciones a las que se han sometidos sus brazos y sus manos (y que siguen el mismo principio de distorsión ya practicado por Hoogstraten o Gheyn) casi nos inducirían a pensar que la segunda solución es la buena. Pero tanto Murnau como el espectador saben que, según una antigua tradición, los vampiros carecen de sombra. Así, nos queda una única respuesta posible y ésta es del orden del metadiscurso: esta silueta es «el mismo» Nosferatu, «un polipo con tentáculos, traslúcido, sin substancia, casi un fantasma». [fig. 14]<sup>327</sup>

Francis Ford Coppola ocupa a la sombra desde la primera secuencia de su película. A través de una batalla de sombras chinas que contextualiza al personaje. Pero también en la presencia en paredes, escaleras y en la posesión sexual que hace de los personajes de Mina Murray (interpretada por Winona Ryder) y Lucy Westenra (interpretada por Sadie Frost).

<sup>326</sup> Carrol, 79. [Texto original: Allusionism, at least initially, was an expression of this utopian urgency, this desire on the part of many members of the generation that grew up in the fifties to establish a new community, with film history supplying its legends, myths, and vocabulary.]

<sup>327</sup> Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*. trad. Anna María Cordech, (Madrid: Ediciones Siruela, 2006), 156-7.

Junto con esto Francis Ford Coppola dotó de densidad histórica la leyenda popular del personaje de Drácula, en la figura de Vlad Tepes —príncipe de Valaquia-Rumania en el siglo XV—, este gesto de contextualizarlas en un relato de lo posible históricamente —que también encontramos en las versiones del *King Arthur* [El rey Arturo] (2004), de *King Arthur*, y *Robin Hood: Prince of Thieves* [Robin Hood, príncipe de los ladrones] (1991) o en *Robin Hood* (2010) de Ridley Scott, entre muchas otras—, buscan suprimir la barrera entre lo imaginario y la materialidad histórica, construyendo un dispositivo mucho más complejo y rico simbólicamente, que podría ser leído con un síntoma de la puesta en cuestión de esos grandes relatos y la radicalidad política que nos proponía Jean-François Lyotard y la irrupción de una historicidad de ese imaginario popular de la primera modernidad europea que se fue desvaneciendo con los distintos procesos de modernización<sup>328</sup> y ausente de macro-relato.

La decadencia del gran relato se encuentra ejemplarmente en *Apocalypse Now* [Apocalipsis ahora] (1979), la que puso entre paréntesis los grandes relatos militares épicos estadounidenses, que habían sido sustanciales para la unidad nacional en una serie de guerras del siglo xx —Primera Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial y Guerra de Corea—, pero que ya venía desde las guerras del siglo xix —Guerra de Independencia y Guerra Civil-Secesión—. Francis Ford Coppola en vez de edificar una épica, se concentra en la crisis psicológica del personaje de Walter E. Kurtz (interpretado por Marlon Brando). *Apocalypse Now* puso de manifiesto una idea que había calado profundamente al interior de la sociedad estadounidense durante los sesenta y setenta: toda épica nacional era a costa del individuo, es decir, en una devaluación del sujeto. La inestabilidad psicológica de Kurtz es justamente la sintomatología de ese proceso, un individuo construyendo su propio reino en la selva.

Uno de los rasgos más interesantes de la película radica en la crítica a las formas contemporáneas de colonización económica llevadas a cabo por EE.UU. Esto se manifiesta en que la película es una adaptación de la novela *Heart of darkness* [El corazón de las tinieblas] (1899-1902), de Joseph Conrad, que colocó la acción narrativa en la otrora colonia belga del Congo en África y las consecuencias de la explotación de marfil dirigida por el reino Leopoldo II durante el siglo xix. Esta adaptación busca igualar el brutal proceso de colonización y expolio europeo en el continente africano, con las formas contemporáneas de intervención económico-militares llevadas a cabo por EE.UU. a lo largo y ancho del mundo. La sobre psicologización del conflicto histórico llevada a cabo por Francis Ford Coppola,

---

<sup>328</sup> Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, trad. Antonio Feros (Madrid: Alianza Editorial, 1991).

tiende a quitar los pilares discursivos de la épica militar y del absurdo de la intervención en el continente asiático. Donde el río en que navega Benjamin L. Willard (interpretado por Martin Sheen) para atrapar a Kurtz, metaforiza las sinuosidades de la psiquis de este.

La palabra «Now» en *Apocalypse Now* carece de toda la fuerza que se le relaciona en inglés, no es un ejercicio activo-social contra las guerras en el sudeste asiático sino que es profundamente regresivo, es un escape del espacio social para retornar al individuo, a ese cuerpo dañado, a su micro-historia devastada por la macro-historia. Por ejemplo, en la secuencia inicial donde se funde el campo de batalla con el rostro de Willard mirando al techo [fig. 15], que podemos suponer debido a otra imagen fundida de un ventilador de techo, mientras suena la canción *The End* [El fin] (1967) de The Doors. El ventilador de techo es asociado a las aspas de helicópteros militares y que termina haciendo girar a la cámara sobre el rostro de Willard. Todo el inicio está construido con fundidos encadenados y planos sobreimpresos que transforman el cuerpo de Willard, sus objetos y el campo de batalla en una misma masa significativa de su psiquis<sup>329</sup>.

Esta estética de lo perdido se articulará desde otra dimensión en las películas de **Martin Scorsese** (New York-NY, 1942). Como dijimos en 1980 estrenó *Raging Bull*, adaptación del libro autobiográfico *Raging Bull: My Story* (1970) de Jake La Motta —boxeador italo-estadounidense que desarrolló su carrera entre 1941-1951—. La Motta (interpretado por Robert de Niro) muestra un mundo que ha explotado en su dimensión de espectáculo. La película comienza y terminan en una misma escena, el boxeador ensaya un parlamento que presentará frente a un teatro, no en condición de actor sino de orador, es el propio Jake La Motta que se representa en esta primera escena, en un plano americano fijo en blanco y negro que concluye diciendo: «Den un escenario a este toro donde pueda demostrar su bravura, pues aunque lo mío es pelear, más me gustaría saber recitar. Esto es espectáculo. Esto es espectáculo»<sup>330</sup>. Al final volverá a la misma escena donde cita un diálogo de *On the Waterfront* [La ley del silencio/Nido de ratas] (1954), de Elia Kazan.

<sup>329</sup> Anterior a *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola había jugado un rol fundamental en la re-actualización del cine negro estadounidense durante la década del setenta con la trilogía *The Godfather* [El padrino] (1972-1974-1990), la cual también tuvo su versión televisiva dirigida por él en 1977. Otra épica de la pérdida de un mundo que había sido transformada por el neoliberalismo económico, esa del hampa estadounidense en que existían códigos de honor, tradiciones familiares y de la desvinculación identitaria del inmigrante. Una romantización nostálgica de ese pasado cercano que había protagonizado el espíritu «empresario» de los italo-estadounidenses, cristalizado en la mafia.

<sup>330</sup> Texto original: So gimme a stage / Where this bull here can rage / And though I can fight / I'd much rather recite. / That's entertainment. / That's entertainment.

La autoconciencia que existe en la película del fracaso de un mundo, nos predispone a sus restos como un espectáculo a observar a teatro lleno: Jake La Motta como orador de su propia decadencia —escena que nunca veremos en la película—. En esta dimensión hay que pensar la especial relación que establece Martin Scorsese con los referentes cinematográficos que instala, la película de Elia Kazan es evidente, en la construcción de decadentes ambientes donde la mafia lo controla todo, espacios cargados de sombras que deforman los cuerpos, que vuelven insoportable la presencia de los actores en la imagen. Una suerte de cárcel visual que se anuncia en el plano de inicial de créditos donde el púgil calienta a la espera de su combate en el *ring*, las cuerdas del cuadrilátero trazan tres líneas horizontales negras en la imagen, como si el boxeador estuviese encerrado y condenado. Pero hay que ir más atrás y más lejos que Hollywood, Martin Scorsese recupera uno de los elementos más interesantes de la producción británica *The Ring* [El ring] (1927), de Alfred Hitchcock, en que colocó la cámara en el centro del cuadrilátero y los combatientes se acercan a cámara esquivando los golpes. Pero también recupera la misma textura de las imágenes de *The Ring* —producto de la poca sensibilidad del material filmico de la época— rodeando el cuadrilátero de *Raging Bull* de una densa oscuridad, sin escapatoria para los combatientes [fig. 16].

Esta pesantez y decadencia en las imágenes de Martin Scorsese venían marcadas por *Mean Streets* [Malas calles] (1973), pero especialmente por *Taxi Driver* (1976). Esta se concentra en Travis Bickle (interpretado por Robert de Niro) un veterano de la Guerra de Vietnam de ultra-derecha que trabaja de taxista en Nueva York. *Taxi Driver* podría ser leída en una misma línea que *Apocalypse Now*, todo el espacio urbano se ha psicologizado en la inestabilidad de Travis, en ello el rol fundamental de los saltos temporales y espaciales sin transiciones ni fundidos encadenados. La decadencia de Nueva York puebla todo el espectro visual de la película, desde la configuración de los conflictos entre los personajes, el tratamiento visual de los mismos, la ambientación e iluminación de los espacios y los encuadres y movimientos de cámara [fig. 17]. Pero también se filtra uno de los motivos principales de Martin Scorsese: el conflicto étnico al interior del espacio urbano de Nueva York. De acuerdo con Sabine Haeni “el aumento de la racialización de la ciudad de Nueva York, en el contexto de la «fuga de blancos» está más fuertemente articulado en *Taxi Driver*, cuando Travis Bickle le dispara a un ladrón negro y cuando un pasajero anónimo del taxi (interpretado por el propio Scorsese) sigue a su esposa que ha estado con un «nigger»”<sup>331</sup>.

---

<sup>331</sup> Sabine Haeni, “Geographies of Desire: Postsocial Urban Space and Historical Revision in the Films of Martin Scorsese”, *Journal of Film and Video*, Volumen 62, Número 1-2, primavera/verano 2010, 75. [Texto original: the increased racialization of New York City in the context of “white flight” is most strongly

Amy Toubin propone que estas operaciones son “un intento de recuperar —para el asediado hombre blanco— el paisaje urbano que había sido revitalizado por las películas del *blaxploitation* de los años setenta”<sup>332</sup> [fig. 18].

Para François Bégaudeau el problema del espacio público es consustancial al propio dispositivo de *Taxi Driver*, ya que existe un abandono de este como ágora. En esta dimensión, Travis odia al candidato a presidente Charles Palantine (interpretado por Leonard Harris), no solo por sus promesas no cumplidas o por el populismo político, sino “porque ese personaje encarna la representación pública. Perpetrado entre la multitud, el no crimen de Bickle marca paradójicamente la fecha del adiós al ágora y el comienzo de una herencia de resentidos solitarios que no ha cesado de proliferar hasta, último ejemplo al día de hoy, el héroe de *The Assassination of Richard Nixon*”<sup>333</sup> [El asesinato de Richard Nixon] (2004), de Niels Mueller.

En *Taxi Driver* hay múltiples operaciones alusivas, por ejemplo, la secuencia en que Travis habla por teléfono con la asistente de Palantine —una suerte de amor platónico-sicótico— y esta lo rechaza, la cámara se aleja de Travis con un movimiento de *travelling* de izquierda a derecha, para mostrar un largo pasillo vacío que da a la calle. La búsqueda del vacío y la composición simétrica trae consigo el rumor de algunas de las películas de Kenji Mizoguchi y Yasujiro Ozu, por ejemplo, la secuencia final de *Sanma no aji* [El gusto del sake] (1962). También la profundidad visual en *Citizen Kane* [Ciudadano Kane] (1941), de Orson Welles. La interpretación de Robert de Niro tiene como referentes algunos papeles de Marlon Brandon, sobre todo cuando vive su primer ataque sicótico frente a los carteles de Palantine. En la secuencia del enfrentamiento final de Travis con el chulo de las prostitutas, bebe de la energía vital de esas películas de Akira Kurosawa en que los muertos nunca terminan de morir del todo. Estas alusiones están cargadas por un intensa densidad reflexiva, a través de la articulación de la decadencia del personaje de Travis y la ciudad de Nueva York. Para Martin “Scorsese el cine es, sin esnobismo, muy concretamente, un lugar y el único habitable. Y sobre todo no debe ser escindido, lo que provocaría un pozo de aire capaz de tragarse el mundo”<sup>334</sup>.

---

articulated in *Taxi Driver*, when Travis Bickle shoots a black robber and when an anonymous cab passenger (played by Scorsese himself) follows his wife who has been with a “nigger.”]

<sup>332</sup> Amy Toubin, *Taxi Driver*, (Londres: British Film Institute, 2000), 15. [Texto original: as an attempt to reclaim—for the embattled white male—the urban landscape that had been revitalised by the blaxploitation films of the early 70s].

<sup>333</sup> François Bégaudeau, “Répliques: Scorsese sobrevolado”, *www.cahiersducinema.com*, marzo 2005, s/n pp. <http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Scorsese-sobrevolado.html>

<sup>334</sup> Bégaudeau, s/n pp.

Pero esas imágenes ya no son las mismas que hizo durante los años ochenta y menos en las últimas dos décadas, su producción cinematográfica se fue apartando de la decadencia material que existe en *Taxi Driver* y *Raging Bull*, para quedarse solamente con el cine: un mundo material de imágenes, superficies y momentos. *The King of Comedy* [El rey de la comedia] (1982), *After Hours* [Jo, ¡qué noche!/ Después de la hora] (1985) y *The Color of Money* [El color del dinero] (1986), son parte de un lento camino en que Martin Scorsese se va despojando por capas de la suciedad, la inestabilidad emocional y las ruinas materiales del *american dream*, para edificar ese otro sueño, el *hollywood dream*. Que tendrá desvíos o pausas, como en *The Last Temptation of Christ* [La última tentación de Cristo] (1988), pero que se aceleró desde *Cape Fear* [El cabo del miedo] (1991)<sup>335</sup>. François Bégaudeau compara a Travis con Frank Pierce (interpretado por Nicolas Cage), en *Bringing Out the Dead* [Al límite/ Vidas al límite] (1999), “el ritmo de crucero de la ambulancia piloteada por Nicolas Cage ya no le sienta. Hay que acelerar todavía más, y de ahí esas vueltas estrambóticas por las calles de Nueva York, antes recorridas en ralenti por el taxi de culto”<sup>336</sup>.

A partir de *The Godfather* de Francis Ford Coppola, pero también de algunas producciones de Martin Scorsese, Eduardo Guillot configura un subgrupo específico dentro del cine negro-noir para lo que ocupa el concepto de «Etnoir», refiriendo al cine negro-noir centrado en comunidades «étnicas» específicas dentro de EE.UU. —en la tercer parte de la investigación cuestionamos el concepto de étnico para identificar las prácticas culturales—. Junto con los italo-estadounidenses las películas de la comunidad irlandesa-estadounidense concentran la mayor cantidad de títulos sobre el crimen. También estaría lo que llama «crimen transnacional», donde incluye película con temáticas sobre crimen de latino-estadounidenses y afro-estadounidenses, las mafias rusas, japonesas y china.<sup>337</sup>

Las trayectorias desde los ochenta de Francis Ford Coppola y Martin Scorsese debería ser leída dentro de este proceso de enfriamiento de cierta parte de la escena productiva de EE.UU., donde la otrora reflexividad cinematográfica moderna, esa referencial y alusiva,

<sup>335</sup> *Cape Fear* es el momento de quiebre definitivo porque Martin Scorsese no solo se asienta en el cine de género, cosa que ya comenzó a hacer desde *New York, New York* (1977), sino que hace un *remake* de la película de John Lee Thompson de 1962 y todo el horizonte visual de la película es la historia del cine, encarnado en la figura de Alfred Hitchcock. No es casualidad que la dirección de arte o diseño de producción estuvo a cargo de Henry Bumstead, el cual trabajó en *The Man Who Knew Too Much* [El hombre que sabía demasiado] (1956) y *Vertigo*, y el diseño de créditos fue de Saul Bass, este había hecho los créditos de *Vertigo*, *Psycho* y *North by Northwest* [Con la muerte en los talones] (1959).

<sup>336</sup> Bégaudeau, s/n pp.

<sup>337</sup> Eduardo Guillot, “Etnoir: criminales de raza”, en *NeoNoir. Cine negro americano moderno*, Jesús Palacios, ed., (Madrid: T&B Editores, 2011).

perdió el interlocutor externo que dotaba de densidad material y crítica a las películas, que se cristalizaba en la irrupción de lo decadente. Sin esto, la referencialidad posmoderna se vuelve en estas imágenes un ejercicio de superficies. Esta pérdida de mundo —para decirlo de alguna forma— vuelve coherente la idea de la irrupción del simulacro en el cine contemporáneo. Donde la imagen cinematográfica se ha pensando en el mismo estatus de realidad que la propia realidad, así “el arte [cine] constituye actualmente una de las muchas realidades alternativas (e, inversamente, la demonizada realidad social constituye una de las muchas artes alternativas), y cada realidad posee su propio acervo de supuestos tácitos”<sup>338</sup>.

#### 5.4. Heterotopías posmodernas. David Lynch

La cámara se introduce en la hierba, tras el desmayo de un hombre que regaba su jardín, la banda sonora protagonizada por la canción *Blue Velvet* [Terciopelo azul] (1963), de Bobby Vinton, un perro bebe agua de una manguera descontrolada en la mano del hombre recién desmayado, la cámara continúa internándose en la hierba, la canción desaparece y se comienza a escuchar un ruido extraño, todo se oscurece hasta que llegamos al accionar de un escarabajos en la tierra —posteriormente entre la hierba se encontrará una oreja de un hombre [fig. 19]—. Así concluye la introducción de *Blue Velvet* (1986), de **David Lynch** (Missoula-MT, 1946). Tras esto, nos introducirá en una extraña historia que interrumpe todo mundo cotidiano de una comunidad construida semejanza del imaginario pictórico de Norman Rockwell (Nueva York-NY, 1894-Stockbridge-MA, 1978). Los escarabajos son la puerta de entrada para el extrañamiento simbólico, donde Jeffrey (interpretado por Kyle MacLachlan) se cruza con Dorothy Vallens (interpretada por Isabella Rossellini), estableciendo una relación amorosa, de la que se entera su pareja Frank Booth (interpretado por Dennis Hopper), un mafioso asmático que lo comienza a acosar [fig. 20]. Mientras en paralelo se desarrolla la investigación sobre la oreja aparecida en la hierba que Jeffrey encuentra camino a casa, que le lleva a establecer una relación con Sandy (interpretada por Laura Dern).

Las películas de David Lynch, posibilitan múltiples entradas dentro de las discusiones estéticas de la posmodernidad cinematográfica, en si mismo es un caso de estudio que podría dar cuenta de una buena parte de los problemas tratados aquí, la auto-conciencia intertextual; la revitalización-reformulación de los géneros cinematográficos clásicos de Hollywood; fragmentación narrativa; la puesta en imagen de la infertilidad de las fronteras entre cine y el mundo audiovisual pero también del arte; el desplazamiento productivo entre cine, televisión,

<sup>338</sup> Bauman, *La posmodernidad*, 128.

publicidad, video-clip, fotografía y pintura; y del vaciamiento del individuo como unidad de sentido y del cuerpo como contenedor de la subjetividad, una expresión contundente de la crisis del sujeto moderno. No obstante esto, nos parece que sus películas permiten dar cuenta especialmente de aquello que Cristina Degli-Esposti, entiende como uno de los rasgos centales de las películas posmodernas, la construcción de mundos heterotópicos<sup>339</sup>. “En este carnavalizado cine heterotópico, mnemotécnico y de inventario —como referente al pasado— a menudo son expresados excesivamente en un estilo exagerado en el desplazamiento, fragmentación, inversión de la jerarquía y la transgresión de la vida en comunidad”.

David Lynch desde *Eraserhead* [Cabeza borradora] (1977), ha construido universos heterotópicos compuestos por reglas de causalidad que solo funcionan para ese universo particular, que le posibilita el ingreso de un variopinto *set* de personajes extraños, a partir de múltiples capas de referencias intertextuales: cinematográficas, pictóricas, musicales, literarias, etcétera. Cada una de sus películas construyen universos únicos, por ejemplo, *Wild at Heart* [Corazón salvaje] (1990) o la apuesta de ciencia-ficción *Dune* [Duna] (1984). También cuando irrumpe en las ficciones televisivas con la serie *Twin Peaks* [Twin Peaks-Picos gemelos] (1990-1991), donde el mundo heterotópico se desdobra, en ese extraño espacio en que el detective Dale Cooper (interpretado por Kyle MacLachlan) ingresa para descubrir el secreto detrás del asesinato de Laura Palmer (interpretada por Sheryl Lee) [fig. 21]. Desdoblamiento que sufrirá el personaje principal de *Lost Highway* [Carretera perdida] (1997), que partirá el mundo heterotópico en dos.

Estas operaciones tienen como fondo distintos decorados y, por ende, espacios de inscripción del discurso, como lo ha dividido Thierry Jousse<sup>340</sup>, aquellos que se fija en la configuración de individuos, subjetividades dislocadas y excéntricas, *Eraserhead*, *Dune* y la co-producción estadounidense-británica *The Elephant Man* [El hombre elefante] (1980). El segundo es el imaginario simbólico estadounidense del pos-*new deal* y antes de la irrupción de los conflictos de los derechos civiles, ese que condensa en Norman Rockwell, *Blue Velvet*, *Wild at Heart*, la serie *Twin Peaks* y su posterior precuela en largometraje *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [Twin Peaks: fuego camina conmigo] (1992), más recientemente la serie de

<sup>339</sup>. Degli-Esposti, 8. [Texto original: In this carnivalized, heterotropic cinema, mnemonic and inventory-like references to the past are often excessively expressed in an overblown style where displacement, fragmentation, inversion of hierarchy, and transgression live together.]

<sup>340</sup> Thierry Jousse, *David Lynch*, trad. Natalia Ruíz Martínez y Rosa Solà, (Paris: Cahiers du Cinema Sarl, 2010).

cortometrajes bajo el nombre de *Rabbits* [Conejos] (2002). Por último, Hollywood en la co-producción estadounidense-francesa *Mulholland Dr.* [Mulholland Drive/ El camino de los sueños] (2001) y la co-producción estadounidense-francesa-polaca *Inland Empire* [Imperio] (2006).

En lo que llamamos imaginarios simbólico estadounidense, David Lynch parece llenar los vacíos que se pueden encontrar en las pinturas de Edward Hopper (Nyack-NY, 1882-Nueva York-NY, 1967)<sup>341</sup> con extraños personajes, anomalía sistémicas y perversiones morales, en un ejercicio de traer la X hacia el centro o exponer que el centro siempre a contenido esa X, solo es necesario tocar la hebra justa de la capa de normalidad discursiva — operación que posteriormente Tim Burton replicó y rentabiliza en el ámbito de la fantasía tipo Disney Co. *Beetlejuice* [Bitelchús/Beetlejuice: El Súper Fantasma] (1985) y *Edward Scissorhands* [Eduardo Manostijeras/El joven manos de tijera] (1990)—. Eso que Michel Chion ha llamado «Lynchtown», “un campamento-base para la aventura de lo imaginario, [...] una superficie, pero de una sola cara, no es un sitio que tenga un reverso”<sup>342</sup>. Un pueblo imaginario que logra mezclar los años cincuenta con el presente, pero no como espacio nostálgico de la perdido, sino como estar atrapado en el tiempo del pasado<sup>343</sup>. Con una audiovisualidad totalmente diferente, ausente la dimensión heterotópica, siendo el proyecto más excéntrico de la producción de David Lynch, *The Straight Story* [Una historia verdadera/Una historia sencilla] (1999), no se escapa de esta idea del tiempo pasado como cárcel de los individuos.

Por último, Hollywood como espacio del deseo en tanto deformación del mundo heterotópico, a través primero de dos jóvenes mujeres en *Mulholland Dr.* Esta deformación no es la puesta en imagen de una impostura, sino que esa superficie que hablaba Michel Chion, comienza a plegarse sobre ella misma como cuando se dobla un papel, generando fisuras en el tejido audiovisual, por donde se filtran los deseos sexuales de ambas mujeres, mediadas por la pérdida de memoria de una de ellas. La narración se vuelve caótica, justamente porque no existe un individuo que cohesionen los sucesos, estos se van acumulando uno sobre otros, extrañando totalmente el universo posible de los personajes. Y, finalmente, *Inland Empire* donde se trazan distintos recorridos por mundos heterotópicos a través de la conciencia de las imágenes en tanto imágenes. Hollywood no es solo el telón de fondo para la

<sup>341</sup> Quim Casas, *David Lynch*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2007), 89-90.

<sup>342</sup> Michel Chion, *David Lynch*, trad. José Miguel González Marcén, (Barcelona: Ediciones Piadós Ibérica, 2003), 125.

<sup>343</sup> *Ibid.*, 126.

grabación de una película maldita, sino que es el «imperio interior», una suerte de inconciente o interioridad edificada a partir de los múltiples individuos que han hecho posible su mito.

*Inland empire* es un viaje por la psiquis de Hollywood, pero no en tanto psicoanálisis freudiano, alderiano, jungiano o lacaniano, si así fuese sería completamente fallido, es narrativo y por eso deviene en fragmentación. Y es de Hollywood y no de individuos que habitan el espacio material de Hollywood, porque todas las conexiones entre los distintos niveles narrativos, de mundos e imaginarios individuales están mediados por distintos soportes de representación audiovisual. Las cámaras y monitores de televisión son túneles de conexión de estos mundos heterotópicos y que queda graficado ejemplarmente cuando nos introduce en el mundo de *Rabbits*, aquí no solo vemos algunos de los cortometrajes que hizo en el 2002, sino que nos instala en su interior, en un ritmo absolutamente distinto, con una lógica que no le pertenece al resto de la pieza. La película es la puesta en imagen de la banal-imperial idea de Hollywood como la «gran máquina de los sueños del mundo», por ello está hecha como los sueños, donde conecta se conectan espacios, personajes y tiempos que no tienen ninguna relación entre ellos, pero están bañados de organicidad, dependencia, imágenes que retornan y pulsiones. Transformándolo todo en un mismo tejido narrativo, porque aunque fragmentario y caótico los sueños reclaman una unidad narrativa, aunque esta solo sea que las imágenes se montan una al lado de la otra, donde los individuos están atrapados [fig. 22].

### 5.5. *Blade Runner*, el pastiche jamesoneano. La influencia británica

Unos párrafos atrás citábamos a *Blade Runner*, película que ocupó rápidamente la atención de la discursividad posmoderna estadounidense tras la publicación del artículo de Giulliana Bruno, «Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*» (1987). Ella leyó la producción de Ridley Scott a la luz de los conceptos de *pastiche* y esquizofrenia de Fredric Jameson. En relación al primero, “es en el diseño arquitectónico de *Blade Runner* que el *pastiche* es más dramáticamente visible y donde la conexión entre posmodernismo y pos-industrialismo es evidente”<sup>344</sup> [fig. 23]. Dentro de esto, la ciudad de Los Ángeles —esa ambientada en 2019— sería el producto que preveía Ridley Scott del desarrollo del capitalismo tardío. Un espacio del futuro no idealizado ni aséptico, no ultramoderno, tampoco

<sup>344</sup> Giulliana Bruno, “Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*”, *October*, Volumen 41, Primavera, 1987, 62. [Texto original: It is in the architectural layout of *Blade Runner* that *pastiche* is most dramatically visible and where the connection of postmodernism to postindustrialism is evident.]

híper-mercantilizado y ultra-confortable, sino más bien el «lado oscuro» de la tecnologización en un proceso de degradación social.

La decadencia posindustrial es un efecto de la aceleración del tiempo interno del propio proceso del posindustrialismo. El sistema solo funciona si se producen residuos. La expulsión continua de los residuos es un signo indexical del buen funcionamiento del sistema: los residuos representan su producción, el movimiento, y el desarrollo a una velocidad que crece. El posindustrialismo recicla, porque necesita de sus residuos. Una posición posmoderna expone esa lógica, produciendo una estética del reciclaje.<sup>345</sup>

Para Giulliana Bruno este es un primer nivel de reciprocidad entre las operaciones cinematográficas de Ridley Scott y las lógicas de producción y acumulación posmodernas, dentro de *Blade Runner* el problema no radica en codificar códigos referenciales o nostálgicos, sino que pone en operación un reciclaje a todo nivel, desde la construcción de los espacios y sus personajes hasta géneros cinematográficos y estéticas populares. Superando con creces el concepto de *pastiche* posmoderno, que fue definido por Fredric Jameson en los siguientes términos:

El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla en lengua muerta: pero se trata de una repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística.<sup>346</sup>

En *Blade Runner* el *pastiche* se transforma en otra cosa: reciclaje. No hay exaltación de la mercancía, no hay libido sexual posmoderno, sino decadencia, acumulación residual y ruinas, una expansión de los límites del concepto de Fredric Jameson.

---

<sup>345</sup> Ibid., 64. [Texto original: The postindustrial decay is an effect of the acceleration of the internal time of process proper to postindustrialism. The system works only if waste is produced. The continuous expulsion of waste is an indexical sign of the well-functioning apparatus: waste represents its production, movement, and development at increasing speed. Postindustrialism recycles; therefore it needs its waste. A postmodern position exposes such logic, producing an aesthetic of recycling.]

<sup>346</sup> Jameson, *Posmodernismo o lógica cultural*, 43-4.

La metrópoli de *Blade Runner* cita no solo desde diferentes estructuras espaciales, sino desde temporales también. Las reglas sintácticas se descomponen en el posmodernismo y es reemplazado por un parataxis, una estética regulada de listas. Las conexiones no se hacen al azar, pero regidas por una lógica diferente. Es la lógica del *pastiche*, que permite y promueve las citas de un orden sincrónico y diacrónico. [fig. 24]<sup>347</sup>

Roberto Pagés a propósito del re-estreno global de *Blade Runner* en 1992, con un nuevo montaje a cargo de Ridley Scott —eso que la industria cinematográfica denomina actualmente el «corte del director»—, incorpora a esta discusión el problema de la memoria, “los replicantes necesitan un pasado que los vuelva humanos. El «humano» —Deckard/Ford— vive en el olvido y actúa repitiendo un mecanismo de eterno retorno: no logra salirse de la policial, vaga sin rumbo y sin trabajo, asesina sin compromiso emocional”<sup>348</sup>. Para continuar que ese mundo proyectado en el siglo xxi en la película son “imágenes y sonidos [que] nos acercan un mundo perdido sólo rescatable en la memoria. Hay signos de una cultura que podemos re-conocer o des-conocer. Está el edificio de Bradbury: una mentirosa literatura del futuro y de la anticipación para hablar de la infancia; es decir, el pasado, la memoria”<sup>349</sup>.

En el contexto de los discursos posmodernos, la memoria es una de las formas de relación privilegiada con el pasado —la otra será el de las micro-historias heredadas de Michel Foucault—, justamente como forma de distanciamiento y renuncia al discurso de la gran historia y de los relatos consensuados. La memoria emerge como dispositivo que soporta la individualidad y que establece un pacto de pertenencia del individuo con el pasado, pero también funciona como reservorio de una supuesta autenticidad que el gran relato histórico violenta para establecerse. En ello, la recuperación que hace Jacques Derrida en su artículo «Freud y la escena de la escritura»<sup>350</sup> (1967) de la figura de la pizarra mágica como modelo técnico de escritura de la «psique», analogía que había utilizado Sigmund Freud para referir al

<sup>347</sup> *Ibíd.*, 66. [Texto original: The metropolis of *Blade Runner* quotes not only from different spatial structures but from temporal ones as well. The syntactic rules are broken down in postmodernism and replaced by a parataxis, a regulated aesthetic of lists. The connections are not made at random, but ruled by a different logic. It is the logic of *pastiche*, which allows and promotes quotations of a synchronic and diachronic order.]

<sup>348</sup> Roberto Pagés, “Aquellos recuerdos, estas ausencias”, *El Amante. Cine*, Año 2, Número 13, Marzo 1993, 4.

<sup>349</sup> *Ibíd.*

<sup>350</sup> Jacques Derrida, “Freud y la escena de la escritura”, en *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, (Barcelona: Anthropos, 1989), 271–317.

funcionamiento de las «huellas mnémicas». La memoria como dispositivo técnico de escritura se articula en las ideas de rememoración y repetición, las que se distancian de cualquier modelo historiográfico, ya que coloca al individuo al centro de la articulación del discurso y donde su forma de relato apela a la discontinuidad discursiva, justamente por el ejercicio de borradura constante de la «psique» y la capacidad que tiene en ese actuar de conservar las huellas del presente.

En esta misma línea, Silvia Schawarzböck considera que la película inaugura en el género de ciencia ficción, “la «estética de la discontinuidad» o «estética de la paradoja», que luego continuarán otros films de los 80 como *Brazil*, de Terry Gilliam o *Dune*, de David Lynch. Esta nueva estética o forma de percibir la realidad se convirtió rápidamente en una «ideología visual»<sup>351</sup>. La que estaría compuesta por dos aspectos. 1) una nueva concepción del «ambiente» que es concebido como un entramado de superposiciones en que se van articulando elementos inconexos, que en la película se reflejaría principalmente entre lo «construido y lo destruido». 2) el eclecticismo estético en que se van fundiendo elementos de culturas heterogéneas, una estética del reciclaje cultural. No obstante ello, las imágenes residuales de *Blade Runner* “inauguraba una estética que serviría de fuente de inspiración tanto a cineastas como a creativos publicitarios, diseñadores gráficos, industriales o de indumentaria”<sup>352</sup>.

**Ridley Scott** (South Shields, 1937) y **Anthony «Tony» Scott** (North Shields, 1944 – San Pedro-LA, 2012) llegaron a Hollywood el primero hacia finales de los setenta y el segundo a inicios de los ochenta, tras una importante carrera en la televisión y publicidad en Inglaterra. El primer largometraje de Ridley Scott fue *The Duellists* [Los duelistas] (1977), película ambientada en el período de las Guerras Napoleónicas/Guerras de Coalición (1803-1815), con la que ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Una de las particularidades se encuentran en las formas con que Ridley Scott filmó los diferentes combates, utilizando principalmente cámaras en mano, muy próximas a los contrincantes. Por ejemplo, en el duelo entre Feraud (personaje principal interpretado por Harvey Keitel) y un personaje anónimo (interpretado por Matthew Guinness). En ésta varios de los planos están tomados desde la espalda de los personajes haciendo que las espadas de los duelistas venga hacia cámara, aumentando con ello el ritmo de la acción sin acelerar la coreografía de los actores.

---

<sup>351</sup> Silvia Schawarzböck, “*Blade Runner* 1993. Retorno al futuro”, *El Amante. Cine*, Año 2, Marzo 1993, 5.

<sup>352</sup> *Ibid.*

Estas formas cinematográficas que habían sido utilizadas generalmente a géneros de acción ambientados en épocas recientes, se esparcirán por la industria hollywoodiense en la idea de filmar-grabar las ambientaciones históricas como el presente, en un re-actualización de los códigos dentro y fuera de Hollywood. Por ejemplo, *Braveheart* [Corazón valiente] (1995), *The Passion of the Christ* [La pasión de Cristo] (2004) y *Apocalypto* (2006), de Mel Gibson; *Robin Hood: Prince of Thieves* [Robin Hood, príncipe de los ladrones] (1991) o *Rapa Nui* (1994), de Kevin Reynolds; *Glory* [Tiempos de gloria] (1989), *Legends of the Fall* [Leyendas de pasión] (1994), *The Last Samurai* [El último samurai] (2003) de Edward Zwick; y el mismo Ridley Scott con *1492: Conquest of Paradise* [1492, la conquista del paraíso] (1992), *Gladiator* [Gladiador] (2000) o *Kingdom of Heaven* [El reino de los cielos] (2005). También en películas como *The Mission* [La misión] (1986), de Roland Joffé, *The Last of the Mohicans* [El último mohicano] (1992), de Michael Mann, o *Troy* [Troya] (2004), de Wolfgang Petersen, entre otras.

Ridley Scott hizo la co-producción inglesa-estadounidense *Alien* [Alien, el octavo pasajero] (1979). Crónica interestelar que también se distanció de ese futuro aséptico, ultramoderno e hiper-tecnologizado que, por ejemplo, se puede ver en *2001: A Space Odyssey* [2001: Una odisea del espacio] (1968), de Stanley Kubrick, tampoco se encuentra la nostalgia épica-monumental de *Star Wars* de Georges Lucas. *Alien* es literalmente un vertedero orgánico interestelar en manos de Hans Ruedi Giger (Coira, 1940). Ridley Scott ocupó las claves propias del género del horror, un monstruo irracional que contiene toda la maldad posible y que amenaza la existencia humana, para relativizar esa relación de alteridad absoluta de la cual había vivido gran parte del género, generando una relación existencial con la maldad al hacer vivir la criatura al interior del cuerpo humano [fig. 25]. Esta organicidad humana de lo exterior estará presente —como lo ha apuntado Kelley Hurley— en un amplio espectro visual de construcciones de lo alienígena dentro de la película. “A primera vista, el cuerpo de la nave se esconde detrás de un afloramiento de roca, todo lo que uno ve son dos gigantescas extensiones, sin lugar a dudas fálicas, de la nave proyectadas hacia el espacio. En el centro de la nave, entre estos falos de propulsión, hay tres orificios que parecen vaginas estilizadas”<sup>353</sup> [fig. 26]<sup>354</sup>.

<sup>353</sup> Kelley Hurley, “Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott’s *Alien* and David Cronenberg’s *Rabid*”, en *Posthuman Bodies*, Judith Halberstam e Ira Livingston eds., (Bloomington-IN: Indiana University Press, 1995), 216-7. [Texto original: The derelict ship, viewed from the outside, appears as a rough compendium of recognizably human reproductive organs. At first viewing, the body of the ship is hidden behind a rock outcropping; all one sees are two gigantic, unmistakably phallic extensions of the ship thrusting out into space. At the center of the ship, between these outthrust phalluses, are three orifices looking like stylized vaginas.]

Por su lado, Tony Scott trazó un camino más cercano al devenir de Ridley Scott de los años noventa, con títulos como *Days of Thunder* [Días de trueno] (1990), *True Romance* [Amor a quemarropa] (1993), *Enemy of the State* [Enemigo público] (1998), *Man on Fire* [El fuego de la venganza] (2004), entre otras. No obstante será la ya citada *Top Gun* —esa apología a la corporalidad militar hiper-tecnologizada estadounidense—, la que ha sido leída como sintomatología de la influencia de lo audiovisual en el cine estadounidense. Las formas de *Top Gun*, “ponen a los hombres, las máquinas y la tecnología en relevos narrativos y estéticos entre sí” [fig. 27],<sup>355</sup> a través de una serie de formas que buscan impactar la imagen, la violencia no solo es narrativa sino que la propia imagen corporalizada en la cámara es objeto de esta violencia. “Para subrayar la gracia de los aviones y del propio Tom Cruise, Tony Scott filmó a veces a veintiocho fotogramas por segundo, recurriendo a una sutil cámara lenta para que la escena resultase más sensual”<sup>356</sup>. Lorrie Palmer considera necesario relacionar esta tendencia a la hiper-mediación masculina con un aparato estético de la violencia, donde emerge una imagería del hombre cada vez más musculoso y con armas cada vez más grandes que se despliega desde los años ochenta hasta la actualidad. Así “el prefijo *hiper* puede conectar hiper-mediación y hiper-masculinidad cinematográfica no solo como un obvio espectáculo del exceso, sino también en función de la velocidad”<sup>357</sup>.

Esta tendencia del *mainstream* de Hollywood de colocar en una misma fórmula hombres hiper-musculados, velocidad y máquinas a través de una estética de la violencia ha ocupado muchísimas horas de metraje en las pantallas de todo el mundo desde los años ochenta hasta la actualidad: Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme, Chuck Norris y Steven Seagal, también en sus herederos Bruce Willis, Jason Statham, Dwayne Johnson, Wesley Snipes y Vin Diesel, han sido protagonistas de un amplio espectro de películas que le han producido grandes ganancias a la industria de Hollywood y un posicionamiento hegemónico en las pantallas mundiales. Figuras que han tenido una suerte de apología cinematográfica en las reciente saga *The Expendables* [Los mercenarios]

---

<sup>354</sup> La imagería posmoderna de lo decadente, sucio y ruinoso a través de las formas del reciclaje tendieron a desaparecer paulatinamente en las películas de Ridley Scott, desde su ya temprana *Legend* [Leyenda] (1985), una suerte épica fantástica maniquea, para dar paso a una audiovisualidad cada vez más limpia y depurada, que se verá coronada en su regreso temático al espacio estelar con *Prometheus* [Prometeo] (2012), en esta también trabaja con Hans R. Giger, pero donde ya no hay ruido ni ruina.

<sup>355</sup> Lorrie Palmer, “Cranked Masculinity: Hypermediation in Digital Action Cinema”, *Cinema Journal*, Volumen 51, Número 4, Verano 2012, 4. [Texto original: These movies put men, machines, and technology into narrative and aesthetic relays with one another.]

<sup>356</sup> Cousins, 399.

<sup>357</sup> Palmer, 7. [Texto original: the prefix *hyper-* may connect hypermediation and cinematic hypermasculinity not just as an obvious spectacle of excess but also as a function of speed.]

(2010-2012-2014) producida por Sylvester Stallone. En la cual se reúnen varios de estos actores, otrora individuales protagonistas de la testosterona estética de Hollywood.

Esto ha sido complementado ya desde los ochenta con una serie de versiones cinematográfica de populares personajes de historietas nacidos entre la décadas del treinta y sesenta, asociadas a las dos principales editoriales especializadas estadounidenses: DC comics y Marvel comics. Esta recuperación que sintetiza la nostalgia posmoderna, también expone el síntoma de la constante re-actualización de la industria de Hollywood como parte consustancial de su modelo de ganancias. Este a través del perfeccionamiento de las herramientas tecnológicas cinematográficas de filmación y postproducción —que ha llevado a la hegemonía de la imagen técnica-digital—, ha generado una aceleración en la realización de estas imagerías fantásticas de héroes y villanos y la constante producción de *remakes*. No es casualidad que exista una directa relación entre adelantos tecnológicos y picos productivos de este tipo de películas. Por ejemplo, hacia inicios de los noventa se inauguró la saga cinematográfica del personaje Batman de la DC comics, en 1989 Tim Burton dirige esta y *Batman Returns* [Batman vuelve] (1992), luego *Batman Forever* [Batman eternamente] (1995) y *Batman & Robin* [Batman y Robin] (1997), ambas de Joel Schumacher. Después de un mejoramiento importante de las tecnologías digitales se vuelve a producir toda la saga de Batman, con *Batman Begins* [Batman inicia] (2005), *The Dark Knight* [El caballero oscuro] (2008) y *The Dark Knight Rises* [El caballero oscuro: La leyenda renace] (2012), todas de Christopher Nolan.

### **5.6. Dos retóricas posmodernas. La influencia australiana**

En 1980 se estrenó en las salas de cine en EE.UU. la película australiana *Mad Max* (1979), de George Miller, una producción de bajo presupuesto que a partir de una inversión inicial de 350 mil dólares llegó a recaudar casi 100 millones de la divisa estadounidense —el sueño ideológico propio de la industria de Hollywood, poca inversión y mucha ganancia—. En un mundo distópico y pos-apocalíptico un grupo de humanos intenta sobrevivir en un contexto en que se anuncia la ausencia de la civilización y la carencia de los recursos que habían sostenido la modernización occidental —que se cristaliza en la lucha por el escaso recurso de la gasolina—. Dentro de este contexto un grupo de hombres patrulla las carreteras para intentar mantener el orden, pero tienen que luchar contra distintos grupos de pandilleros motorizados.

George Miller utiliza una amplia gama de recursos propios de los distintos géneros que habían sostenido la industria de Hollywood, desde paisajes y tipos de conflictos narrativos propios del *western*, un imaginario fantástico del fin civilizatorio y una película de acción centrada en un héroe musculoso, Max Rockatansky (interpretado por Mel Gibson). Sumada a esta hibridación de géneros, se le suma una caracterización de los personajes de los pandilleros con una estética devenida del *punk*, en lo que podríamos denominar una suerte de *pastiche* de la catástrofe. Ahora bien, lo fundamental de la película es que vehiculiza una serie de escenarios pos-apocalípticos que podríamos plantear van a corresponder a un imaginario posterior a la guerra fría, ya que colocan en el centro de la catástrofe los límites propios del régimen técnico de la modernización occidental —simbolizado en la carencia de materias primas propias del desarrollo pos-industrial—, alejándose del fin nuclear propio de la guerra fría. Entrando en sintonía con lo que Félix Duque llamó “*ética cosmológica* que se aprovecha del interés ecológico para defender una suave y educada reconciliación con la naturaleza”<sup>358</sup>.

Estas poéticas de la catástrofe fueron ensayadas durante los años ochenta en *Mad Max. The Road Warrior* [Mad Max. El guerrero de la carretera] (1981) y *Mad Max Beyond Thunderdome* [Mad Max, más allá de la cúpula del trueno] (1985), concluyendo así la trilogía de George Miller. Pero también en títulos como *The Shape Of Things To Come* [El mundo que viene] (1979), de George McCowan, *Dead-End Drive-In* [Campo de exterminio] (1986) o *Equalizer 2000* (1986), de Cirio H. Santiago, encontrando hasta en el mundo del cine erótico formas particulares como *Café Flesh* [Café carne\*] (1982), de Steve Sayadian, que aún con un imaginario pos-nuclear, plantea un mundo donde las capacidades reproductivas y el libido de los seres humanos han sido casi extintas y solo un pequeño grupo de personas pueden consumir el acto sexual y continuar la reproducción de la especie —condenados a muerte si no lo hacen—. Este mundo resultante es colindante con las ideas que citábamos de Guillian Bruno a propósito de *Blade Runner*, es un mundo que resulta de la «decadencia pos-industrial» que produce residuos temporales y referenciales que van siendo reciclados para proyectar las posibilidades del presente.

La fascinación por la destrucción del mundo y por la articulación de ese después volverá en múltiples títulos hacia finales del siglo xx, transformándose en uno de los principales activos de la industria de Hollywood. Desde *Armageddon* [Armagedón] (1998), de Michael Bay, *Deep Impact* [Impacto profundo] (1998), de Mimi Leder, la co-producción estadounidense-alemana-canadiense-británica *The Core* [El núcleo] (2003), de Jon Amiel, la

<sup>358</sup> Duque, *Postmodernidad y Apocalipsis*, 20.

co-producción estadounidense-canadiense *The Day the Earth Stood Still* [El día en que la Tierra se detuvo] (2008), de Scott Derrickson, todos títulos concentrados principalmente en el momento de la destrucción misma del planeta, hasta la co-producción estadounidense-británica *The Children of Men* [Los hijos del hombre] (2006), de Alfonso Cuarón, *The Road* [La carretera] (2009), de John Hillcoat, *The Book of Eli* [El libro de Eli] (2010), de Albert y Allen Hughes, dedicados a imaginar distintas formas de ese después. Donde la “especie humana no es el héroe de la fábula. Es una forma compleja de organización de la energía. Como las demás formas, sin duda es transitoria”<sup>359</sup>.

Entre ambos momentos productivos, habría que trazar una línea que parte desde la construcción de mundos particulares a partir de los residuos civilizatorios, en que se combinan referentes culturales distintos y temporalmente distantes, hasta la edificación de mundos con plena conciencia de su globalización cultural, donde toda la diversidad planetaria se ve afectada por la catástrofe. Por ejemplo en *The Day After Tomorrow* [El día de mañana/El día después del mañana] (2004) y *2012* (2009), ambas de Roland Emmerich. Las películas exponen con contundencia el olvido completo del miedo nuclear asociado a la guerra fría. Los temores son de otra índole, en la primera está asociada a la eficacia del régimen técnico por transformar la naturaleza a tal nivel que produce una nueva glaciación, superando con ello los propios procesos de la naturaleza, logrando hacer en 100 años lo que esta se demora milenios. En la segunda es la nimiedad de lo humano frente al poder de una naturaleza a la cual solo se le puede enfrentar en un pleno desarrollo tecnológico —en esas grandes naves marinas que fueron construidas para esa humanidad de elegidos para sobrevivir, que finalmente llegarán a una «nueva África», donde todo comienza de nuevo—.

Este trayecto también se ve de forma clara a la hora de alojar el miedo civilizatorio en lo microscópico, biológico y viral en títulos como *Twelve Monkeys* [12 monos] (1995), de Terry Gilliam, *Outbreak* [Estallido/Epidemia] (1995), de Wolfgang Petersen, *I Am legend* [Soy leyenda] (2007), de Francis Lawrence, como también en la película británica *28 Days Later* [28 días después] (2002), de Danny Boyle, y la co-producción española-británica *28 Weeks Later* [28 semanas después] (2007), de Juan Carlos Fresnadillo. Resulta ejemplar *I Am legend* —adaptación de la novela homónima de Richard Matheson, publicada en 1954—, para trazar esta transformación. En la trama de la historia el mundo ha sido infectado por un extraño virus que transforma la naturaleza humana en una criatura guiada por una ferocidad y

---

<sup>359</sup> Lyotard, *Moralidades posmodernas*, 63.

fuerza incontrolable —que también afecta a los animales—, que colocará a la humanidad *ad portas* de su extinción.

Los realizadores de la película decidieron hacer una serie de cambios narrativos que transformaron completamente el horizonte del terror de la contemporaneidad, la infección no es producto de una guerra bacteriológica de las potencias armamentistas de la década del cincuenta como en la novela, sino la modificación del virus de la viruela por parte de una científica como tratamiento contra el cáncer, es decir, se cambia la lucha entre humanos por el dominio del mundo por la lucha técnica frente a la potencia de la naturaleza. Asimismo, en la película existe un solo tipo de infectado, donde el científico Robery Neville (interpretado por Will Smith) es el último humano en Nueva York que lucha por encontrar la cura, la que finalmente le entregará a una colonia de humanos supervivientes. Mientras en la novela existen dos: los que fueron contagiados en vida por la bacteria y los muertos que fueron resucitados por esta, los primeros se transforman —hacia el final de la película— en una nueva humanidad que va a repoblar el mundo y luchar contra este tipo de muertos vivientes.

La metáfora alojada en el libro a propósito de esa nueva humanidad después de la guerra —que refiere directamente al conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial—, la que transforma radicalmente la naturaleza de la humanidad; está absolutamente ausente en la película. En esta la metáfora se encuentra en clave ecológica, es decir, el conflicto entre el desarrollo técnico de lo posible —erradicación del cáncer— frente al desarrollo interno del propio estado de la naturaleza, que termina por desencadenar la extinción humana. Lo interesante radica en la magnitud del régimen técnico como transformación total de la naturaleza —más allá de la pseudo crítica social alojada en la película—, donde el problema no es que la naturaleza tenga una potencia incontrolable a lo humano que lo terminará por destruir —una suerte de lo sublime del romanticismo—, sino en la eficacia del dispositivo técnico en su desarrollo interno —fuera de lo humano— para construir estados de la naturaleza que terminan por estar más allá de cualquier dimensión humana. En este sentido, estamos lejos del mito de la Ilustración de la lucha racional por la dominación de la naturaleza, sino que nos enfrentamos al convencimiento del régimen técnico como el único motor de lo posible. En este sentido, Robert mira los restos de la antigua gran ciudad, donde el régimen técnico transformando desde su interior a la naturaleza ha construido todo el espectro de lo posible [fig. 28].

En una clave muy distintas y trece años después del estreno de *Mad Max*, el realizador australiano Baz Luhrmann (Sídney, 1962) estrenó la comedia romántica *Strictly Ballroom* [El amor está en el aire] (1992), que a partir de películas como *Flashdance* y *Dirty Dancing* [Dirty Dancing: baile prohibido] (1987), de Emile Ardolino, y retomando la estela de los últimos musicales de los años setenta como *Grease* [Grease (Brillantina)] (1978), de Randal Kleiser, propuso una trama de superación personal del bailarín Scott Hastings (interpretado por Paul Mercurio), que tras un fracaso en un concurso de baile, convierte a Fran (interpretada por Tara Morice) una joven mujer sin aparentes aptitudes para el baile, en un su compañera de baile-amorosa y terminan triunfando en el concurso en que antes Scott había fallado.

La narración de *Strictly Ballroom* es una excusa para el despliegue de una serie de brillantes y rítmicas secuencias, en que la música constituye todo el universo posible. Para la descripción del fracaso de Scott, Baz Luhrmann presenta una larga secuencia ocupando un estilo de documental de entrevistas en que los participantes y espectadores del concurso relatan cómo el bailarín rompió las reglas del concurso para exponer sus dotes de bailarín más allá de las reglas, en una obscenidad del talento personal, citando, entre otros, el paso final que corona *Dirty Dancing* [fig. 29]. Toda la secuencia del concurso de baile está construida para que la imagen se vaya llenando con los brillos y reflejos que provocan los trajes de los concursos, en especial, el amarillo de Scott. La estridencia de los decorados, actuaciones y vestuarios se ve reforzada por una utilización de la cámara que está muy próxima a los personajes —respirando muy cerca de ellos—.

La película busca la hibridación visual para superar cualquier enclave realista en la imagen, aún cuando ocupe herramientas asociadas al documental, estas son utilizadas en su dimensión falsaria, ya que lo que busca Baz Luhrmann es exponer de forma apologética la dimensión de mercancía de la imagen cinematográfica. Esto queda suficientemente metaforizado en la escena que Scott y Fran ensayan encima de la azotea de un pequeño edificio teniendo como telón de fondo un luminoso cartel publicitario de la bebida Coca-Cola, que ilumina sus cuerpos en tonalidades rojas para exaltar la pasión sexual entre ambos [fig. 30]. Esta escena podría ser perfectamente parte de una campaña publicitaria de Coca-Cola Co., pero la película le dota al producto una magnitud que la publicidad aún no tenía, que es instalarlo en una narración que naturaliza su presencia y la transforma en la condición de posibilidad del éxito del devenir de la pareja, tanto en el concurso y como en el amor. La publicidad como condición de posibilidad de la cotidianidad.

Todo esto se cristalizará en su adaptación de *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet* [Romeo y Julieta] (1597), de William Shakespeare. Su película *Romeo+Juliet* [Romeo y Julieta de William Shakespeare] (1996) utiliza todos los códigos representacionales del presente para expandir en cada una de las escenas la dimensión de lo posible. La película es un ejercicio de volver contemporánea la obra teatral a través de la ambigüedad de distintos regímenes culturales de representación, por un lado, los personajes hablan como en la versión teatral original, pero la Verona en que viven: «Verona Beach», es el resultado de los conflictos resultantes de los procesos pos-industriales globales, dominada por dos mafias, donde su relación está determinada por los medios de comunicación de masas, principalmente, la televisión y el mundo de las drogas. Pero esa ciudad de la información construida sobre ruinas pos-industriales, tiene como locación real Ciudad de México. La tragedia de los amantes es parte de una red de tensiones culturales, a través de una exaltación a las formas de iconografía religiosas populares de México y, otras partes de Latinoamérica, aún viviendo en EE.UU. en su experiencia chicana [fig. 31]. Todo coronado con un gran monumento a Cristo en medio de la ciudad.

José Arroyo ha planteado que la propuesta de Baz Luhrmann debería ser comprendida como esos mundos paralelos que se crean en la industria del *comic* cuando un dibujante o guionista quiere proponer una historia que cambia sustancialmente la lógica interna del mundo de algún superhéroe o personaje. “La construcción del tiempo y lugar mítico en *Romeo+Juliet*, un no-tiempo que es todo el tiempo y un no-lugar que representa cualquier lugar, se construye poco a poco fuera de lo anterior, de los heredados modos de narración, exposición y comprensión”<sup>360</sup>. Pero ese no tiempo y ese no lugar no implican necesariamente que Verona Beach pueda representar «cualquier lugar», de hecho todo lo contrario, no puede representar ningún lugar real, ya que es la proyección fantasmática de la globalidad económica y la transnacionalización de las divisas culturales, es un espacio ideal en que la hibridación cultural llega a sus máximas expresiones.

Los jóvenes amantes pertenecen a un imaginario al ritmo de la música pop, al consumo de drogas de diseño y al vaciamiento de cualquier relación filial y tejido social, no pertenecen a un mundo histórico o culturalmente constituido, aunque está hecho con los restos de muchos de ellos. La aceleración y violencia de las acciones y modificaciones a la dramaturgia

---

<sup>360</sup> José Arroyo, “Kiss Kiss Bang Bang”, *Sight and Sound*, marzo 1997, 8. [Texto original: The construction of mythic time and place in *Romeo & Juliet*, a no-time that is all time, and a no-place that stands for any place, is built bit by bit out of previous, inherited modes of telling, showing and understanding.]

no responden tanto a la necesidad de colocar la historia en una suerte de lenguaje contemporáneo y en un mundo presente para que sea entendible o conmensurable para los espectadores o individuos del ahora, sino para que sea consumible, es decir, para que sus imágenes sean agotadas por la mirada del espectador, para que gocen en el constante desciframiento y reconocimiento de esa explosión de estímulos, colores, brillos, ritmos, etcétera. Estas imágenes híbridas e hipertextuales no son para los amantes posmodernos del cine ni los hijos de la cinefilia moderna como las producidas por Brian de Palma o Quentin Tarantino, son para aquellos que han elevado a las formas *kitsch* en la cima del patrón cultural contemporáneo. Pero este *kitsch* en la posmodernidad ya nada tiene que ver con los patrones modernos del mal gusto popular de corte greenbergiano.

El *kitsch*, al utilizar como materia prima simulacros academicistas y degradados de una cultura genuina, aprueba y cultiva esa insensibilidad. Es el origen de sus beneficios. El *kitsch* es mecánico y funciona mediante fórmulas. El *kitsch* comporta una experiencia indirecta y sensaciones falseadas. El *kitsch* según el estilo, pero permanece siempre igual. El *kitsch* ejemplifica todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El *kitsch* no pretende pedir nada a sus clientes, excepto su dinero —nada, ni siquiera su tiempo.<sup>361</sup>

Ya que conceptos como cultura genuina, experiencia estética, falsedad, estilo, entre otros, no pueden dar cuenta del presente como si imaginaba Clement Greenberg su propio presente, pero más aún, porque no existe esa jerarquía cultural que permita esgrimir una importante batería de conceptos universalisantes y normativos de cuño occidental. El *kitsch* en la contemporaneidad es la cristalización del deseo de la reunión de lo imposible, de la borradora de todas las fronteras geográficas culturales, es el ejercicio activo de transparentar toda diferencia, donde un verso de William Shakespeare no tiene diferencia alguna a la iconografía del día de muertos en México, y por ende, ambos se utilizan como materias primeras en un tejido narrativo deslocalizado cultural y temporalmente. No hay que entender o profundizar en las rugosidades de los lenguajes, formas e imaginarios, solo hay que usarlos de maneras audiovisualmente atractivas y consumirlos. El *kitsch* moderno necesitaba ese otro que lo desplazaba como ejercicio vulgar, el posmoderno anula cualquier proceso de diferenciación normativa, porque es la idealización de un mundo cultural que en su plena diversidad no tiene conflictos ni fracturas.

---

<sup>361</sup> Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*, trad. Félix Fanés, (Madrid: Ediciones Siruela, 2006), 31.

Aún cuando, las operaciones audiovisuales de *Romeo+Juliet* pareciesen ser una forma de rentabilización-estilización económica de la afirmación audiovisual —aún militante— de ese aparente «mal gusto» proyectado por John Waters en *Pink Flamingos* (1972). Sus formas, más bien, hacen podrían asociarse a otras operaciones de volver contemporáneo aquello que no le corresponde al presente, como en *Marie Antoinette* [María Antonieta] (2006), de Sofia Coppola. La que se ubica en la intersección posible entre una concepción teatral de la Historia y la transparencia absoluta de la intimidad. La puesta en imagen utilizando una serie de códigos de la cultura pop estadounidense —teniendo como punto máximo el calzado deportivo rosado de la marca *converse* que ocupa Marie Antoinette (interpretada por Kirsten Dunst) [fig. 32]— funciona como una reinterpretación *kitsch* del propio manierismo francés, para hacer visible esas situaciones perdidas o diferidas de la reina de Francia, todo aquello que no está completamente fijado por la memoria histórica.

Sofia Coppola usa la cámara para resaltar esa dimensión disminuida de la historia — otra forma de micro-historia—, como por ejemplo, cuando Marie Antoinette viaja hacia Francia para su casamiento y ella empaña con vaho la ventana del carruaje, para posteriormente hacer una marca con su dedo en el vidrio. Asimismo, la insistencia en mostrar en detalle y con un alto contraste de colores los postres y comidas, la dedicada atención a las secuencias de ocio, juegos y festejos, en especial, todo el evento de la fiesta que remite a las *raves* electrónicas —que también nos recuerda a la fiesta de la película de Baz Luhrmann—, terminan por absorber cualquier posibilidad de densidad histórica, la intimidad de lo cotidiano se vuelve trans-histórica [fig. 33]. Para esto será fundamental la exposición de la artificialidad de las propias formas representacionales históricas asociadas al período, existe una insistencia en exponer los vestuarios en su dimensión de disfraces teatrales, representaciones artificiosas que cubren la intimidad de los personajes. Por ejemplo en la secuencia en que Marie Antoinette y sus amigos esperan el amanecer.

La teatralización como problema representacional de lo cinematográfico-audiovisual también se articula de forma particular en las películas de Wes Anderson, sobre todo a partir de *The Royal Tenenbaums* [Los Tenenbaums. Una familia de genios/Los excéntricos Tenenbaums] (2001). Esta trabaja sobre una serie de elementos que bloquean el pacto representacional con la realidad, exponiendo su condición narrativa a través de la utilización de un narrador omnisciente que marca los ritmos narrativos, sucesos y determina la identificación del espectador con los personajes, para esto usa los antiguos cartones

explicativos que se utilizaban en el cine mudo, donde va anunciando los distintos capítulos de la narración y resumiendo lo que va a suceder. A su vez, apuesta por una interpretación actoral que bloquea cualquier realismo psicológico y una caracterización de los personajes que agudiza los rasgos primarios de cada uno de estos [fig. 34].

*The Royal Tenenbaums* está poblada de personajes cinematográficos, es decir, que solo pueden pertenecer al tejido que va construyendo Wes Anderson, donde —y como ha planteado Kim Wilkins— “mientras los personajes andersonianos están en gran parte en un afuera insondable de la diéresis de la película, ellos se deslizan entre un identificación que no es forzada con la audiencia, pero animada y deseada, y un semi-absurdo que le recuerda al espectador el lugar y el rol de la construcción cinematográfica de los personajes dentro de la película”<sup>362</sup>. Para este efecto de extrañamiento con el tejido narrativo —otra forma del distanciamiento emocional de Bertolt Brecht— es fundamental la construcción espacial y visual. La utilización de una escala cromática de tonos puros en los decorados y vestuarios, donde no existe tonalidades intermedias o mixtas y donde también se renuncia al claroscuro, la imagen no puede contener ningún espacio de ambigüedad, todo está transparentemente disponible a la mirada [fig. 35].

Todos estos rasgos también están presentes en sus posteriores películas, en la filmada en los estudios Cinecittá *The Life Aquatic with Steve Zissou* [Life Aquatic/Vida acuática] (2004) o en la filmada en la India *The Darjeeling Limited* [Viaje a Darjeeling] (2007). En que además podemos dar cuenta de ese otro rasgos de esta retórica posmoderna, la nueva forma de disponibilidad del mundo. En todas las narrativas de Wes Anderson, la complejidad del mundo y sus fronteras están completamente anuladas, los personajes pueden cruzar fronteras, atravesar espacios geográficos o aparecer de un lado a otro sin ningún tipo de impedimento, todo trayecto por la territorialidad del mundo es inmediato y sin conflicto. Esta posesión del mundo es muy distinta al escenario de las fábulas cinematográficas coloniales, donde la sola presencia de un personaje en un territorio extranjero ocupado era una acto heroico o valiente, un afirmación del poderío simbólico. La disponibilidad del mundo en estas películas — también, por ejemplo, en *The Rules of Attraction* [Las reglas del juego] (2002), de Roger

---

<sup>362</sup> Kim Wilkins, “Cast of Characters: Wes Anderson and Pure Cinematic Characterization”, en *The Films of Wes Anderson. Critical essays on an indie wood icon*, Peter C. Kunze, ed. (Nueva York-NY: Palgrave MacMillan, 2014), 35. [Texto original: While Andersonian characters are largely unfathomable outside of the film’s diegesis, they slide between an empathetic identification that is not forced on an audience, but encouraged and desired, and a semi absurdity in which the viewer is reminded of the place and sole of the cinematic construction of carácter within the film.]

Avary— hacen que los cuerpos fluyan por el mundo como por una red de intercambios informáticos o de divisas, están ausentes a cualquier gravedad territorial.

Volviendo a *Romeo+Juliet*, Juliet (interpretada por Claire Danes) con sus alas de mariposa azules traslúcidas —llena de purpurina en la cara— vaga por la fiesta hasta encontrarse con Romeo (interpretado por Leonardo DiCaprio) bajo un antifaz y una suerte de armadura gris con brillos mediados por una pesera de aguas azules intensas y peces de colores estridentes, en dicha liquefacción surge el amor y la condena para ambos amantes [fig. 36]. Parece casualidad que justamente ese amor pensado por la contemporaneidad encuentre en el agua encerrada en una pecera como el vehículo del encantamiento, un estado líquido propio también de la liquefacción cerebral producto de las drogas y la sobre estimulación neuronal de los impulsos eléctricos, donde “los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. [...] no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla; por consiguiente, para ellos lo que cuenta es el flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar: ese espacio que, después de todo, sólo llenan «por un momento»”<sup>363</sup>, ese amor que no tiene espacio ni momento

*Romeo+Juliet* tiene casi todos los elementos que hegemónicamente han definido a las formas posmodernas dentro del cine: hipertextualidad, hibridación de géneros, estimulación sensorial y aceleración de la edición, influencia de la música pop y el video-clip, devaluación narrativa, desjerarquización entre alta y baja cultura, no es menos un ejercicio de *pastiche* que de espectacularización de la violencia, pero va un paso más allá, es una forma de expresión de la utopía estética posmoderna que definíamos en una forma específica de *kitsch*. Elementos que también se encuentran en *Moulin Rouge!* (2001), con la que concluye lo que se ha denominado su trilogía de la «cortina roja». Estos rasgos han hecho plantear a Pam Cook, que de Baz Luhrmann debería ser comprendido como, “un nuevo tipo de *showman-auteur*, una mezcla entre empresario, actor y artista cuyo trabajo se remonta al «cine de atracciones»”<sup>364</sup>. Sus estrategias productivas y formas cinematográfico-audiovisuales son «utopías transnacionales», donde “en lugar de ser tragadas, algunas compañías productoras independientes han negociado una posición de relativa autonomía en cooperación con

<sup>363</sup> Bauman, *Modernidad líquida*, 8.

<sup>364</sup> Pam Cook, *Baz Luhrmann*, (Londres: BFI/Palgrave Macmillan, 2010), 4. [Texto original: new kind of showman-auteur, a mixture of entrepreneur, performer and artist whose work harks back to the early ‘cinema of attractions’.]

conglomerados globales, que les permite beneficiarse de las instalaciones de alta calidad y los sofisticados recursos de promoción y distribución”<sup>365</sup>.

### 5.7. Alegoría del *ramake*

El concepto y práctica del *remake* es estructurante para la complejidad teórica y productiva estadounidense y que expone muy bien Gus van Sant en *Psycho* [Psicosis] (1998), en su ejercicio de suplantación estética. Este hace una nueva versión de la película partiendo del mismo *storyboard* de Alfred Hitchcock, para producir una transposición «literal» de la primera película, pero esta vez en colores. Este ejercicio auto-conciente del director dota a la imagen de una inquietud, la que es producto de la superposición de las dos imágenes. La sombra de Alfred Hitchcock está presente durante toda la película y el plagio está puesto al servicio de forma transparente, sin pretensión alguna de propiedad [fig. 37]. La nominación del otro es completa, cada una de las imágenes no podría haber sido posibles sin aquellas a las que se refiere. Gus van Sant renuncia a cualquier relación hermenéutica y dialógica, toda la reflexividad posible se encuentra en el gesto del director y no en las imágenes, las que son el mero vehículo para la operación. Por ello, Slavoj Žižek consideraba que justamente lo que fallaba en la película eran los mínimos cambios que hizo, ya que “idealmente, lo que la película debería buscar es el efecto siniestro del doble: al filmar formalmente la misma película, la diferencia se habría hecho aún más palpable”<sup>366</sup>.

Ángel Quintana entiende esta operación como el momento en que la “copia se transformó en obra y lo sagrado fue usurpado y degradado”<sup>367</sup>, un momento clave para la vitalidad del cine contemporáneo, que a su vez inscribió como una operación neobarroca — en los términos trabajados por Omar Calabrese—. Desde la cual existe una “rehabilitación del *remake* como arma para cuestionar la persistencia de ciertos viejos conceptos como la genialidad y la originalidad”<sup>368</sup>. Si siguiéramos la línea argumental de Ángel Quintana, podríamos plantear que vendría a cerrar la discusión abierta por Noël Carroll, donde la alusión ha sido completamente clausurada, en la extrapolación al máximo de sus propios supuestos.

<sup>365</sup> Pam Cook, “Transnational utopias: Baz Luhrmann and Australian cinema”, *Transnational Cinemas*, Volumen 1, Número 1, 2010, 26. [Texto original: Rather than being swallowed up, some independent production companies have negotiated a position of relative autonomy in cooperation with global conglomerates, which allows them to benefit from high quality facilities and sophisticated promotion and distribution resources.]

<sup>366</sup> Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum, ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, trad. Ramón Vilà Vernis (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006), 103.

<sup>367</sup> Quintana, *Reescrituras*, 6.

<sup>368</sup> *Ibid.*, 6.

Pero la operación de Gus van Sant no ha detenido el quehacer de la industria de Hollywood<sup>369</sup>.

El *remake* no tiene solamente una dimensión comercial, es decir, bajar los riesgos de inversión con una fórmula cinematográfica ya probada, sino que también está asociado a la forma cultural estadounidense de relación con las cinematografías extranjeras. La industria ha privilegiado hacer adaptaciones locales antes que importar las películas, por ejemplo, dentro de la lista anterior tenemos dos ejemplos muy distintos, *3 Men and a Baby* es la adaptación de la comedia francesa de *3 hommes et un couffin* [Tres solteros y un biberón] (1985), de Coline Serreau y *Breathless* es la adaptación de *À bout de souffle* [Al final de la escapada] (1960), de Jean-Luc Godard. Esta forma es uno de los rasgos que definen la endogamia cultural estadounidense, que Jonathan Rosenbaum hacía patente en relación al tema de la muerte del cine que levantaron, entre otros, Susan Sontag [ver p. 50]. Pero también es reflejo de otro rasgo —como plantean Jennifer Forrest y Leonard R. Koos—, que Hollywood en su período clásico fue una «comunidad artística internacional», “De hecho, con el fracaso de la producción de películas en varios idiomas, Hollywood invitó a muchos de estos artistas a venir y prácticamente recrear sus éxitos en la pantalla americana”<sup>370</sup>.

Así se ha construido una característica particular de la industria y producción estadounidense, que según Andrew Horton y Stuart Y. McDougal intensifica unos de los rasgos principales del cine clásico de Hollywood, que debido a las similitudes de muchas películas (narrativas y productivas) cada una se esforzaba por diferenciarse. “El *remake*, especialmente el *remake* de Hollywood, intensifica este proceso: al anunciar por título y/o narrativamente sus deudas con una película anterior, el *remake* invita al espectador a disfrutar de las diferencias que se han trabajado, de manera consciente y, a veces inconscientemente,

---

<sup>369</sup> Haciendo una lista de la producción de Hollywood de un poco más de una década, todos los años existe un número relativamente constante de *remakes*, tanto nuevas versiones de viejas películas como adaptaciones de películas extranjeras. En relación al período que estamos trabajando solo para ejemplificar: *The Postman Always Rings Twice* [El cartero siempre llama dos veces] (1981) de Bob Rafelson, *Cat People* [El beso de la pantera] (1982) de Paul Schrader, *Breathless* [Vivir sin aliento] (1983) de Jim McBride, *Against All Odds* [Contra todo riesgo] (1984) de Taylor Hackford, *Pale Rider* [El jinete pálido] (1985) de Clint Eastwood, *The Fly* [La mosca] (1986) de David Cronenberg, *3 Men and a Baby* [Tres hombres y un bebé] (1987) de Leonard Nimoy, *D.O.A.* [Muerto al llegar] (1988) de Annabel Jankel y Rocky Morton, *Always* [Para siempre] (1989) de Steven Spielberg y *Night of the Living Dead* [La noche de los muertos vivientes] (1990) de Tom Savini.

<sup>370</sup> Jennifer Forrest y Leonard R. Koos, eds., *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, (Albany-NY: University State of New York Press, 2002), 9. [Texto original: Indeed, with the failure of multilanguage film production, Hollywood invited many of these artist to come and virtually recreate their successes for the American screen]

entre los textos”<sup>371</sup>. Siguiendo esta idea, el *remake* es una forma superviviente que se remonta hasta los inicios mismos de la industria hollywoodiense y que podría extenderse en los términos relacionales que proponía Nelly Richard entre centro y periferia, es decir, una forma de apropiación de imaginarios inicialmente europeos contextualizados en nuevos territorios simbólicos, pero que son productos de una hibridación cultural sujeta a los procesos de modernización.

El volumen de producción tan amplio de Hollywood ha posibilitado a la propia inteligencia estadounidense considerar el quehacer de *remake* dentro del aparato crítico de las discusiones de la intertextualidad. Horton y McDougal utilizarán las categorías de Gerard Genette desarrolladas en su libro *Palimpsestos* (1982), intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad, para ampliar el concepto de *remake* y sacarlo de lo meramente industrial-comercial, ya que en sus prácticas no solo se definen hacia el interior del cine, sino también hacia otros medios desde la literatura hasta la radio, por ende supera la idea de supervivencia económica de la industria. No obstante ello, “a finales de 1980, Hollywood pareció intensificar vigorosamente su actividad de *remakes*, especialmente de películas extranjeras (entre las que figura prominente Francia), y como consecuencia de ello, las acusaciones relativas al aparentemente desvergonzado y deshonesto comercialismo de Hollywood de una cultura de la piratería y del imperialismo político se intensificó”<sup>372</sup>.

En este contexto, hay que pensar el *remake* cinematográfico posmoderno —aquel que se inscribe en una historia propia dentro de la historia del cine estadounidense— escapándose de las ideas de Fredric Jameson, ya que el punto decisivo no se encuentra en la conciencia que existe de los referente en la estructura misma de la película —situación que podríamos proyectar tanto al *remake* clásico y moderno como también a las diferentes formas de alusión—, sino en la ausencia mayoritaria de un diálogo reflexivo y/o político entre las películas, una re-elaboración —ocupando la expresión de Noël Carrol— de su clave hermenéutica. Esa relación queda fija de forma meramente enunciativa o nominativa. Así se

---

<sup>371</sup> Andrew Horton y Stuart Y. McDougal (eds.), *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*, (Berkeley y Los Ángeles-CA: University of California Press, 1998), 6. [Texto original: The remake, especially the Hollywood remake, intensifies this process: by announcing by title and/or narrative its indebtedness to a previous filme, the remake invites the viewer to enjoy the differences that have been worked, consciously and sometimes unconsciously, between the texts.]

<sup>372</sup> Forrest y Koos, 6. [Texto original: In the late 1980s, Hollywood appeared to step up vigorously its remaking activity, especially of foreign films (among which French films figure prominently), and as a consequence, the accusations relating Hollywood’s seemingly shameless and dishonorable commercialism to cultural piracy and political imperialism escalated.]

desactiva la dimensión crítica del concepto de *pastiche*, ya que Fredric Jameson solo lo plantea como un producto residual de la parodia.

Hacer esta relación es posible, porque el mismo Fredric Jameson considera que las operaciones de lo que llama «cine de la nostalgia» son *pastiches* cinematográficos. “Esta práctica particular del pastiche no pertenece a la cultura superior sino que se encuentra en gran parte en la cultura de masas, y en general se la conoce como «cine de la nostalgia»”<sup>373</sup>. El *pastiche* reemplaza a la parodia porque aún vive en la separación entre alta y baja cultura, en una lógica progresiva del arte. Lo cinematográfico no opera aquí con las mismas estrategias, la alusión ha sido parte sustancial de su propio desarrollo, nada es tan nuevo como nada es tan viejo. El *pastiche* en el cine es una forma —entre otras— de alusión enunciativas o nominativas y no hermenéuticas o reflexivas, que dentro de la territorialidad posmoderna ganaron mayor preponderancia.

### 5.8. Videocultura, David Cronenberg, imágenes en canadiense

La penetración de la imagen videográfica y transformaciones de lo audiovisual —tanto para el cine como para la sociedad capitalista— se encarnó en una película producida en los bordes mismos de la industria de Hollywood, *Videodrome* (1983), de **David Cronenberg** (Toronto, 1943)<sup>374</sup>, la que fue distribuida por Universal Pictures Co. Centrada en el relato de Max Renn (interpretado por James Woods), dueño de una pequeña cadena de televisión privada por cable en Toronto, que encuentra una pobre e inestable señal televisiva en que se emiten torturas a mujeres supuestamente «reales», protagonizadas por dos encapuchados,

---

<sup>373</sup> Jameson, *Giro cultural*, 22.

<sup>374</sup> En el espectro productivo canadiense y en paralelo a David Cronenberg, **Atom Egoyan** (El Cairo, 1960), un cineasta de familia armenia nacido en Egipto que se afincó junto a esta a sus tres años en Victoria. Durante los años ochenta también llevó a cabo un proyecto en torno al problema videográfico como espacios de representación, pero como vehículo de los espacios cotidianos atravesado por la experiencia de migración en Canadá. Por ejemplo, en *Next of Kin* [Pariente más cercano\*] (1984), un joven tras asistir a una terapia que trabaja con soportes de video y conocer la historia de una familia armenia que dio en adopción a su único hijo para poder migrar a Canadá. Este decide visitarlos y hacerse pasar por su hijo. *Family Viewing* [Visualizando a la familia\*] (1987), uno de los personajes principales media todas sus relaciones a través de una cámara de video. *Speaking Parts* [Partes habladas\*] (1989), a través de un actor que trabaja de portero en un hotel y de prostituto se enfrenta a un *casting* para una película para televisión. Tras esto realizó *The Adjuster* [El liquidador] (1991), *Exotica* (1994) y *The Sweet Hereafter* [El dulce porvenir] (1997) y también dedicará varios títulos para la experiencia armenia *Calendar* (1993) y *Ararat* (2002). Para una lectura detallada ver: Carole Desbarats *et al.*, *Atom Egoyan*, trad. Brian Holmes, (Paris: Éditions Dis Voir, 1993) y Antonio Weinrichter, *El teorema de Atom. El cien según Egoyan*, (Madrid: T&B Editores, 2010).

señal televisiva que venía bajo el rótulo de Videodrome<sup>375</sup>. Detrás de la intriga de investigación en que Max se ve fascinado por estas emisiones y busca el origen de las mismas —que ubica en la ciudad Pittsburg-PA—, donde finalmente descubre que dichas imágenes afectan directamente en su cortex cerebral —generando un tumor, una cristalización de la idea de Walter Benjamin<sup>376</sup>—, que no le permite diferenciar la vigilia y el sueño, lo real e imaginario, en un proceso de transformación material que lo transformará en un nuevo ser, una nueva carne y construirá una nueva realidad.

En *Videodrome* se entremezclan dos niveles de discursos predominantes en la época. El primero tiene que ver con los medios y la influencia de estas en las sociedad multimediales que comenzaban a configurarse en Occidente. Así el actor principal de la película es el aparato televisivo, en tanto objeto y transmisor de mensajes, va determinando las acciones y vidas de una serie de personajes que giran en torno a él. Max como dueño de un canal de televisión pobre y su obsesión con esas imágenes *snuff*, Nicki Brand (interpretada por Deborah Harry) que es amante de Max y, al mismo tiempo, es torturada y asesinada en Videodrome. Brian O’Blivion (interpretado por Jack Creley) un teórico de los medios que es invitado a debates televisivos sobre la violencia sexual en la televisión junto a Max, pero es invitado en su condición de imagen videográfica. Él está muerto pero sus ideas son manipuladas para incorporarse al debate, aún cuando fueron dichas años antes. Bianca O’Blivion es la hija de Brian y administra la imagen televisiva de su padre.

Esta objetualización expone esa “especie de «inmovilidad» de fondo en el mundo técnico que los escritores de ficción científica a menudo representaron como la reducción de toda experiencia de la realidad a una experiencia de imágenes (nadie encuentra

---

<sup>375</sup> Estas supuestas imágenes de asesinatos y torturas «reales» —sin trucajes ni efectos especiales— emergieron en el imaginario anglosajón a partir del libro *The family: the story of Charles Manson's dune buggy attack battalion* [La Familia: La historia del batallón de ataque *buggy* de Charles Manson\*] (1971), de Ed Sanders, en que se describía un tipo de películas asociadas a los asesinatos en serie —sin nunca poder constatar su existencia— denominadas *snuff movie*. A partir de esta idea el productor Allan Shackleton modificó la edición de la película *Slaughter* [La matanza\*] (1971), del matrimonio Michael y Roberta Finlay, que se trataba sobre un asesino en serie en moto, incluyendo una escena final con una estética absolutamente artesanal, como si fuese un inserto en bruto y encontrado en los archivos, donde una de las actrices de la película era asesinada por un equipo de rodaje, re-titulando la película *Snuff* (1976). Extendiendo la idea de que este tipo de material si era real.

<sup>376</sup> “De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil. [...] De hecho el curso de las asociaciones en la mente queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu intensa”. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. Jesús Aguirre, (Buenos Aires: Taurus Ediciones, 1989, 51-2.

verdaderamente a otra persona; todo se ve en *monitores* televisivos que uno gobierna mientras está sentado en una habitación)<sup>377</sup>. La dimensión objetual de la televisión está construida bajo la máxima de Marshall McLuhan, «el medio es el mensaje», donde la televisión como aparato técnico constituye no solo un transmisor-receptor de imágenes y sonidos sino que articula las formas de la verdad con la realidad. David Cronenberg ha comentado que Brian O'Blivion está inspirado en el propio Marshall McLuhan<sup>378</sup>. Jean Baudrillard comparando la televisión con un ferrocarril del siglo xix planteaba que el mensaje del ferrocarril no era el carbón o las pasajeros que transportaba sino una visión de mundo de las aglomeraciones de masas moviéndose por el territorio. Así el mensaje de la televisión es el profundo cambio en los modos de relación sociales y su función es “neutralizar el carácter vivido, único, de acontecimiento del mundo, para sustituirlo por un universo múltiple de medios homogéneos en su calidad de tales, que se significan recíprocamente y donde cada uno remite a los otros”<sup>379</sup>, a partir de esta neutralización y igualdad entre la multiplicidad de imágenes, “el medio televisión, a través de su organización técnica, es la idea (la ideología) de un mundo visualizable y disponible, enmarcable y legible de imágenes”<sup>380</sup>.

Desde aquí se desprende el segundo nivel discursivo, en *Videodrome* estas transformaciones de la realidad no son una ruptura insalvable entre el individuo y la realidad, sino una re-configuración, un nuevo estado de cosas. Existe todo un abanico de vísceras, injertos y espacios híbridos entre cuerpo y tecnología. Cuando Max azota y termina destruyendo el aparato televisivo entre sus restos aparecen vísceras animales-humanas, casi como de las mismas víctimas asesinadas durante la señal televisiva. También esa pistola fálica de la que salen unos apéndices que se integran al sistema nervioso del brazo de Max, transformando su mano-brazo en arma o esa cinta de video que respira en sus entrañas. Los medios técnicos son prótesis de lo humano que determinan su relación con el mundo y la realidad, son estados indisolubles e irrenunciables uno al otro. Esto se expresa cuando Max está siendo absorbido por la imagen de los labios femeninos de Nicki en el antiguo monitor [fig. 38]. Aquello que podría ser figurado por una alteridad absoluta, en lo narrativo: imágenes producidas en otro país. Existencial: son imágenes electrónicas que carecen de una materialidad táctil para lo humano. Esa alteridad absoluta se desvanece mientras los labios de

---

<sup>377</sup> Vattimo, *El fin de la modernidad*, 14.

<sup>378</sup> Jorge Gorostiza y Ana Pérez, *David Cronenberg*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2003), 162.

<sup>379</sup> Jean Baudrillard, *La sociedad del consumo. Sus mitos y sus estructuras*, trad. Alcira Bixio, (Madrid: Siglo XXI España, 2009), 146.

<sup>380</sup> *Ibid.*

Nicki absorben a Max, “como si se tratase de una felación y al mismo tiempo un nacimiento, el del protagonista hacia la existencia que está dentro de la televisión”<sup>381</sup>.

*Videodrome* —también en su anterior *The Brood* [Cromosoma 3/Los engendros del diablo] (1979)— nos instala frente a una nueva constitución de lo material, una nueva forma de imaginar lo humano, aquello que se ha entendido en el concepto de «nueva carne»<sup>382</sup>. Para Antonio José Navarro las imágenes de David Cronenberg tienen que ser pensadas por fuera de cualquier espiritualismo *new age* y neo-judaísmo-cristiano en los ropajes de un posmodernismo reactivo. En *Videodrome* se “vincula la Nueva Carne a alucinaciones (¿?) eróticas donde se entremezclan lo masculino y lo femenino, el dolor y el placer, lo orgánico y lo inorgánico, la crueldad y la lascivia: en el vientre de Max aparece una hendidura de formas vaginales en el cual, con un vehemente masoquista, guarda una fálica pistola...; semejante obertura será «violada» repetidas veces por Barry Convex”<sup>383</sup> (interpretado por Les Carlson). No existe una renuncia a lo humano, sino una maximización de sus posibilidades materiales en su expansión tecnológica, todo se juega en la materialidad de un mundo que asume su posibilidad de virtualidad absoluta, pero no como un ejercicio aséptico sino sucio, orgánico y obsceno, «haciendo visible lo invisible».

Gran parte de la producción de David Cronenberg puede ser leída en distinta cristalizaciones del problema de la «nueva carne», en el descalce entre sexualidad y corporalidad: *Videodrome*, *Dead Ringers* [Inseparables/Pacto de amor] (1988) y *Crash* (1996). En el descalce entre corporalidad y conciencia: *Videodrome*, *The Fly* [La mosca] (1986), *Naked Lunch* [El almuerzo desnudo] (1991) y *eXistenZ* (1999). En el descalce entre conciencia y realidad: *Videodrome*, *The Dead Zone* [La zona muerta] (1983), *eXistenZ* y *Spider* (2002). En estas los individuos “viven en permanente tensión agónica de no-ser y sobre-ser, sumidos en una «subjetividad real», viviente y carnal, donde su cuerpo desmiente el cogito cartesiano convirtiéndose en su única y entera experiencia del mundo, pues su cuerpo vivo es el que piensa, siente y quiere”<sup>384</sup>.

---

<sup>381</sup> Gorostiza y Pérez, 160.

<sup>382</sup> Para profundizar en las distintas discusiones en torno al problema de la nueva carne en el cine contemporáneo ver: Antonio José Navarro, ed., *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, (Madrid: Editorial Valdemar, 2002). Crf. con José Manuel González-Fierro, *Cronenberg. Estética de la carne*, (Madrid: Nuer Ediciones, 1999).

<sup>383</sup> Antonio José Navarro, “Metáforas de la Nueva Carne. El cuerpo humano en el cine de David Cronenberg”, en *David Cronenberg. Los misterios del organismo*, Quin Casas, coor., (Donosita-San Sebastián: Donosita Kultura, 2006), 145.

<sup>384</sup> *Ibid.*, 152.

La virtualidad de la existencia se coronará con el cierre de las perspectivas abiertas en *Videodrome*. Aquella realidad compleja entre lo virtual, lo imaginario y lo material, esa que se iba configurando en los tejidos de la «nueva carne», en tumores, objetualidades, nuevos cuerpos, virus, se expone en *eXistenZ* en la imposible disociación de esa fusión. *eXistenZ* es la puesta en imagen de que todo esto ya ha acontecido, es la total naturalización de la convergencia entre lo humano, lo técnico y la naturaleza, es el estado hiperreal del simulacro proyectado por Jean Baudrillard, pero en el sentido de poner en juego la lógica de su postulado, es decir, llevarlo más allá que la sola representación para terminar por desactivar la idea de esa alteridad absoluta entre virtualidad y mundo material.

Detrás del argumento maniqueo de intriga de la película, donde la diseñadora de un juego de realidad virtual —Alegra Geller (interpretada por Jennifer Jason Leigh)— tiene que ingresar a su propio juego titulado *eXistenZ* —junto a su compañero de trabajo Ted Pikul (interpretado por Jude Law)—, para escapar de un grupo que intentan matarla a causa de su promoción de la virtualidad como el último territorio del realismo representacional-estético, bajo la consigna «muerte al realismo». Agentes reactivos que luchan contra el poder de las imágenes en la contemporaneidad, pero no solo esto es atribuible a la virtualidad, sino también al propio cine, si tomamos en consideración lo que planteaba Jean-François Lyotard a propósito del cine y la fotografía, en su insistencia por un léxico reconocible y una repetición sintáctica, “estas estructuras de imágenes y secuencias forman un código de comunicación entre todos. De este modo se multiplican los efectos de realidad o, si se prefiere, las fantasías del realismo”<sup>385</sup>. En ello el plano final de la película, donde Ted junto Alegra amenazan con una pistola directamente a la cámara, como si su objetivo fuesen los propios espectadores. Ávidos consumidores de efectos de realidad [fig. 39].

David Cronenberg construye un mundo virtual que contiene una infinidad de mundos virtuales —porque en cada uno de estos existe el juego *eXistenZ*—, así que los personajes siempre pueden escapar a otro mundo virtual —una suerte de *matrioska* infinita que al llegar a una supuesta último mundo virtual, este nos puede redirigir a cualquiera de las anteriores o una nuevo—. La película al borrar los límites y, finalmente, negar cualquier elemento que distinga la realidad del juego de la realidad narrativa de los personajes, expone que ambas están constituidas por la misma materialidad simbólica, que es indiscernible hasta para el propio espectador de la película. La discusión entre virtualidad y materialidad se supone en la alteridad entre ambos estados, por ejemplo, la tríptico de *Matrix* (1999-2003), de Andy y

<sup>385</sup> Jean-François Lyotard, “Qué era la posmodernidad”, en Casullo, com., 69.

Lana [ex Larry] Wachowski o *Tron* (1982), de Steven Lisberger, en ambas películas hay un adentro y un afuera, para que funcione la condenada virtual en uno y la maravilla de sus posibilidades en el segundo, este límite tiene que ser absolutamente claro y reconocible. *eXistenZ* expone aquello que posteriormente planteará Slavoj Žižek, “no podemos cortar nunca los vínculos con nuestro cuerpo real y flotar libremente en el ciberespacio; pero como la propia experiencia de nuestro cuerpo es ya siempre «virtual» o simbólicamente mediada, este cuerpo al que estamos obligados a regresar no es el cuerpo de la plena experiencia de uno mismo, de la «realidad verdadera», sino un resto informe, el horror de lo Real”<sup>386</sup>.

El problema videográfico —como nos recuerda Chris Darke— estuvo en el centro de las preocupaciones de la escena productiva estadounidense, en junio de 1982 la revista *Film Comment* le dedica un número especial a la explosiva presencia de la televisión por cable, MTV y el video-arte. La productora Zentropé de Francis Ford Coppola apostó por experimentar con lo que se denominó el «cine electrónico», “J. Hoberman dictó el tenor de los tiempos con su inclusiva admirable, aunque algo falsa, declaración de que «Las películas y el video son dos tipos de cine»”<sup>387</sup>. Rápidamente se utilizó como una materialidad más en las propias texturas de las películas, como en *Henry: Portrait of a Serial Killer* [Henry: retrato de un asesino] (1986), de John McNaughton, en que uno de los personajes ocupa cámaras de video para grabar los asesinatos de un asesino en serie, para su propia satisfacción. Que se extremará en el circuito cerrado de vigilancia de video en el edificio en *Sliver* [Sliver: invasión a la privacidad] (1993), de Phillip Noyce. Incluso en una comedia como *Down and Out in Beverly Hills* [Un loco suelto en Hollywood] (1986), de Paul Mazursky, —*remake* de *Boudu sauvé des eaux* [Boudu, salvado de las aguas] (1932), de Jean Renoir—.

Estas discusiones y prácticas son complementarias a los debates a propósito a la desacralización de la experiencia cinematográfica que hicimos referencia en el artículo de Roman Gubern, «El cine después del cine». También en la transformación del cine como objeto de consumo en la cinta de video —y posteriormente DVD y Blu-ray disc— en las perspectivas de Kent Jones. La mutación de la cinefilia moderna en la posmoderna, donde hubo una desjerarquización entre la película en su condición simbólica y el espectador como anotaba Alex Horwath —ambas ideas al interior del ideario-epistolar de *Mutaciones del cine contemporáneo*—. Pero dentro de las propias prácticas cinematográficas encontrará una

<sup>386</sup> Žižek, *Lacrimae Rerum*, 217.

<sup>387</sup> Chris Darke, *Light Readings: Film Criticism and Screen Arts*, (Londres: Wallflower Publishing, 2000), 193. [Texto original: J. Hoberman rendered the tenor of the times with his asmirably inclusive, though somewhat disingenuous, statement that ‘Movies and video are two kinds of Cinema.’]

dimensión ausente dentro de las discusiones teóricas, que será el cuestionamiento al estatuto de realidad de la imagen cinematográfica frente a la videográfica.

Por ello, resulta interesante operaciones cinematográfico-audiovisuales como las de *Sex, Lies, and Videotape* [Sexo, mentiras y video] (1989), de Steven Soderbergh. Película que se centra en los conflictos maritales de un joven matrimonio heterosexual, John Mullaney (interpretado por Peter Gallagher) y Ann Bishop Mullaney (interpretada por Andie MacDowell) que se ven agudizados por la llegada de un amigo de él, Graham Dalton (interpretado por James Spader) a vivir con ellos, lo que destapa una serie de conflictos de engaños y mentiras entre la joven pareja. No obstante, lo interesante de la película se sostiene en el papel mediador que la imagen videográfica tiene para las relaciones cotidianas de los personajes, ahí donde Ann vuelca todos sus conflictos, temores y problemas con su terapeuta, que graba en video todas sus sesiones.

La imagen videográfica tendrá una serie de funciones en *Sex, Lies, and Videotape*. A nivel narrativo es el desencadenante para el final de la película, ya que Graham verá las sesiones de Ann. También será el único espacio de *ágora* narrativa dentro de la película, es decir, en una estructura clásica del relato cinematográfico en un punto específico, dos o más personajes —que no están directamente relacionados con el conflicto central— hablan de lo que le está pasando a los personajes y dan pistas de cómo se va a solucionar la narración, es justamente este espacio el que ocupan las sesiones de Ann. Y a nivel discursivo se transforma en el último reducto de la verdad, es el espacio de intimidad en que puede revelar todos los secretos. El video es figurado como depositario de aquello que la imagen cinematográfica había espectacularizado. El mundo falso de un aparente matrimonio feliz es filmado con material fotoquímico, las confesiones —el reducto de la «verdad»— de Ann en video. Y esta diferencia entre apariencia y verdad se sostendrá en resaltar la diferencia de las texturas-calidad entre ambas imágenes, aprovechando la precariedad del material videográfico.

La representación de la verdad cinematográfico-audiovisual va lentamente variando en lo cinematográfico, desde la huella e impresión de la luz, hacia la inmediatez de grabación y visualización de lo videográfico —que no necesita de los costos, industriales y engorrosos procesos asociados al material fotoquímico—, aquello que ocurrió y se grabó puede ser visto y verificado inmediatamente. Pero también puede ser transmisible en directo a través de las señales satelitales televisuales, es decir, que se transforme en información. La imagen videográfica estaba anunciando un cambio en el régimen de representación técnico —que

terminará por cristalizarse en la hegemonía de la imagen técnico-digital—, donde la luz ya no puede ser solo la medida de la representación de la verdad y la realidad<sup>388</sup>. La verdad cristalizada en imagen audiovisual o fotográfica está obligada a transitar por los canales audiovisuales, aquello que no puede ser verificado en su transmisión, y preferiblemente en directo, pierde índices de verosimilitud y gana en la evidencia de su construcción y artificio.

Este proceso está cristalizado en las aportaciones de Paul Virilio a propósito de las formas de representación que colocaron a la máquina-motor en el centro de la producción estética. En la máquina de visión proyectada por él la imagen audiovisual supera ese estado de percepción formas y colores —en el que vivía la antigua cámara cinematográfica—; ya que genera una completa interpretación del campo visual. La separación existencial-emocional entre la máquina que observa y al objeto al que se enfrenta está al servicio de las necesidades representacionales de la propia máquina y no de la mirada humana. Que llegará al extremo en aquellas máquinas que “sin salidas gráficas o videográficas, la prótesis de percepción automática funcionará como una especie de imaginario maquinismo del que esta vez estaremos totalmente excluidos”<sup>389</sup>. Las máquinas de visión para Paul Virilio instalan a la velocidad la medida de lo verdadero y, por ende, es su acceso a la realidad, colocando en la potencia en expansión de la instantaneidad virtual el enclave interpretativo de lo pensable para el presente. Esto nos enfrenta a “una nueva generación de lo real, una realidad degenerada donde la velocidad se impone sobre el tiempo, sobre el espacio, como la luz se impone ya sobre la materia o la energía sobre lo inanimado”<sup>390</sup>.

Esta nueva generación del real es tematizada ejemplarmente —a propósito de los medios de comunicación masivos y el imaginario televisual contemporáneo— en *The Truman Show* [El show de Truman] (1998), de Peter Weir. Truman Burbank (interpretado por Jim Carrey) ha vivido toda su vida en un gran *reality-show* sin saberlo, sus padres, esposa, amigos, vecinos, etcétera son actores y el pueblo donde vive es un gran estudio de televisión. El programa lleva muchos años emitiéndose con éxito de audiencia y ha marcado a toda una generación de espectadores. La totalidad de la película gira en torno a cómo y cuándo Truman develará la artificialidad de su realidad, sospechando principalmente de la rutina de su vida y

---

<sup>388</sup> Esto volvió a emerger hacia finales de los años noventa con el video digital, nuevamente se apeló a las formas videográficas frente a la espectacularización técnica del material filmico, por ejemplo, en la cotidianidad desmesurada de *Time Code* [Código de tiempo] (2000), de Mike Figgis, o en la irrupción del terror de una ficción que se construye con todos los códigos del material de video amateur u hogareño, en *The Blair Witch Project* [El proyecto de la bruja de Blair] (1999), de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez.

<sup>389</sup> Paul Virilio, *La máquina de visión*, trad. Mariano Antolín Rato, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1989), 78.

<sup>390</sup> *Ibid.*, 93.

de todos esos actores-personas que lo acompañan. Aprovechando la oscuridad artificial de la noche en el estudio, Truman se escapa de la tele-vigilancia del director del programa, Christof (interpretado por Ed Harris), y emprende un viaje en velero por el océano donde una tormenta lo azota experimentando el límite de la muerte mientras escapa de su pueblo natal, hasta que en el amanecer el mástil de la embarcación choca contra el horizonte y termina por hacerle un agujero, develando la densidad representacional de su cotidianidad.

Cuando Truman choca contra el horizonte y, aún más, lo toca con su mano [fig. 40], no es la consumación de que la realidad no existe, sino es la negación de que el individuo pueda experimentar la gravedad de la realidad. Mientras Truman camina por las escaleras de escape del estudio hacia ese otro lado, no transita hacia lo real sino es un cambio de régimen de visibilización, es el paso entre el imaginario moderno donde los conceptos de familia, historia, nación, etcétera son fuertes y estables a uno posmoderno donde todas esas categorías se exponen en su condición de categorías representacionales. Ya que el mundo exterior está constituido por la misma materialidad que el mundo del estudio, ya que sido afectado por lo que ocurría dentro del programa televisivo, por ejemplo, el movimiento «Free Truman» creado por una ex actriz del programa que se enamoró de Truman —y él de ella— que fue despedida por ello. El horizonte ficticio no es una frontera del ser ahí, sino la exposición del convenio representacional con la realidad y la imposibilidad de escapar de dicho convenio. Al tocar esa pared-horizonte mientras la figura de Dios —encarnada en el director de televisión— le habla por altoparlantes, anuncia la muerte del individuo moderno —casi en una alegoría de nietzscheana—, aquel que podía pensar la posibilidad en una afuera redentor. Toda la experiencia del ser está en la superficie de la pared, en la apariencia de las cosas.

### **5.9. La espectacularización en pausa. Antes del cine-*indie***

En 1983 se estrenó el falso documental *Zelig* de **Woody Allen** (Brooklyn, 1935), producida por Orion Pictures Co. —una nueva y pequeña productora que nació en 1978 de la fragmentación de la United Artists Co. y Transamérica Co., que se propuso como objetivo principal producir películas de directores independientes y que ha tenido un pacto de distribución con Warner Bros.—. Dentro de esto Woody Allen fue una apuesta coherente para asegurar esa especie de «independencia» creativa y reconocimiento de las instituciones, tras su galardonada película *Annie Hall* [Dos extraños amantes] (1977). Película que expone —en palabras de Victoria Loy— “la irónica insatisfacción que viene cuando un gran anhelo

es alcanzado y la realidad es (necesariamente) insuficiente”<sup>391</sup>. Una comedia romántica en que se van mezclando diferentes códigos representacionales y materialidades cinematográficas, desde el cine de animación hasta el cine documental, lo que se ha entendido como la primera película que expone la influencia europea en Woody Allen<sup>392</sup>.

Desde un inicio “Woody Allen goza de una posición de privilegio dentro de la industria norteamericana: es uno de los pocos directores que tiene un control absoluto sobre su trabajo. [...] elige a los actores y al equipo técnico, la monta, e incluso tiene decisión sobre la campaña publicitaria que rodea toda la película”<sup>393</sup>. Sus primeros presupuestos de 2 millones de dólares a inicios de los años setenta se han convertido en la actualidad en una media de 20 millones de dólares, muy lejos de cualquier producción corriente de Hollywood. Transformándose en uno de los realizadores que ha conjugado de forma más productiva las nuevas relaciones productivas dentro del escenario expandido de Hollywood, llegando a producir casi una película por año. Su modelo productivo se engranó perfectamente a las necesidades de distintas grandes productoras estadounidenses, pero también estableciendo pactos productivos con la BBC Films, Canal +, Antena 3 Films, entre otras, en un acelerado proceso de transnacionalización productiva a partir de finales de los años noventa.

Este ejercicio de pensar las convenciones representacionales cinematográficas se aceleró a partir de la ya mencionada *Zelig*, la película está construida a partir del modelo de los noticiarios cinematográficos estadounidenses de la década del treinta e incorpora mucho material de archivo, con entrevistas a científicos e intelectuales —Susan Sontag, Irving Howe, Saul Bellow, Bricktop, Bruno Bettelheim y John Morton Blue—, para retratar la vida de Leonard Zelig (interpretado por Woody Allen), una persona que tenía la extraña cualidad-enfermedad de mimetizarse completamente con la persona que estuviera a su lado y su contexto, situación que llama la atención de una científica, Eudora Fletcher (interpretada por Mía Farrow) que comienza a estudiar su condición y, finalmente, ambos se enamoran. La condición camaleónica de Leonard construye un tipo de individualidad que ausenta la unidad existencial como garantía para habitar el mundo, su rasgos definitorios está en la mutabilidad, en que puede censurarse a sí mismo para adaptarse y experimentar el mundo.

---

<sup>391</sup> Victoria Loy, “Woody Allen”, *Sense of cinema*, Número 28, octubre 2003, s/n pp. <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/allen/> [Texto original: “the ironic dissatisfaction that comes when a much-yearned for ideal is attained and the reality is (necessarily) lacking.”]

<sup>392</sup> Jorge Fonte, *Woody Allen*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2010), 199.

<sup>393</sup> Fonte, 16.

Pero la película también expone la artificialidad del propio modelo que ocupa para construir esta ficción, es un ejercicio retrospectivo que ponen en suspenso ese entramado de veracidad que la imagen en movimiento en su estadio cinematográfico —que le heredó al modelo periodístico-documental televisivo— se colocaba como la prueba de que la realidad aconteció en cuanto tal. Las formas de la representación histórica llevan a Leonard hasta el mismo corazón del Tercer Reich nazi —en una alusión directa a la película *The Great Dictator* [El gran dictador] (1940), de Charles Chaplin, pero también exponiendo la artificialidad de la propia presencia de Woody Allen como judío en el censo del anti-judaísmo— [fig. 41]. *Zelig* pone en obra que lo cinematográfico expone su completa artificialidad justamente cuando intenta dar cuenta de una verdad histórica, trascendental o existencial de la realidad social, cultural o individual. Guy Debord definió el concepto de espectáculo, justamente como aquellas imágenes que referían a imágenes y estas a otras imágenes, donde se ha perdido el vínculo representacional con la «vida». “La especialización de las imágenes del mundo halla su culminación en el mundo de la imagen autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo”<sup>394</sup>.

Sam B. Girgus ha expuesto a propósito de la presencia del teórico Marshall McLuhan en *Annie Hall* y su repentina e incoherente interrupción de la conversación de los protagonistas de la película, mientras ambos interpelaban al espectador mientras le hablan directamente a cámara, el rol sustancial del problema del lenguaje en las películas de Woody Allen, “el lenguaje es tentativamente incompleto; expresa el vacío y la ausencia incluso en sus intentos más energéticos de abarcar la totalidad y de lograr la compleción”<sup>395</sup>. Si bien, aquí se está haciendo referencia principalmente a las formas en que los diálogos se articulan dentro de sus guiones, «la imprecisión del lenguaje cotidiano», que ha posibilitado el análisis psicoanalítico de sus películas. Esto pareciese consumarse con mayor contundencia justamente en esas imágenes que renuncian a las formas de totalización de Hollywood.

*The Purple Rose of Cairo* [La rosa púrpura de El Cairo] (1985), se instala en esa brecha de lo incompleto, de una imagen cinematográfica que necesita completarse en la vida. La trama de la película está ambientada en los años treinta en Nueva Jersey y se sostiene en el romance entre Cecilia (interpretada por Mia Farrow) y Tom Baxter (interpretado por Jeff Daniels), un arqueólogo de una película —que lleva el título homónimo a la película de

<sup>394</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, trad. Jorge Diamant, (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974), 69.

<sup>395</sup> Sam B. Girgus, *El cine de Woody Allen*, trad. Francisco López Martín, (Madrid: Ediciones Akal, 2005), 62.

Woody Allen— que Cecilia va a ver insistentemente al cine. Tom —este personaje de una película dentro de la película— logra cruzar la pantalla para comenzar un romance con Cecilia, lo que genera una serie de problemas, ya que otros personajes de otras copias de la película intentan también salir cruzar la pantalla para habitar la vida, al mismo tiempo, que Cecilia logra entrar a la película junto a Tom para pasar una noche en Manhattan. La separación del mundo real: el de Cecilia, y el mundo ficticio: el de Tom, se transforma en una tela traslúcida llena de agujeros y porosidades, donde las energías de las imágenes y de las cosas materiales fluyen de un lado al otro [fig. 42], establecen un puente de continuidad que expresa esa particularidad del cine, que puede tematizar justamente su condición al interior del espectro de la realidad cotidiana, justamente por el pacto representacional indéxical, esa proximidad apariencial a las cosas, pero sin fracturar el tejido ficticio de dicha representación.

*The Purple Rose of Cairo* extrema aquello que Buster Keaton ya había expuesto en *Sherlock Jr.* [El moderno Sherlock Holmes] (1924), ya que el tránsito acontece a todos niveles y en distintas direcciones. Donde fundamentalmente no ocupa la excusa del desdoblamiento espiritual para poder entrar a la pantalla [fig. 43]. La distancia entre el mundo material y el mundo de las imágenes se resume en una pura diferencia representacional pero no existencial, que se expresa en que la única diferencia es el blanco y negro de la película dentro de la película y el mundo en colores donde vive Cecilia. Lo interesante radica que justamente todas estas operaciones no fracturan el universo ficticio de lo cinematográfico —donde ha cimentado gran parte de su autonomía institucional—, operaciones parecidas podemos encontrar en películas tan disímiles como *Jingle All the Way* [Un padre en apuros/El regalo prometido] (1996), de Brian Levant, o *Pleasantville* [Amor a colores] (1998), de Gary Ross. Donde la exposición de sus códigos representacionales no se transforma necesariamente en operación autoral ni de vanguardia, ya que el cine desde su inicio tiene conciencia del problema de la representación, nació moderno<sup>396</sup>.

Lo interesante en las operaciones de Woody Allen es que su incansable trabajo de ataque al tejido representacional, donde los personajes exponen cómo están atrapados dentro de un guión, cómo sería la vida fuera de una película, etcétera, “cuando Tom sale de la película y lleva a su culminación la aspiración del arte de formar parte de la vida [...] la narración, los diálogos, las relaciones de los personajes, se vuelve caótico. Los personajes se ven forzados a enfrentarse a una nueva realidad, a reinventarse a sí mismos, a encontrarle un

---

<sup>396</sup> Para profundizar en este problema ver el análisis a *Sherlock Jr.* en: Santa Cruz G., 125-30.

fin a su existencia”<sup>397</sup>. A aquella resultante de la muerte de Dios, pero también de la muerte de la certeza de la representación, en Woody Allen la verdadera angustia existencial no se encuentra en el mundo de Cecilia, en ella esta nueva alternativa posible emerge dentro de la «apatía new-look» que planteaba Gilles Lipovetsky, donde el propio nihilismo moderno a sucumbido<sup>398</sup>. Sino en los personajes de la película dentro de la película, ellos se preguntan por ese otro mundo allá afuera. *The Purple Rose of Cairo* expone la angustia de las imágenes en un mundo donde los límites de la representación se han disuelto o puesto en duda.

Esta angustia de las imágenes se cristalizará en una de la más interesantes operaciones de desestabilización de las convenciones cinematográficas. Nos referimos a la construcción visual del personaje de Mel (interpretado por Robin Williams) en *Deconstructing Harry* [Desmontando a Harry/Los secretos de Harry] (1997). Este es un personaje principal de una de las cuatro historias secundarias que se narran dentro del viaje del escritor de Harry Block (interpretado por Woody Allen) a recibir un premio a la Universidad Adair College. A este viaje ninguno de sus amistades o familiares lo quiere acompañar, por lo cual contrata a una prostituta para que vaya con él. Después de forma intempestiva obliga-secuestra a su hijo y, finalmente, su amigo Richard (interpretado por Bob Balaban) se suma a la travesía después de haberse negado en un inicio. Una de las particularidades de la película consiste en la búsqueda de Woody Allen por representar un ejercicio de de-construcción visual, para ello utiliza la edición como un ejercicio activo de interrupción del relato, como también de la continuidad espacial y emocional de la narración. Así la de-construcción no emerge como un forma de desnaturalización del sentido occidental, en su esquema categorial de polos binarios, sino como la interrupción del flujo natural entre narración y espectador.

En este sentido, la historia paralela de Mel es ejemplar, este es un actor que durante el rodaje de una película padece un extraña afección, tiene una enfermedad que hace que todos los personajes de la película y también los espectadores lo vean desenfocado [fig. 44], a causa de esto vive una escalada angustiosa que lo lleva directamente al médico que no puede resolver su enfermedad, lo que termina apartándolo de su espacio social. El padecimiento de Mel no es de un individuo —aún en su condición de personaje asistiendo al médico— sino de una imagen a la que se niega su régimen de visibilidad y que reclama habitar el espectro visual de lo social —la familia de Mel y sus compañeros de trabajo—. Mel se figura en todo lo otro, en la alteridad-difusa dentro de estado social de la transparencia, sobre él la sospecha

---

<sup>397</sup> Girgus, 104.

<sup>398</sup> Lipovetsky, 36-42.

de no poder ser visto. Es la imagen que se le niega la posibilidad de su ser ahí en la visualidad contemporánea y que en la narración solo puede tener una solución en esta misma dirección, se le recomienda a los familiares de Mel que ocupen unas gafas que le permitan verlo enfocado, una prótesis visual de corrección representacional, la solución no puede sino estar dentro del ejercicio de la representación. Ninguna película ha expuesto con tal nitidez la angustia de las imágenes en la contemporaneidad, en la exigencia de su transparencia.

El ejercicio de la puesta en pausa de la espectacularización de las imágenes del cine de Hollywood, llevado a cabo por Woody Allen se ha sostenido justamente en asumir dicha condición de espectáculo del cine —por ello se ha posicionado en una situación fronteriza con Hollywood—, en la imposibilidad de recomponer el nexo entre imagen y realidad, pero esto no acontece como celebración o apología de las imágenes ni de la «civilización de las imágenes», sino justamente en la exposición de su fragilidad existencial en el presente —no es casualidad que el ejercicio nostálgico de recuperar ese estado de cosas del cine de los años treinta de Hollywood en varias de sus películas—. De alguna forma, a partir de la operación de Mel en *Deconstructing Harry*, se podría reconfigurar la pregunta que W. J. T. Mitchell esgrimía en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (1994), «¿qué quieren las imágenes?» a «¿qué padecen las imágenes?».

Frente a estas operaciones de Woody Allen, la escena cinematográfica estadounidense vio aparecer durante los años ochenta un corpus productivo que se alejaba de las formas de Hollywood, pero también proponía nuevas sinergias productivas, que posteriormente devendrían en la categoría de «cine indie». Como ha argumentado Geoff King, el «cine indie» se refiere a una forma particular de cine independiente que se fue gestando durante mediados de los años ochenta, a partir de películas como la co-producción estadounidense-alemana federal *Stranger Than Paradise* [Extraños en el Paraíso] (1984), de Jim Jarmusch<sup>399</sup>. El concepto independiente no es estable ni monolítico, Greg Merritt ha planteado que solo se puede hablar de un cine independiente estadounidense cuando estamos frente a películas que han sido realizadas sin financiamiento o pacto con ningún estudio cinematográfico, sin importar su tamaño. Así los pactos económicos entre pequeñas productoras con grandes distribuidoras configurarían un tipo de cine que debería ser llamado «semi-indie»<sup>400</sup>.

<sup>399</sup> Geoff King, *American Independent Cinema*, (Bloomington-IN: Indiana University Press, 2005), 3.

<sup>400</sup> Greg Merritt, *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film*, (Nueva York-NY: Thunder's Mouth Press, 2000), 4.

El «cine-*indie*» como fenómeno responde estructuralmente a esa re-configuración de la escena productiva estadounidense durante los años ochenta, que fue construyendo una infraestructura productiva, de validación y de distribución paralela y en relación con Hollywood, para un grupo importante de realizadores cinematográficos y audiovisuales, que ha tenido en el Festival de Cine Sundance (Park City-Utah) uno de sus principales promotores, que no solo es una plataforma de exhibición, sino que tiene una serie de programas de apoyo al cine independiente. Tanto para Geoff King como para Greg Merritt, la escena *indie* se articula no solo en su dimensión de propiedad del capital, sino también debería ser entendida como una suerte de «espíritu» o «visión alternativa del mundo». Esto posibilita que vivan en un mismo espacio formas alternativas de producción que tienen visiones convencionales del cine, la sociedad, la política, etcétera, junto a formas híbridas de producción entre pequeños y grandes estudios pero menos convencionales en dichos aspectos.

Esta relación entre Hollywood y la escena independiente estadounidense ha sido nombrada como «Indiewood», es decir, ahí donde ha sido incorporada dentro de un escenario global de capitalización de la producción cultural. Lo que podríamos denominar un proceso canibalización del cine industrial por parte aquellas prácticas culturales-cinematográficas excéntricas a él, responde a un proceso global de transformación de la economía estadounidense, que como nos ha advertido Alberto González Pascual, comenzó con la edificación de la teoría de la «economía de la oferta» (Robert Bartley, Arthur Laffer y Robert Mundell) y el movimiento interno del sistema capitalista que ha sido definido como «destrucción creativa» (Joel Schumpeter) como su forma de expansión económica<sup>401</sup>. Uno de sus ejemplos como hemos visto es la integración del cine en las industrias del entretenimiento durante los años ochenta. “En el paradigma industrial de producción de cultura se asienta axiomáticamente la doctrina del crecimiento económico en expansión mediante una presencia resuelta en todos los soportes y ventanas que se abren en el mercado”<sup>402</sup>. Esa «nueva» ventana tiene una función muy específica al interior del panorama cultural-económico estadounidense: “el sector indie es, claramente, un lugar donde generalmente existe un ámbito mayor que en Hollywood para la búsqueda de la libertad individual autoral de expresión”<sup>403</sup>.

---

<sup>401</sup> Alberto González Pascual, *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*, (Madrid: Editorial Fundamentos, 2010), 167-206.

<sup>402</sup> *Ibid.*, 182.

<sup>403</sup> Geoff King, 10. [Texto original: The indie sector is, clearly, a place where more scope generally exists than in Hollywood for the pursuit of auteurist individual freedom of expression.]

La figura simbólica donde se edifica gran parte del ideario «indiewoodiense» es la de **Jim Jarmusch** (Cuyahoga Falls-OH, 1953). Este se instaló al interior de una escena cultural que proponía repensar los límites de la vanguardia cinematográfica desde Nueva York<sup>404</sup>. Antonio Weinrichter nos recuerda que este estuvo mucho más cerca a los impulsos de ese congreso nacional de directores y productores independientes para establecer planes corporativos que les permitan producir y distribuir sus películas en 1979, “ahí surgen iniciativas como el Independent Feature Project, que organiza anualmente desde 1979 el Independent Feature Film Market en Nueva York y presenta «paquetes» de este nuevo cine en los festivales europeos”<sup>405</sup>. Pero bebía de cierta cercanía ideológica o, por lo menos, una posición de distancia estratégica frente a Hollywood similar a aquellos pos-vanguardista frente a la vanguardia cinematográfica estadounidense, esa disposición que fue construida entorno al concepto de la «nueva narrativa» estadounidense.

*Stranger than Paradise* pareciese rentabilizar la minimalización formal que había edificado al «cine estructural» estadounidense —concepto inscrito por P. Adams Smith—, hacia una minimalización narrativa-ornamental-psicológica para poder recuperar la figuración y lo narrativo del cine industrial. Un puente que posibilitó generar un espacio productivo nuevo —que finalmente ocupó Indiewood— en la medida en que se vio las altas ganancias económicas con una muy baja inversión. La película ganó alrededor de 1 millón y medios de dólares solo en entradas en salas de cine, con una inversión inicial de alrededor 120 mil dólares y además fue premiada con el galardón *Caméra d'Or* en el Festival de Cannes (1984). *Stranger than Paradise* no solo se transformó en el ejemplo a seguir por los realizadores independientes, sino que puso en imágenes otras formas de comprensión de los conflictos inmigratorios e identitarios dentro de la esfera estadounidense que se escapaban de los estereotipos de los italo-estadounidense, de los mexicanos-latinoamericanos, etcétera. Pero —y como plantea Antonio Weinrichter— no optó por representar lo Otro como perturbación total del orden simbólico —como si veremos en algunas prácticas y piezas cinematográfico-

<sup>404</sup> Esa vanguardia cinematográfica que aún podía deslizarse estratégicamente del video-arte y que podríamos resumir grosso modo en el Manifiesto del Cine de Transgresión (1985) que Nick Zedd publicó bajo el seudónimo Orion Jericó en *The Underground Film Bulletin*, que en una de sus partes planteaba: “Nosotros renunciamos abiertamente y rechazamos el esnobismo académico atrincherado que erigió un monumento a la pereza conocido como estructuralismo y procedió a bloquear esos cineastas que poseían la visión de ver a través de esta farsa”. Ver anexo 1, pp. 792. Una de las películas más representativas del movimiento fue *Thrust in Me* [Correte en mí\*] (1985), un pequeño cortometraje narrativo de 8 minutos y en blanco y negro que articula un montaje paralelo entre el vagabundear de un joven punky por la ciudad y una joven que se suicida al interior del baño de un apartamento, al que finalmente el joven llega y, en vez de salvarla, defeca en el inodoro y la viola por la boca. La banda sonora de la película es un largo tema musical en el que se ha renunciado a todos los aspectos que había estructurado el cine vanguardista de los años setenta en EE.UU.

<sup>405</sup> Antonio Weinrichter, “Lejos de Hollywood”, en *Jim Jarmusch. Itinerarios al vacío*, (Madrid: R&B Editores y Festival de Cine de las Palmas, 2003), 15.

audiovisuales en la tercer parte de esta tesis— sino que este devenir de lo experimental, se concentró más en no “mostrar las motivaciones de los personajes, de cuidar la causalidad y otros criterios de «coherencia», de definir los espacios y llenar los tiempos muertos”<sup>406</sup>.

La minimalización de todos los elementos estructurantes de lo cinematográfico, expuso en *Stranger than Paradise* a dos jóvenes inmigrantes húngaros, que reciben a la prima de uno de ellos recién llegada de Hungría, Eva (interpretada por Eszter Balint), a la que alojan durante 10 días para luego seguir su marcha hasta Cleveland, donde posteriormente ambos jóvenes van a visitarla. La historia de estos tres inmigrantes carece de cualquier emocionalidad —especialmente asociada al tipo de conflictos inmigratorios—, son solo tres personas errantes por el territorio estadounidense, donde a través de una serie situaciones en que se exagera las diferencias culturales entre ellos y su contexto. Ejemplo de ello, se muestra la secuencia en que los tres jóvenes miran en la televisión un partido de «fútbol americano» y Eva le hace notar a los otro dos, que es un deporte muy curioso ya que cuando es hora de la defensa el mariscal de campo —el que vendría a ser el general dentro de una batalla— sale de la cancha. Pero no ello, no existe una reivindicación, es un diálogo que aparece en pantalla como una nota al pie en un texto, una puntualización sin exacerbación.

En ello también los largos tiempos muertos en que los tres no hacen nada, solo estar dentro de la casa, casi no salen a conocer o descubrir la nueva ciudad para ella, la estancia de Eva es como la de un pasajero en tránsito dentro de un aeropuerto. Tampoco en el viaje de ambos en su búsqueda está marcado por ese imaginario del viaje, en los paisajes naturales está ausente cualquier épica de la naturaleza o exotismo, tampoco hay una épica de la industrialización y consumo capitalista —los tres personajes vienen de un país que aún pertenecía al bloque comunista—. “Es llamativa la reticencia del primer Jarmusch, heredada de la filosofía pos-punk de sus inicios, a detallar el contexto social en que se mueven sus personajes: su alienación puede parecer una postura nihilista gratuita que delataría un deseo de evacuar ese tipo de cuestiones por parte del cineastas”<sup>407</sup>. Estos personajes se construyen en el intersticio entre el exiliado y el turista, es el resto de ambas condiciones sobre un cúmulo de paredes y fondos blancos en alto contraste.

Esta relación de distancia estratégica frente a Hollywood podría ser visibilizada en las formas en que Jim Jarmusch ha trabajado lo que podría definirse su trilogía sobre los géneros:

---

<sup>406</sup> Ibid., 16.

<sup>407</sup> Ibid., 17.

la co-producción estadounidense-alemana federal *Down by law* [Bajo el peso de la ley] (1986), la co-producción estadounidense-alemana-japonesa *Dead Man* [Hombre muerto\*] (1995) y la co-producción estadounidense-alemana-japonesa-francesa *Ghost Dog: The Way of the Samurai* [Ghost Dog, el camino del samurai] (1999). En estas no se pretende desmontar el patrón ideológico de los géneros cinematográficos estadounidenses, re-formularlos o ampliar su horizonte de posibilidades, sino que son solo un ornamento. El imaginario cinematográfico estadounidense es trabajado en su más alto grado de mercancía, es consumible al interior de un banda filmica que los relaciona con una serie de personajes absolutamente excéntricos a cualquier poder simbólico, que están en el territorio estadounidense en una condición de tránsito y ello moviliza el propio fondo argumental de todas de sus películas —a excepción de esa reunión de cortometrajes en la co-producción estadounidense-italiana-japonesa *Coffee and Cigarettes* [Café y cigarrillos] (2003)—.

*Dead Man* —también filmada en blanco y negro— trabaja sobre estos dos aspectos: el tránsito y el género como punto de partida. La película se centra en el viaje de William Blake (interpretado por Johnny Depp), un contador que es contratado por una empresa para trabajar en una pequeño pueblo del oeste montañoso estadounidense en un tiempo no determinado. Al llegar se ve envuelto en una extraña situación donde termina matando a un hombre, por ayudar a una joven prostituta, y él es herido con una bala que se aloja en su corazón, pero no lo mata. Tras esta situación decide arrancar porque han puesto precio por su cabeza. Toda la película está ambientada en un oeste extrañado, la pequeña urbanización a la que se enfrenta William es como sacada de las primeras películas filmadas a principios del siglo xx, pero no como un gesto realista sino en su condición falsaria, poco clara y difusa. El alto contraste utilizado en la imagen en blanco y negro agudiza la inverosimilitud narrativa, de un hombre que arranca con una bala en su corazón, que es ayudado por un hombre llamado No-Body [Nadie] (interpretado por Gary Farmer), descendiente indígena pero educado en Gran Bretaña y vestido como un indígena de feria de atracciones.

No-Body es quien guía a William por los parajes montañosos y, asimismo, lo va guiando hacia la muerte, un espacio oscuro de violencia, un infierno para el otrora burócrata William Blake. Lo infernal más que una referencia al estado salvaje de la naturaleza, es a las relaciones establecidas entre los hombres con los hombres mediadas por sus proyectos civilizatorios modernos. Esta lectura es posible por las señales evidentes a la colección de poemas del escritor inglés William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* [Matrimonio del cielo y el infierno] (1793). Señales, citas y reflexiones que son hechas por No-Body y que van

marcando los ritmos emocionales del camino de este hombre muerto y un alma errante que para No-Body es la del propio William Blake escritor y que debe volver al mundo de los muertos [fig. 45].

Este imaginario simbólico termina transformando toda la narración en un gran dispositivo poético, que deja muy lejos al oeste cinematográfico de Hollywood. Una nueva imagen en que No-Body ocupa los versos de William Blake como proverbios: «El águila nunca perdió tanto el tiempo que cuando se sometió a aprender del cuervo», por ejemplo, acompañado por los acordes de un guitarra eléctrica interpretada por Neil Young. Mientras en la imagen William va mutando y asumiendo su condición de alma errante que no pertenece a este mundo. Por ejemplo, cuando se acuesta a un lado de un pequeño cervatillo muerto con un balazo en el corazón [fig. 46]. “A través de un William Blake transfigurado, cada vez más convencido de su alma poética, los árboles, la nieve, el agua y la luz se convierten en elementos espirituales, casi panteístas, de un viaje más místico que existencialista”<sup>408</sup>.

En casi la totalidad de las películas narrativas de Jim Jarmusch existe un ejercicio activo de vaciamiento de ciertas convenciones para poblar la imagen con espacios vacíos, personajes errantes y marginales a los centros simbólicos o de los conflictos sociales. Pero este vaciamiento expone un elemento que extrañamente se refiere a la hora de escribir sobre sus películas y que articula una suerte de segunda línea al minimalismo como código de lectura y que tiene que ver justamente con la presencia de la diferencia cultural en sus imágenes. El tono de sus películas no permite identificar un discurso militante ni tampoco formas de construcción de una identidad o varias de ellas. Pero en ese ejercicio constante de vaciamiento, finalmente, encontramos inmigrantes húngaros y un indígena estadounidense. Así como un asesino a sueldo afro-estadounidense admirador de la cultura japonesa de los samuráis, que trabaja para unos italo-estadounidenses decadentes, junto a muchos otros personajes que están determinados por su estereotipo cultural, en *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, un italiano que escapa de la cárcel en *Down by law*.

Esta fragmentación identitaria también se cristalizará en una fragmentación narrativa, teniendo como punto máximo *Coffe and Cigarette*, reunión de muchos cortometrajes — hechos en distintos años, que fue alternando con su producción de largometrajes— todos ellos en blanco y negro que versan sobre conversaciones de dos o tres personajes en una mesa con

---

<sup>408</sup> Sergi Sánchez, “Nunca pasa nada”, en *Jim Jarmusch. Itinerarios al vacío*, 27-8.

café y cigarrillos, ambientados en una cafetería, sala de estar, porche, etcétera, el contexto social nunca es relevante se esconde detrás de ventanas y estas son espacios de protección. Los personajes provienen de los más diversos lugares geográficos y profesionales, muchos de ellos se auto-presentan. Tienen diferentes opciones sexuales, motivaciones ideológicas e intereses personales, los que conversan de los más variopintos temas: personales, místicos, religiosos, sociales, etcétera. No tienen ningún elemento que pueda constituir una unidad como colectivo, la comunidad solo emerge a través de la puesta en imagen. La mayor parte de los cortometrajes están filmados con el mismo ángulo de cámara, en que los personajes están de perfil en un plano general que permite ver la mesa y lo que consumen, se utilizan unos pocos planos detalles especialmente dedicados a las tazas de café o cigarrillos, los planos medios o primeros planos son utilizados principalmente para ver las reacciones de un personaje ante las palabras del otro o su sola presencia. La unidad visual de esta pieza expone la ficción representacional de la unidad colectiva dentro de un régimen simbólico.

En la vacuidad presente en *Coffee and Cigarettes*, hay una negación completa a cualquier forma de espectacularización hollywoodiense, la imagen no dice nada, renuncia a su régimen textual en la reiteración en cadena de su puesta en imagen, renuncia hasta el propio movimiento —elemento central en sus películas en tanto tránsito espacial—. Es un ejercicio que privilegia a las palabras, a lo que se dice, a lo que puede llegar a ser pensando en la reunión de dos o tres individuos, pero de dicho ejercicio no se puede articular un discurso o un relato coherente, un dispositivo ideológico que interprete lo de afuera, ni tampoco el adentro, ni siquiera el propio vacío-paréntesis que pareciese contenerlos en la imagen. Al que podría aplicarse la misma idea que Sergi Sánchez planteaba a propósito de *Dead Man*, es un recorrido textual «más místico que existencialista».

Tomando a Jim Jarmusch —sin querer serlo— como faro del Indiewood, Jeffrey Sconce ha caracterizado de forma genérica sus estrategias formales en el concepto de una «estética cinematográfica pequeña»:

- 1) la cultivación del estilo «inexpresivo» y narraciones incongruentes, 2) una fascinación con la «sincronización» como un principio de la organización narrativa, 3) un interés temático relacionado en el destino azaroso, 4) un foco en la familia blanca de clase media como un crisol de incomunicación y disfunción

emocional, y 5) un interés recurrente en la política del gusto, consumismo e identidad.<sup>409</sup>

Dentro de este marco podríamos fácilmente identificar las realizaciones de Harmony Korine, Richard Linklater, Robert Altman o Todd Solondz, también en cierta medida las de Gus van Sant, Paul Thomas Anderson, Sam Mendes y Wes Anderson. Pero, aún más, también una serie de películas del género de comedia, del tipo de *Welcome to the Dollhouse* [Bienvenidos a la casa de muñecas] (1995), de Todd Solondz, o sus actualizaciones *Little Miss Sunshine* [Pequeña Mis Sunshine/Pequeña señorita Sunshine] (2006), de Jonathan Dayton y Valerie Faris, y *Juno* (2007), de Jason Reitman, que han tenido un auge importante dentro de la industria y han proyectado un grupo de nuevos actores-comediantes que protagonizan las pantallas estadounidenses y globales, como Jonah Hill, Heather Matarazzo, Seth Rogen, Michael Cera, Jay Baruchel, Paul Dano, James Franco, entre otros. Esta confluencia entre Indiewood y la comedia hollywoodiense no es fortuita, ha sido una relación bastante activa durante la primera década del siglo xxi, ejemplo de ello, es el papel principal que tiene Adam Sandler en *Punch-Drunk Love* [Embriagado de Amor] (2002), de Paul Thomas Anderson, o los papeles centrales de Ben Stiller en *The Royal Tenenbaums* o en *Greenberg* (2010), de Noah Baumbach, ambos actores son de las más importantes marcas de explotación (y auto-explotación) en la actualidad en Hollywood.

#### **5.10. Transtextualidad y fragmentación re-visitada. Quentin Tarantino y un nuevo comienzo.**

Dentro del contexto estadounidense, el realizador que ha trabajado con más intensidad con el concepto de *pastiche* nominativo o enunciativo es **Quentin Tarantino** (Knoxville-TN, 1963). En su primera realización, el cortometraje *My Best Friend's Birthday* [El cumpleaños de mi mejor amigo] (1987), co-dirigido con Craig Hamann, construyeron una secuencia donde Clarence Pool (intepretado por Quentin Tarantino), hace un largo monólogo en un primer plano contrapicado, en el que hace referencia a la película protagonizada por Elvis Presley, *Jailhouse Rock* [El rock de la cárcel] (1957), de Richard Thorpe. En este diálogo el personaje define que la esencia del *rockabilly* se encuentra en *Jailhouse Rock*, mientras

---

<sup>409</sup> Jeffrey Sconce, "Irony, nihilism and the new American 'smart' film", *Screen*, Volumen 43, Número 4, invierno 2002, 358. [Texto original: 1) the cultivation of 'blank' style and incongruous narration; 2) a fascination with 'synchronicity' as a principle of narrative organization; 3) a related thematic interest in random fate; 4) a focus on the white middle-class family as a crucible of miscommunication and emotional dysfunction; 5) a recurring interest in the politics of taste, consumerism and identity.]

apunta las escenas donde Elvis Presley se define como un individuo rudo y un «hijo de puta» bien parecido. Finalmente, Clarence concluye con la siguiente frase: «I would fuck Elvis» [Me gustaría follar a Elvis]. La disposición de la cámara genera la impresión de que las palabras están siendo vomitadas en la imagen, una sobre otras son lanzadas desde la boca de Clarence a los ojos del espectador [fig. 47]. Este mismo monólogo Quentin Tarantino lo ocupó para el inicio del guión de *True Romance* de Tony Scott. También en la película hay una larga escena entre los personajes Clarence y Alabama en una cafetería, que recuerda a la escena de *Pulp Fiction* (1994) donde los dos enamorados (Ringo y Yolanda) asaltan la cafetería donde se encuentran desayunando los mafiosos interpretados por John Travolta y Samuel L. Jackson.

Esta es la relación que establece Quentin Tarantino con sus películas y de otros, una red de referencias y reciclajes que van desde el texto y termina en toda la puesta en imágenes. Sus películas están llenas de referencias a películas, series televisivas, personajes de la cultura popular estadounidense, música, etcétera, pero al mismo tiempo, sus propias películas funcionan entrelazadas unas con otras, volviendo hacer secuencias, reocupando escenarios, repitiendo diálogos y personajes. Quentin Tarantino tiene absoluta conciencia de los debates teóricos sobre el cine contemporáneo, su transtextualidad pone de manifiesto la idea de que la densidad reflexiva del cine se encuentra en la conciencia de este como medio históricamente situado. Desde esta premisa se puede desplegar en un reflexividad del sentido común, por ejemplo, en *Kill Bill: vol. 2* (2004) el diálogo final que tienen The Bride-Beatrix Kiddo (interpretada por Uma Thurman) y Bill (interpretado por David Carradine), cuando este último ocupa la figura de *Superman* para metaforizar la debilidad humana, donde su alter ego, Clark Kent, en su debilidad, timidez y cobardía es la lectura que hace *Superman* de los humanos [fig. 48]. A propósito de *Reservoir Dogs* [Perros de la calle] (1992), Jens Elder ha caracterizado el espíritu del cine posmoderno. “El cine posmoderno desde la distancia histórica puede citar a la *Nouvelle vague*, el cine de Hong Kong y el cine de explotación, como lo ha hecho *Reservoir Dogs*”<sup>410</sup>.

*Jackie Brown* (1997), *Kill Bill: vol. 1* (2003), *Death Proof* [A prueba de muerte] (2007) y las anteriores citadas, tienen como objetivo central llevar al límite los conceptos que han sido esgrimidos para el cine posmoderno: superficies brillantes, intertextualidad, referencialidad y nostalgia por las formas, géneros y estilos pasados de Hollywood. Esto ha establecido un tipo de pacto particular entre el espectador con la producción cinematográfica.

---

<sup>410</sup> Eder, 27. [Texto original: Postmoderne Filme können aus ihrem historischen Abstand die *Nouvelle vague*, den Hongkongfilm und das Exploitationkino zitieren, wie dies etwa *RESERVOIR DOGS* tut.]

“Si tú eres dueño, o está enterado de, todos los objetos posibles vinculados a un título en particular, entonces tú serás capaz de hacer conexiones para averiguar más sobre los personajes, reconstruir pedazos oscuros de la trama, tendrás aún más cosas para poner en tu sitio web o decir a tus amigos”<sup>411</sup>. Esta particular concepción de *obra abierta* re-elaborada por la mercancía es una suerte de «ataque al archivo cinematográfico» para Van Hill.

Esto se vuelve aún más sintomático en una de sus últimas películas, la co-producción estadounidense-alemana *Inglourious Basterds* [Malditos bastardos] (2009). En esta no solo se deleita por los géneros antiguos y nuevos, no solo recicla un basto imaginario simbólico-popular, sino que se instala justamente en el problema del pasado, de la historia. La película utiliza como escenario un tema profundamente sensible para occidente: el holocausto nazi. Ocupamos el verbo utilizar, porque esta película no buscan ninguna comprensión sobre los procesos ni sucesos, sino que el contexto de la Segunda Guerra Mundial es solo una superficie donde inscribir una narrativa que se articule en esta amplia red transtextual *tarantiniana*. Con ello, se renuncia al debate entre cine e Historia, pensar la película en esos términos se vuelve un ejercicio infértil. Las imágenes resultantes de *Inglourious Basterds* superan totalmente los conceptos de Fredric Jameson sobre el «cine de la nostalgia», están más allá porque no existe ninguna relación afectiva con esos períodos ni siquiera con las películas hechas en el pasado, sino simplemente son materias primas.

Una de las pocas desarticulaciones cinematográficas a esta fascinación referencial contemporánea se encuentra en la película *Magnolia* (1999), de **Paul Thomas Anderson** (Studio City-CA, 1970). Este ya en *Boogie Nights* [Juegos de Placer] (1997) instaló el problema de la referencialidad nostálgica, un ejercicio irónico frente al propio concepto de Fredric Jameson, ese «satisfacer un deseo más profundo y efectivamente nostálgico de regresar a ese período anterior y vivir una vez más sus viejos y extraños artefactos estéticos». Donde lo que se recupera en la película es el mundo de la industria del cine pornográfico en Los Ángeles a inicios de los años ochenta. Este ejercicio irónico emerge bajo las formas del simulacro narrativo y visual que edifica Paul Thomas Anderson. Este construye mundos sobre poblados de reflejos o efectos visuales que deforman la constitución espacial, construyendo mundos audiovisuales donde “resulta difícil distinguir, sobre todo para sus propios habitantes [personajes], la realidad de sus reflejos o, en términos de Baudrillard, la

---

<sup>411</sup> Val Hill, 93. [Texto original: If you own, or are aware of, all possible objects tied to a particular title, then you will be able to make connections to find out more about characters, flesh out obscure bits of plot, have even more stuff to put on your website or say to your friends.]

realidad de la hiperrealidad”<sup>412</sup>, en cada uno de ellos se debate el conflicto entre ser y representación, existencia y escenificación, pero sin generar una resolución o sintetización final de este problema en la imagen. El mundo visual (personajes y ambientes) se construye en una proyección *lucreciana*, a partir de “una especie de membrana ligera desprendida de la superficie de los cuerpos, que gira por el aire”<sup>413</sup>.

*Magnolia* articula una serie de relatos inicialmente inconexos en torno al posible reencuentro entre el moribundo anciano Earl Partridge (interpretado por Jason Robards) y su hijo Frank T.J. Mackey (interpretado por Tom Cruise), ambos forman parte de la industria del espectáculo estadounidense. Todas estas historias son tejidas a partir de una serie de sucesos fantásticos que suceden en la ciudad de Los Ángeles, que irán obligando a los personajes a encontrarse, distanciarse o, simplemente, vivir los mismos fenómenos, entre ellos, sin duda el más destacado es la secuencia final de la lluvia de ranas sobre la ciudad [fig. 49]. Ahora bien, esta narración coral, caleidoscópica y fragmentada está llena de referencias a un pasaje específico de la Biblia: «Éxodo 8:2», en el que se hace referencia directamente a la lluvia de ranas: en el inicio de la película cuelgan a un hombre, en su camiseta tiene el número 82, asimismo aparece un avión numerado con el 82, uno de los apartamentos de la película su número es el 682. En la escena del intento de suicidio del niño unos cables forman el 82 al lado izquierdo de la imagen, la conferencia de Frank está fijada a las 8:20 hrs. de la tarde. Durante el show de televisión un hombre del público sostiene un cartel que dice «Exodus 8:2», escrito que también en varios carteles publicitarios en la escena en que el policía conduce bajo la lluvia de ranas, etcétera [fig. 50].

Todas las señales sobre el número 82 pareciesen cifrar la incógnita que podría develar el verdadero mensaje. Pero el final de este camino de referencias no devela más que un juego de adivinanzas. El sentido de la película no se encuentra en este juego hipertextual, sino en la imposibilidad del encuentro íntimo y familiar en las sociedades post-industriales y mediatizadas, que finalmente es el núcleo del conflicto de la película. Paul Thomas Anderson expone a la hipertextualidad en su condición de representación, es decir, un juego visual-textual de pistas y señales que uno va siguiendo y leyendo para finalmente volver de él sin ninguna otra satisfacción que el propio ejercicio de identificación. Esto acontece en la medida en que toda esta referencialidad está separada del desarrollo narrativo y de la propia

<sup>412</sup> José Francisco Montero, *Paul Thomas Anderson*, (Madrid: Ediciones Akal, 2011), 174.

<sup>413</sup> Lucrecio en Victor I. Stoichita, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, trad. Anna María Cordech, (Madrid, Ediciones Siruela, 2006), 12.

construcción cinematográfica, es un juego paralelo y, finalmente, infértil, ya que el número 82 no agrega otros elementos a la propia escena de la lluvia de ranas —la cual por si sola establecería el ejercicio hipertextual con la Biblia—, su presencia en la imagen solo es una sobre inflación acumulativa de información, por ende, tampoco propone un experiencia estética de relaciones y cruces entre imagen y espectador.

La estrategia de narración coral de *Magnolia* nos permite incorporar a otro de los realizadores estadounidenses que hemos asociado al polo productivo del Indiewood, Robert Altman con su película *Short Cuts* [Ciudad de ángeles/ Vidas Cruzadas] (1993). En que se instala un dispositivo narrativo que articula a 22 personajes a través de encuentros casuales en la ciudad de Los Ángeles —el guión adapta libremente varios cuentos de Raymond Carver—, en una renuncia abierta a construir una centralidad narrativa. La película establece una diseminación de focos conflictivos, donde el mundo referencial de los personajes se constituye en esa red en que en palabras de Gianni Vattimo «nuestra existencia está atrapada». Para Geoff King, *Short Cuts* llega a tal punto de fragmentariedad que su único referente narrativo posible son los *quilts* [cubrecamas/edredones] hechos con la técnica del *patchwork*, donde pequeñas escenas de la historia de una familia o motivos ornamentales-decorativos, son representados en rectángulos de tela que se van uniendo unos con otros y conforman extensos *quilts*. “La conexiones en el mundo diegético (el universo ficticio en la pantalla) es en algunos casos completado a través de dispositivo formales impuestos por el realizador”<sup>414</sup>, que no nacen de forma orgánica dentro de esas micro-historias.

Este descentramiento narrativo y forma de *patchwork* se cristaliza visualmente en el proyecto experimental de video-digital de Mike Figgis *Timecode* [Código de tiempo] (2000), que narra cuatro historia interconectadas que son mostradas simultáneamente dividiendo la pantalla en cuatro y cada una de ellas está grabada en un único plano secuencia de 93 minutos y en tiempo real diegético [fig. 51]. *Timecode* nos enfrenta a un desmontaje de los supuestos básicos del montaje cinematográfico: la edición y la elipsis, como a su vez, se sostiene en la idea de que la única forma de acceder a la complejidad representacional de la vida es a través de su fragmentación en la pantalla sin cortes de edición, ya que privilegiar visualmente una historia significaría perder la densidad de la experiencia individual de los otros personajes

---

<sup>414</sup> King, 87. [Texto original: Links (...) in the diegetic world (the fictional universe on-screen) are in some cases supplemented through formal devices imposed by the filmmaker.]

Para que *Timecode* no pierda totalmente su condición narrativa y se transforme en un caos sonoro y visual, Mike Figgis utilizó las distintas bandas de audio para llamar la atención del espectador, a través de bajar o subir el volumen de una de las cuatro historias paralelas. Pero el sonido no desaparece por completo, como tampoco lo hace la imagen, las otras tres historias están en pantalla como murmullos audiovisuales que acompañan la acción privilegiada en un momento específico del desarrollo de la historia. Lo que hace Mike Figgis es transformar el *zapping* televisivo como un código de lectura cinematográfica y la forma de su experiencia estética, a través de este *zapping* sonoro. Este *patchwork* digital toma las formas de aquello que Severo Sarduy llamó *retombée*, es decir, esos elementos de tiempos distintos que pueden cohabitar sincrónicamente en un espacio sin generar una continuidad temporal entre ellos, es decir, donde la causa y el efecto pueden ocurrir al mismo tiempo<sup>415</sup>.

El caso más evidente de *quilt patchwork* es el documental autobiográfico *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, este se ubica dentro de una historia familiar: la propia, utiliza distintas materialidades: fotografías y diferentes formatos de video análogo y digital —lo mismo ocurre con los cubrecamas-edredones que ocupan distintos colores, texturas, tejidos, telas y motivos— y es un material grabado por años —uno de los rasgos más interesantes de los *quilt patchwork* estadounidenses radica en aquellas familias que van haciéndolos por décadas, en una forma de álbum familiar—. Las imágenes de *Tarnation* son estridentes para aumentar los contrastes y cambiar completamente los colores transformándola en profundamente decorativas y sus cortes de edición son abruptos, al ritmo música pop y electrónica. La autobiografía a traviesa gran parte de la niñez y juventud de Jonathan Caouette hasta convertirse en actor de cine, pero se centra en el vacío existencial de su vida en un contexto familiar en crisis —con una madre con problemas psiquiátricos que fue tratada con *electroshock*—. El potencial discursivo de la película se ubica en una suerte de indeterminación, entre un ejercicio de profunda densidad reflexiva sobre los límites y las formas documentales o, simplemente, frente al retrato del narcisismo contemporáneo. “(...) el documental contemporáneo descubre el espacio interior y se dispone a explorarlo a través de formas exteriores de carácter tecnológico: la introspección contemporánea audiovisual se desarrolla a través de una extroversión tecnológica”<sup>416</sup>.

<sup>415</sup> Severo Sarduy, *Obra completa*. (Madrid y Buenos Aires: ALLCA Archivos y Sudamericana, 1999), 1213-4.

<sup>416</sup> Josep M. Català, “Realismo ciborg. Formas del documental contemporáneo”, *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, Número 96, octubre 2013-enero 2014, 2. Disponible en: <http://telos.fundaciontelefonica.com/url-direct/pdf-generator?tipoContenido=articuloTelos&idContenido=2013102313530003&idioma=es>

Las formas de referencialidad cinematográfica y la construcción fragmentada de la narración, no son el producto de la cinefilia —por lo menos en su dimensión moderna—, porque este ha abandonado toda afección de la imagen, no hay nada que quiera ser recuperado, no hay sensaciones o imaginarios. Todo está completamente enfriado y vaciado, una referencialidad de superficies. En este sentido, el pacto con el espectador se vuelve inconcluso, este podrá establecer todos los vínculos pero nunca se develará el secreto — intelectual ni emocional—, porque el secreto son solo las conexiones, todo siempre estuvo en la superficie. Junto a las operaciones de Quentin Tarantino están las de Robert Rodriguez, Wes Anderson, Paul Thomas Anderson, Spike Jonze, Sam Raimi, Tim Burton, Christopher Nolan, Darren Aronofsky, entre otros, una suerte de «nueva ola posmoderna fría».

### 5.11. EE.UU-transnacional Co.

El cine estadounidense desde los años ochenta ha vivido un proceso de transnacionalización de su industria, elemento que Fredric Jameson reconocía como estructural a la hora de pensar la posmodernidad, “ese espacio global de la época posmodernista o multinacional”<sup>417</sup> y convocando con ello a una transnacionalización del panorama mundial, es decir, transformar las estrategias de desarrollo económico-estéticos del cine (producción y exhibición)<sup>418</sup>. Dentro de este proceso de transnacionalización se ha cimentado una estructura oligopólica en grandes conglomerados multimediales. Según Gorham Kindem, parte de las consecuencias de este proceso de concentración de poder y de dominación global del mercado son, “el incremento de las costosas películas *blockbuster* de Hollywood orientadas a la acción que dependen totalmente de las nuevas tecnologías y los efectos especiales, la homogeneización de los productos cinematográficos de Hollywood, tales como películas seriales y *remakes* (aunque las películas independientes en EE.UU. han sido en general tan originales y diversas como las películas independientes producidas en otros lugares, y los grandes estudios han producido algunos trabajos muy innovadores)”<sup>419</sup>.

<sup>417</sup> Jameson, *Posmodernismo o lógica cultural*, 117.

<sup>418</sup> Invitación del capital que también ha afectado a la propia teoría cinematográfica anglosajona que ha debatido la últimas dos décadas ciertas categorías como «foering cinema», «world cinema» y «transnational cinema » para toda esa producción mundial que se escapa de EE.UU. y Gran Bretaña.

<sup>419</sup> Gorham Kindem, “United State”, en *The International Movie Industry*, Gorham Kindem, ed., (Corbondole y Edwardsville-IL: Southern Illinois University Press, 2000), 338. [Texto original: the rise of expensive, action-oriented Hollywood blockbuster movies that rely quite heavily upon new technologies and special effects, the homogenization of Hollywood movie products, such as film series and remakes (although independent films in the United States have generally been as original and diverse as independent films produced elsewhere, and major studios have certainly produced some remarkably innovative works themselves)]

Este desarrollo material de la transnacionalización de la industria cinematográfica estadounidense que hemos trazado posibilita pensar una nueva fase de Hollywood. Como han planteado Elizabeth Ezra y Terry Rowden, “nos permite reconocer la hibridez de gran parte del nuevo cine de Hollywood (testimonio, por ejemplo, la importancia de las películas asiáticas de artes marciales en la obra de Quentin Tarantino y la influencia del cine europeo de autor sobre la obra de directores como Martin Scorsese, Francis Coppola, y, con la autoconciencia paródica, de Woody Allen)”<sup>420</sup>.

Lo transnacional entonces no solo se refiere a las formas económicas del cine, sino que permite hacer visible, que aquello que denominábamos como endogamia cultural estadounidense, también es un efecto discursivo que ha sido presionado por sus prácticas de *remake* y de incorporación de cineastas de otras latitudes. Las tramas relacionales de Hollywood y su co-dependiente Indiewood con el mundo son mucho más complejas y amplias que el solo el hecho económico o, quizás, justamente por esa pretensión de hegemonía económica mundial, es que sus fronteras han sido mucho más porosas, en la necesidad de hegemonizar nuevos mercados y captar nuevas figuras cinematográficas-audiovisuales (cineastas, escritores y actores).

Nataša Durovicová ha hecho notar que la deriva transnacional de EE.UU. debería ser leída también a la luz de los ataques del 11 de septiembre de 2001. Para esta la producción cultural estadounidense nunca había sido tan aislacionista como durante el período de 1989 a 2001 —ni siquiera durante la Guerra Fría— y que el despertar de ese estar solos en el mundo se produjo después de los ataques a Nueva York y Washington, en la sorpresa de que EE.UU. produjera tanta hostilidad fuera de sus fronteras. “Y esa sorpresa es una consecuencia directa de la situación posterior a 1989, del cambio de un sistema mundial bipolar a uno mono-polar. Los monopolios tienden a no (tener que) escuchar”<sup>421</sup>. Esto estaría articulado en un mundo global que ha homogeneizado sus diálogos a través de un «omni-inglés» o «inglés mundial», una lengua sin refinar, con acento extranjero, sin raíces, la que se transforma en una pantalla perceptiva donde los estadounidenses pareciese no poder ver un mundo-país que no sea la proyección deficitaria del suyo. El 11 de septiembre perturbó el orden de significación del

<sup>420</sup> Elizabeth Ezra y Terry Rowden, *Transnacional Cinema: The Film Reader*, (Nueva York-NY y Abingdon-OX: Routledge, 2006), 2. [Texto original: us to recognize the hybridity of much new Hollywood cinema (witness, for example, the importance of Asian martial arts films to the work of Quentin Tarantino and the influence of European auteur cinema on the work of directors such as Martin Scorsese, Francis Coppola, and, with parodic self-consciousness, Woody Allen).]

<sup>421</sup> Nataša Durovicová y Jonathan Rosenbaum, “Tras el 11 de septiembre de 2001. Reflexiones sobre la multinacionalización del cine”, en *Mutaciones del cine contemporáneo*, Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, coord., trad. Esther Gaytán Fuertes (Madrid: Editorial Errata Naturae, 2010), 253.

imaginario hegemónico estadounidense, ese horizonte de sentido que constituye la realidad, es el retorno de lo real *lacaniano*. Donde irrumpe sin ninguna pretensión de significar algo, pero lo transforma todo. Para Nataša Durovicová es todo, puede ser la conciencia de pertenencia a un hogar-patria que no es el mundo, donde “«hogar es un termino cambiante, relacional, como «yo» y «tú» o «allí» y por tanto, inevitablemente, da lugar a unas coordenadas geo-políticas [específicas]»<sup>422</sup>, que posibilitan reconocer al otro no en tanto proyección deficitaria, sino como aquel que también tiene un hogar en el mundo.

## **6. ASIA RECOBRADA, ASIA EN CRISIS. TRANSFORMACIONES INDUSTRIALES.**

El ritmo de las transformaciones en las industrias y producciones en Asia ha tenido una densidad profunda, que ha implicado una serie de re-consideraciones en varios aspectos de la configuración globalizada de lo cinematográfico. Uno de los rasgos sustanciales de estos cambios y que nos interesa resaltar es la conciencia al interior de varios de estos polos productivos de la relación compleja entre lo global con lo nacional. Los años ochenta contuvieron una serie de impulsos por re-plantear a niveles industriales las formas de ingresar en los flujos comerciales globales —principalmente Japón, Hong Kong y Taiwán—, en todos sus niveles: pantallas comerciales y de explotación industrial, pantallas de festivales y pantallas de video y televisivas en la conciencia inicial muy elevada de las implicancias de las transformaciones neoliberales del capitalismo para el campo cinematográfico.

Podríamos plantear que este proceso ha sido asincrónico y con características muy distintas dependiendo de los territorios productivos, por ejemplo, en Japón se regeneró toda la escena productiva y su mercado interno que había entrado en una profunda crisis durante toda la década de los años setenta, que había implicado casi una desaparición cinematográfica de los mercados internacionales de su producción en los años ochenta, pero, al mismo tiempo, su producción de cine y televisión de animación permeabilizó las fronteras de muchos mercados, como también la industria del video-juego con las compañías Sony, Nintendo o Sega. Lo que se tradujo posteriormente en una reactivación de la producción cinematográfica y una re-configuración completa de sus formas de producción, que ha implicado una forma de transnacionalización muy distinta a la acaecida en EE.UU.

---

<sup>422</sup> Ibid., 264.

La propia industria de Japón tuvo que pensarse e integrarse a partir de los años ochenta en un campo productivo más amplio al interior de Asia, otros países comenzaron a expandir las fronteras de sus mercados, principalmente Hong Kong, que a través del género de artes marciales y el cine de acción comenzaron a comercializar sus películas en otros grandes mercados de países asiáticos como la India y de otros continentes como EE.UU. “El ejemplo obvio es la distribuidora Metro-Tartan que ha reunido a numerosas películas de género japonesas contemporáneas, así como películas de Corea del Sur, Tailandia y Hong Kong, bajo la marca de «Tartan Asia Extreme»<sup>423</sup>. Este pensarse en Asia, pero también en el mundo, ha estado determinado por lo que Koichi Iwabuchi entiende por una auto-exotización para reafirmar la idea de ser la otredad de Occidente —en especial de EE.UU.— como estrategia de rentabilización económica, pero a través de una suerte de des-japonización de sus productos culturales, principalmente en la producción de animaciones televisivas y cinematográficas, como de la industria del video-juego, aquello que se denomina *mukokuseki*: el uso de características raciales ambiguas de la cultura japonesa o, directamente, fantasiosas. “Para, iwabuchi, la singularidad de Japón está unida a una aceptación de su rol de otro, perpetrado por factores externo de orientalismo, una posición cómplice interna que lo sostiene, y el *mukokuseki* en sus exportaciones de cultura popular”<sup>424</sup>.

A diferencia de lo que trabajaremos en el caso de Japón, Hong Kong y Taiwán, otras industrias se repensaron al interior de la globalización a partir de los años noventa. Un ejemplo de ello, se encuentra en los distintos polos productivos al interior de la India —determinados por su diversidad lingüística y que de forma gruesa se divide territorialmente en Mumbai (idioma Hindi), Bengala Occidental (idioma Bengali), Karnataka (idioma Kannada), Katmandú (idioma Tamil), Maharashtra (idioma Marathi), Kerala (idioma Malabari), Punjab (idioma Panyabí) y Andhra Pradesh-Telangana (idioma Télegu)—, que históricamente había estado dedicada al consumo interno —y a un área de influencia muy limitada—, “la India venía ya siendo el principal productor mundial de películas desde los años setenta, en 1985 llegó a superar los novecientos títulos anuales y ha superado el millar en estas últimas

---

<sup>423</sup> Gary Needham, “Japanese Cinema and Orientalism”, en *Asian Cinemas. A Reader & Guide*, Dimitris Eleftheriotis y Gary Needham, eds., (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006), 9. [Texto original: The obvious example is the distributor Metro-Tartan which has gathered together numerous contemporary Japanese genre films, as well as South Korean, Thai and Hong Kong films, under the banner of ‘Tartan Asia Extreme’.]

<sup>424</sup> *Ibid.*, 10. [Texto original: For, Iwabuchi, Japan’s uniqueness is bound to an acceptance of its role as other, perpetrated by external factors of orientalism, an internal complicit position that sustains it, and *mukokuseki* in its popular culture exports.]

temporadas. Con un parque de aproximadamente catorce mil salas, el país no ha dejado de detentar ese liderazgo desde entonces<sup>425</sup>.

El cine en India ha sido principalmente capitalista, aunque la naturaleza del capital ha cambiado con las transformaciones de la política económica de India. Esto no quiere decir que el Estado ha estado ausente del negocio del mundo del cine: los impuestos han sido un punto permanente de disputa con el Estado y las presiones de censura sobre los cineastas varían con sus conexiones políticas. El apoyo estatal del cine está también marcado por la ambivalencia y ha dado a luz a fuertes críticas a las políticas estatales como emulación de los modelos occidentales de gran arte.<sup>426</sup>

Durante los años noventa y, principalmente, en la primera década del siglo xxi existió una explosión global del cine de género de la comedia musical, que ha sido denominado de forma simple como Bollywood<sup>427</sup>. La permeabilidad de estas producciones ha estado determinada por los grandes movimientos migratorios desde el sub-continente asiático hacia Oceanía, Europa y EE.UU., que comenzaron a generar lo que podríamos llamar un consumo interno desterritorializado, focalizado principalmente en satisfacer una demanda que ha ido transformando la configuración interna de los mercados de otros países, pero sin necesariamente influir en las formas productivas de estos. Películas como *Hum Aapke Hain Koun!* [¡Quién soy yo para ti!\*] (1994), de Sooraj R. Barjatya, *Dilwale Dulhania Le Janyenge* [El valiente de corazón se llevará a la novia\*] (1995), de Aditya Chopra, *Kabhi Khushi Kabhie Gham* [A veces alegría, a veces tristeza\*] (2001), de Karan Johar, o *Chalte Chalte* (2003), de Aziz Mirza, fueron éxitos comerciales que cruzaron las fronteras de la India y que concentraron la atención en este tipo de género de comedia musical familiar, el que ha sido caracterizado por Ravinder Kaur en los siguientes términos discursivos: “valores familiares, superioridad moral, amor (impoluto) verdadero, el sacrificio de los deseos

---

<sup>425</sup> Alberto Elena, “Cines de la India: tradición y renovación”, en *India. Cine de autor, documental independiente y videocreación*, Juan Guardiola, ed., (Madrid: La casa encendida, 2009), 61-2.

<sup>426</sup> Radha Subramantam, “India”, en Kindem, ed., 54. [Texto original: Cinema in India has primarily been capitalist, though the nature of capital has altered with changes in the Indian political economy. That is not to say the state has been absent from dealings in the film world; taxation has been an ongoing point of contention with the state, and censorship pressures on filmmakers vary with their political connections. The state supported cinema is also marked by ambivalence and has brought forth both strong criticisms of state policies as well as emulations of Western models of high art.]

<sup>427</sup> El concepto Bollywood refiere específicamente a la industria cinematográfica de la ciudad de Mumbai, el cual representa la parte más importante de la producción cinematográfica en la India, pero no la única. Asimismo no todo el cine producido en la industria de Mumbai y el resto de la India puede resumirse en los rasgos del género del musical, aún cuando tiene una predominancia considerable.

individuales por el bien de la familia/comunidad, y la lucha y victoria de la diáspora hindú en la preservación de su universo cultural”<sup>428</sup>.

Esta estrategia de globalización estuvo determinada directamente para las reformas económicas neoliberales en la India en la década del noventa y el especial interés que los gobiernos de la India le han otorgado estructuralmente en su economía a la producción cinematográfica en los últimos años. “El otorgamiento de estatus oficial de la industria cinematográfica por parte del gobierno en el año 2000 alentó a futuro la interacción de Bollywood con las fianzas y mercados globales, ya que permitió por primera vez a los productores obtener prestamos del banco estatal y hacer a la industria más atractiva para las corporaciones multinacionales”<sup>429</sup>. A partir de allí, se multiplicaron los títulos —nunca mayoritarios en una industria con tales niveles de producción— con esta consciencia transnacional, por ejemplo, *Kuch Kuch Hota Hai* [Algo sucede en mi corazón] (1998), de Karan Johar, ambientada en India y Escocia, o la co-producción hindú-estadounidense *Kal Ho Na Ho* [Mañana puede que nunca llegue\*] (2003), de Nikhil Advani, ambientada íntegramente en Nueva York.

Junto con esto, se han establecido pactos productivos cada vez más estrechos entre las productoras hindúes y los estudios de Hollywood, Gran Bretaña y Australia. Asimismo una serie de actores y actrices han arribado al mercado estadounidense en los últimos años: Aishwarya Rai, Amitabh Bachchan, Anil Kapoor, Irrfan Khan, Anupam Kher o Kabir Bedi. Como también el suceso de este género ha sido rentabilizado por los propios estudios anglosajones, por ejemplo, en la co-producción franco-británica-estadounidense *The Guru* [El gurú del sexo] (2002). En la producción propias de la inmigración hindú, Deepa Mehta después de su película producida en Canadá, *Fire* [Fuego] (1996), realiza para los estudios de Mumbai, *Bollywood, Hollywood* (2002), o la película británica *I like Beckham* [Quiero ser como Beckham] (2002), de Gurinder Chadha.

---

<sup>428</sup> Cit. en Ian Garwood, “Shiting Pitch: The Bollywood Song in the Anglo-American Market”, en *Asian Cinemas. A Reader & Guide*, Dimitris Eleftheriotis y Gary Needham, eds., (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006), 347. [Texto original: family values, moral superiority, true (unpolluted) love, the sacrifice of individual desires for greater good of the family/community, and the struggle and victory of Indian Diaspora in preserving their cultural universe.]

<sup>429</sup> Garwood, 347. [Texto original: The bestowing of official status upon the film industry by the government in 2000 encouraged future the interaction of Bollywood with global finance and markets, as it allowed producers to secure loans from the state bank for the first time, and made the industry more attractive to multinational corporations.]

En paralelo a ello, como ha insistido Alberto Elena, desde los años noventa la industria hindú comenzó un intenso proceso de *remakes* de películas principalmente producidas en Hollywood, lo que se ha leído como una forma global de resistencia frente a la expansión de los estudios transnacionales<sup>430</sup>. Ahora bien, dentro del marco de las relaciones transnacionales y globales pareciese, más bien aparecen como estrategias que están pensando reafirmar los patrones culturales de lo que podríamos llamar hegemonías discursivas locales y asegurar con ello los rendimientos económicos para la industria, es decir, la misma operación que genera Hollywood a la hora de hacer *remakes* de películas extranjeras. Así “estos *remakes* son altamente selectivos y reciclan, aclimatan y renegocian muchas de las características de los textos originales”<sup>431</sup>, para «indianizar» el patrón de valores morales, sociales y éticos — además de las operaciones cinematográficas— de estas películas. Uno de los rasgos interesantes como fenómeno cultural, a diferencia de las producciones estadounidenses, radicará que en muchas de películas “la referencia a los textos originales llega investida de tonos paródicos o abiertamente convertida en pastiches intertextuales y abiertamente auto-conscientes”<sup>432</sup>.

Esta vocación tan global del cine de géneros de las industrias de la India, eclipsó completamente —también a nivel discursivo—, a los herederos del estadio moderno del cine hindú, aquellos que articularon de forma particular el realismo en el período de descolonización de la India, como Satyajit Ray, Mrinal Sen, Mani Kaul o la primera etapa de Basu Chatterji, así la producción de un cine medianamente independiente a los grandes estudios en los distintos territorios, por ejemplo, en las películas de Girish Kasaravalli, Adoor Gopalakrishnan, Buddhadeb Dasgupta, Goutam Ghose, Shaji N. Karun, entre varios otros, ha perdido su visibilidad en los espacios internacionales, aún en aquellos dedicados a ese «otro» cine, como festivales o espacio de exhibición de la industria independiente.

En el otro extremo se encuentra la República Popular China, una industria débil que también ha focalizado históricamente sus esfuerzos a la demanda interna y, sobre todo, ha sido controlada principalmente por el Estado. El cine con su rol de propaganda activa en el proceso de la construcción del socialismo chino bajo las directrices del gobierno de Mao Zedong (Shaoshan, 1893 - Beijing, 1976), sobre todo a partir de la Gran Revolución Cultural

---

<sup>430</sup> Ver estas perspectivas en Rosie Thomas, “Melodrama and the Negotiation of Morality in Mainstream Hindi Films”, en *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*, Carol A. Breckenridge, ed., (Mineapolis y Londres: University of Minnesota Press, 1995), 157-182.

<sup>431</sup> Alberto Elena, “Bollywood: nuevos contextos y nuevos públicos”, *Revista de Historia del cine. Secuencia*, Número 36, segundo semestre 2012, 20.

<sup>432</sup> *Ibid.*, 21.

Proletaria (1966-1976), que clausuró la Academia de cine de Beijing, la que no fue re-abierta hasta 1978 y que tuvo sus primeros egresados en 1982. El relato de esta historia ha estado marcado —a diferencia de la mayoría de los otros países—, bajo el concepto de generación. La última generación cinematográfica en China había sido la que alcanzó a estudiar antes de las medidas de la revolución cultural, bajo el nombre de la Cuarta Generación.

Solo es a partir de la Quinta Generación —realizadores egresados de la academia a partir de 1982—, que se fue gestando el proceso de transnacionalización de la industria china, al ritmo de los procesos de modernización económica del país. El lento proceso de apertura a la economía globalizada que comenzó en los años ochenta, no tuvo una inmediata correspondencia cinematográfica. El primer período de esta Quinta Generación —donde hay cineasta tan variopintos como Teng Wenji, Wu Yigong, Zheng Dongtian, Zhang Nuanxin, Xie Fei, Yang Yianjin, Chen Kaige, Zhang Yimou, Zhang Junzhao, Tian Zhuangzhuang y Wu Ziniu—, se abocaron a intentar comprender, visualizar y procesar las violentas políticas culturales-sociales-económicas del período que recién había acabado. En unas prácticas de la memoria diferida, ya que no podían enfrentarse a los procesos de forma clara y evidente, como *Huang tu di* [Tierra amarilla] (1984), de **Chen Kaige** (Pekín, 1952), ambientada en 1939 se centra en la relación de amistad entre una joven campesina de catorce años (interpretada por Bai Xue) y un joven soldado (interpretado por Xueqi Wang) del Ejército de Liberación Popular en el contexto de la guerra civil contra las fuerzas nacionalistas dirigidas por Chiang Kai-Shek, que tenía como objetivo recopilar canciones populares campesinas para transformarlas en himnos de la revolución.

Para Mark Cousins, *Huang tu di* encarnó visualmente una concepción taoísta que rechazaba directamente la dicotomía del bien y el mal del maoísmo y confucionismo, para privilegiar una mirada ambigua, que intenta reconciliar la tradición cultural china con la modernización en manos del comunismo maoísta. Chen Kaige y su director de fotografía Zhang Yimou “conciben esta historia de pobreza rural como un cuadro tradicional chino: la mayoría de los planos son muy amplios, el cuerpo humana rara vez aparece como elemento central de la composición, el espacio y el paisaje tienen tanta importancia como el elemento humano”<sup>433</sup> [fig. 52]. Esther C. M. Yau ha planteado que lo interesante de la película es su sintonía con el clima teórico de occidente, ya que en ella se puede encontrar un balance estructural entre lo narrativo y su textualidad en tres niveles a partir de lo micro-narrativo, “un nivel diegético (por la construcción de e indagación sobre el significado cultural y histórico),

---

<sup>433</sup> Cousins, 419.

un nivel crítico (por el repudio y fragmentación del discurso socialista), y un nivel discursivo (por las articulaciones poli-vocales de y sobre las estéticas y el patriarcado feudalista chino)<sup>434</sup>. A partir de los años ochenta existió un importante impulso en varias de las cinematografías asiáticas por trabajar sobre pequeñas narrativas, que funcionan dentro del imaginario de las micro-narrativas históricas como ejercicio de desmantelamiento de los discursos hegemónicos y/o oficiales sobre la Historia particular de un país o colectiva de Asia.

*Huang tu di* fue un primer impulso de Chen Kaige por leer el complejo pasado chino, que continuó en *Hai zi wang* [El rey de los niños] (1987), centrada en un profesor campesino que impulsa a sus estudiantes a pensar por ellos mismos. También en su etapa en EE.UU. con la co-producción china-hongkonesa *Feng yue* [Luna seductora] (1996), ambientada en los años veinte y centrada en el tráfico de droga. Otras películas de esta generación son *Yi ge he ba ge* [Uno y ocho\*] (1983) y *Hu guang* [El resplandor del arco\*] (1989), de Zhang Junzhao; *Lie chang zha sha* [En el coto de caza\*] (1984) y *Dao ma zei* [Ladrón de caballos\*] (1986), de Tian Zhuangzhuang —la última co-dirigida con Pan Peicheng—; *Die xue hei gu* [Decreto secreto] (1984), *Ge zi shu* [El árbol de la paloma\*] (1985) y *Zui hou yi ge dong ri* [El último día de invierno\*] (1986), de Wu Ziniu; *Hong gao liang* [Sorgo Rojo] (1987), *Ju Dou* [La semilla del crisantemo] (1990) y *Da hong deng long gao gao gua* [La linterna roja] (1991), de Zhang Yimou.

Esta apertura estética se vio puesta en pausa tras las protestas de la Plaza de Tiananmén entre el 15 de abril y el 4 de junio de 1989, que convocó a más de 100 miles estudiantes universitarios y ciudadanos chinos contra la represión, carencia de libertades individuales, censura, corrupción e inestabilidad económica del gobierno del Partido Comunista de China, en el contexto de las reformas de liberalización económica en las zonas urbanas que precarizó las condiciones laborales de los trabajadores. El gobierno disolvió la protesta con el ejército, donde murieron un número indeterminado de personas que oscila entre 600 a 4.000 personas. A su vez, hubo arrestos y ejecuciones a los principales líderes del movimiento, principalmente, a las organizaciones obreras y los líderes del Movimiento Democrático de China, apoyándose en las poblaciones y organizaciones campesinas aun leales al gobierno.

---

<sup>434</sup> Esther C. M. Yau, “Yellow Earth: Western análisis and No-Western Text”, en *Asian Cinemas. A Reader & Guide*, Dimitris Eleftheriotis y Gary Needham, eds., (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006), 203. [Texto original: a diegetic level (for the construction of and inquiry about cultural and historical meaning), a critical level (for the disowning and fragmentation of the socialist discourse), and a discursive level (for the poly-vocal articulations of and about Chinese aesthetics and feudalist patriarchy.)]

En China el modelo de liberalización económica durante los años ochenta no implicó la disolución política de la organización del país, centrada en la concentración del poder político en un solo partido —compuesto por diez representantes del Partido Comunista Chino, que se cambian cada 10 años— y, por ende, todas aquellas empresas personales impulsadas a intensificar la interacción económica con el exterior se tuvieron que sostener en la no variación de ese modelo político. Es por ello, que los reales cambios comenzaron a partir de mediados de los años noventa, en la aceptación de las inversiones privadas y extranjeras en las producciones cinematográficas, pero el Estado controlaba la cantidad y en qué o con quién se podía invertir. Uno de estos efectos fue la disminución de la producción cinematográfica china, como a su vez, los cambios en el consumo de los ciudadanos chinos hacia películas producidas por Hollywood. “En 1996, el número de películas producidas en China cayó de 150 a 110 y muchas de estas perdieron dinero, algunas ni siquiera llegaron a los cines”<sup>435</sup>, a causa de la ampliación de la red estatal de televisión con más 3.000 estaciones.

Este nuevo modelo de cine chino apostó por una transnacionalización productiva sobre unos pocos realizadores y generando proyectos de alta inversión pensados para un mercado global, películas centradas principalmente en una puesta en imagen de la historia de China antes de la invasión británica a través de la re-lectura de las artes marciales como género cinematográfico. Esta apertura concentrada netamente en lo económico se cristalizó en la coproducción china-taiwanesa-hongkonesa-estadounidense *Wò hǔ cáng lóng* [Tigre y dragón/El tigre y el dragón] (1999), dirigida por el taiwanés Ang Lee —adaptación de la novela homónima de 1942 del novelista Wang Dulu, quien murió en los campos de re-educación cultural instaurados por la Revolución Cultural—. Película ganadora del premio Oscar a la mejor película extranjera, como también premiada en los BAFTA. *Wò hǔ cáng lóng* está ambientada en el siglo xvii durante la Dinastía Qing, dispone el espacio perfecto para la confluencia discursiva de las tres chinas: Taiwán, Hong Kong y China, es decir, antes de los procesos de modernización capitalistas y los conflictos políticos-territoriales que se desarrollaron durante el siglo xx.

Dentro de este contexto, ha sido **Zhang Yimou** (Xi’an, 1951) el realizador que mejor encarna este proceso siendo parte de la Quinta Generación, en la primera década del siglo xxi ha desarrollado una serie de películas ambientadas en distintos contextos epocales pre-

---

<sup>435</sup> John A. Lent y Feye Zhengwing, “China”, en Kindem, ed., 32. [Texto original: In 1996, the number of films produced in China dropped from 150 to 110, and most of these lost money; some did not even make it to the theaters.]

británicos, con una estética que combina la historia, la fantasía y las artes marciales. Dejando atrás esas narraciones pequeñas y de conflictos mínimos que tuvo sus últimas entregas con *Wo de fu qin mu qin* [Camino a casa] (1999) y *Yi ge dou bu neng shao* [Ni uno menos] (1999), dos películas centradas en los conflictos sociales del presente chino a causa de las transformaciones económicas del país. La última premiada en el Festival de Venecia re-edito la vieja fórmula de trabajar con actores no profesionales que se auto-representaban en una pequeña escuela rural en China.

Frente a estas formas las co-producciones chinas-hongkonesas *Ying xiong* [Héroe] (2002), *Shi mian mai fu* [La casa de las dagas voladoras] (2004) y *Man cheng jin dai huang jin jia* [La maldición de la flor dorada] (2006), operan en un registro estético-audiovisual muy distinto. Existe una sobre estilización de las tradiciones cinematográficas chinas de las artes marciales, que es posibilitada únicamente por la revolución tecnológica de la imagen técnica-digital. Las narraciones de las películas que se sostienen en relatos históricos son meras excusas para desarrollar una serie de operaciones alegóricas sobre el pasado chino, exaltando el ejercicio de espectacularización cinematográfica. El cuidado trabajo compositivo, la utilización del color y las delicadas coreografías de acción —más cercanas a la danza que a la guerra—, termina por construir una estructura narrativa compuesta por una serie de cuadros plásticos que se resuelven simbólicamente en sí mismos —no se necesitan referencia discursiva a los sucesos históricos ni a un sistema codificado de valores culturales específicos—. Construye una imagen abstracta de lo chino que funciona de forma muy congruente con el concepto de *mukokuseki* japonés. Hay formas reconocibles de lo asiático que aseguran el consumo de una alteridad, pero al mismo tiempo se vacía de las tensiones culturales que componen ese universo simbólico para que pueda fluir por los mercados audiovisuales contemporáneos.

### **6.1. Japón, después de Akira Kurosawa y la crisis de los años setenta**

La entrada de capitales estadounidense en la industria japonesa, cuando citábamos el caso de *Kagemusha*, fue sintomático de un proceso de crisis que comenzó en Japón en la década del setenta y se extendió durante la de los ochenta y noventa. Lo que podríamos llamar el fin de dos décadas de oro en el cine japonés (desde 1950 a 1970). Período en el que no sólo tuvo una sólida situación en su mercado interno, también algunos de sus cineastas tuvieron una internacionalización sin parangón mediante los festivales de cine internacionales, Akira Kurosawa, Yasujirō Ozu, Kenji Mizoguchi y Masaki Kobayashi los

más conocidos. A su vez, la industria japonesa tuvo una presencia real en el mercado estadounidense, ejemplo de ello, es que los estudios Tōhō Kabushiki tuvo tres teatros exclusivos para la exhibición de sus películas en Los Ángeles, San Francisco y Nueva York. Japón como ya hemos planteado en apartados anteriores, era el tercer eje productivo con reconocimiento y validación institucional de la escena cinematográfica mundial, que acompañaba a EE.UU. y Europa (Francia, Italia, Alemania y parte del bloque de Europa del Este, principalmente).

Este proceso de crisis fue el declive de rentabilidad de las producciones locales frente a las películas de origen estadounidense principalmente, lo que se tradujo en una disminución productiva de sus cuatro grandes estudios Tōhō Kabushiki, Toei Kabushiki, Nikkatsu Kabushiki Kaisha y Shochiku Kabushiki, que se inició con la quiebra de Daiei eiga kabushikigaisha en 1971. Este proceso de rentabilidad solo se ha detenido el 2006, donde esta industria volvió a tener predominancia en el mercado local. El año 2012 los estudios japoneses en su mercado interno recaudaron más del 64% de las rentabilidades asociadas al cine<sup>436</sup>. Esto ha sido producto por la convergencia de múltiples empresas asociadas al entretenimiento (televisión, publicidad, música, editorial y manga-anime), en paralelo al modelo llevado a cabo en EE.UU. durante los años ochenta<sup>437</sup>.

El proceso de crisis productiva de los años setenta devino en cierta estabilidad en los ochenta, llegando a una producción aproximada de 300 títulos al año, pero los cuales estaban destinados básicamente a la televisión y el mercado del video casero, solo unos pocos títulos anuales estaban dirigidos al mercado de ultramar. Esta tendencia se vio confirmada desde que el consumo de videocasette superó al ingreso por taquilla en las salas de cine en 1987. Por otro lado y como ha apuntado David Desser, la actitud de las empresas tecnológicas japonesas más importantes fue sintomática para la escena productiva del país.

Grandes corporaciones japonesas involucradas en la producción de equipos electrónicos (incluyendo aparatos de televisión, reproductores de cintas de vídeo y reproductores de discos láser), tales como Sony, Mitsubishi y JVC, comenzaron a invertir en empresas de producción de cine en la década de 1980.

<sup>436</sup> Ishiyama Shin'ichiro, "El cine japonés se ve más que el extranjero", *www.nippon.com*, 30 de abril 2013, s/n pp. <http://www.nippon.com/es/features/c01102/>.

<sup>437</sup> Una diferencia importante de la revalorización de la escena productiva japonesa en relación a la estadounidense, es el rol minoritario de las productoras independientes —cincuenta de ellas son parte de la Asociación de Cineastas de Japón-JMFA, creada en 1995 con apoyo de organismos gubernamentales y bancos japoneses—, las que tienen sus propias líneas de producción y exhibición.

Pero ninguna de estas empresas de producción cinematográfica eran japonesas. En lugar de ello, estas gigantes firmas electrónicas invirtieron, y en algunos casos prácticamente se hicieron cargo, de los principales estudios de Hollywood (la adquisición de Columbia por Sony es la más famosa).<sup>438</sup>

En este contexto, es sintomático el devenir de **Akira Kurosawa** (Tokio, 1910-1998). Este marcó el desarrollo al cine japonés y su estrategia de internacionalización durante los años cincuenta y sesenta, en este período trabajó con tres de los cuatro grandes estudios japoneses y, exclusivamente, con los estudios Tōhō Kabushiki casi por veinte años, desde *Ikiru* [Vivir] (1952) hasta *Dodesukaden* [Dodes'ka-den] (1970). En 1950 ganó el premio León de Oro a mejor película extranjera en el Festival de Cine de Venecia con *Rashōmon* [Rashomon, el bosque ensangrentado]. Pero desde mediados de los años setenta, Kurosawa estableció una serie de lazos con productoras extranjeras para lograr hacer sus películas, para *Dersu Uzala* [El cazador] (1975) se asociaron las productoras Daiei eiga kabushikigaisha (Japón) y Mosfilm (URSS), en la ya citada *Kagemusha* se asociaron Tōhō Kabushiki (Japón) y Twentieth Century Fox Film Co. (EE.UU.) —película con la que ganó la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes—, para *Ran* (1985) se asociaron Greenwich Film Productions (Francia), Herald Ace y Nippon Herald Films (Japón) y en *Dreams* [Los sueños de Akira Kurosawa] (1990) trabajó exclusivamente con Warner Brothers Co. (EE.UU.)

### 6.1.1. Un nuevo comienzo desde *Tetsuo* hasta el Anime

La escena cinematográfica-audiovisual japonesa en los años ochenta poco reclamó de las figuras de Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi o Yasujirō Ozu, sino más bien entró en diálogo directo con la producción que se desarrollaba en Hong Kong y con la larga tradición de producción del manga, series televisivas y películas de animación. Una cristalización de ello se encontrará en la irrupción de los géneros de terror y ciencia ficción. Despojándose de sus propios géneros tradicionales, asociados a la tradición del teatro kabuki, su historia pre-industrial y al cine de samurai, pero donde se recuperó una imagenería popular en torno a mundos fantasmáticos. Parte de este giro del cine japonés se cristalizó en *Tetsuo* [Tetsuo, el hombre de hierro] (1989), de **Shin'ya Tsukamoto** (Tokio, 1960), largometraje filmado en

<sup>438</sup> David Desser, "Japan", en Kindem. ed., 20. [Texto original: Larger Japanese corporations involved in the production of electronic equipment (including television sets, videocassette players, and laser disc players), such as Sony, Mitsubishi, and JVC, began to invest in film production companies in the 1980s. But none of these film production companies were Japanese. Instead, these giant electronic firms invested in, and in some cases virtually took over, major Hollywood studios (Sony's takeover of Columbia is the most famous).]

blanco y negro en 16 mm. La trama de la película es simple un oficinista (interpretado por Tomorowo Taguchi), atropella a otro hombre que es un fetichista del metal (interpretado por Tsukamoto). Junto a su mujer, el oficinista llevan el cuerpo a un bosque y lo abandonan. Después de ese incidente el cuerpo del hombre comienza lentamente a convertirse en una máquina metálica de matar y, finalmente, fundirá su cuerpo con el del fetichista.

En la secuencia inicial Shin'ya Tsukamoto describe un amasijo de metales a través de planos detalles con fundidos encadenados, en ese cúmulo de metales se camufla un cuerpo humano, esta persona abre una incisión en su muslo derecho y por ella introduce una barra metálica en su interior en un plano detalle. Nunca vemos el cuerpo completo del hombre, tampoco su rostro, solo fragmentos que se confunden con los metales. La herida se infecta y el hombre corre en busca de ayuda, en eso un automóvil lo atropella. La acción se detiene y la imagen se concentra durante casi treinta segundos en describir el parachoques del auto, acción que es acompañada por una música extradiegética de un saxo y un piano, el atropello se deduce solo a través de sonido en *off*. Otros cuerpos máquinas, pero en estos no existe ningún proyecto ideológico, son pura sobra, escombros industriales, deriva pos-industrial japonesa de la ruina de la fábrica.

*Tetsuo* es una película carente de cualquier búsqueda mimética, una escena el oficinista vuela por varios piezas y espacios después de recibir un solo golpe de una mujer chatarra que lo persigue, en una combinatoria ascendente y vertiginosa de imágenes, hasta chocar con un cúmulo de chatarra. La relación entre cuerpo y máquina queda instalada cuando Shin'ya Tsukamoto hace la presentación de personaje del oficinista, en un montaje rítmico de imágenes de una fundición de metales marcado por la métrica de un tema de música electrónica que se fusiona con el ruido de la fábrica, las imágenes del oficinista se intercala en una suerte de ataque de angustia por el acoso de las máquinas. No hay psicología de personaje, antecedentes biográficos ni la localización geográfica, solo un conflicto que se desarrollará: la mutación de lo humano en máquina residual de la modernidad. Después de *Tetsuo*, estrenó *Yôkai hantâ: Hiruko* [Demonios asesinos] (1991) y *Tetsuo II: Body Hammer* [Tetsuo II: el cuerpo de martillo] (1992), películas en que profundizó en esta estética pos-humana. El conflicto entre hombre y máquina en sus no es metafórico ni se infiere, como en el caso de *American Gigolo* o *Top Gun*, sino que es profundamente material, la máquina desde el interior de lo humano se lo devora.

Esta imagería es imposible pensarla sin tener en el horizonte la producción visual, narrativa y audiovisual del manga y anime japoneses. Principalmente el anime *Akira* (1982-1990) y versión cinematográfica de 1988, de Katsuhiro Otomo. El cine japonés comenzó a ser tributario de una fuerza productiva que se había expandido por las televisiones del mundo desde varias décadas antes en series dirigidas a niños y adolescentes, proceso que no se ha detenido hasta la actualidad. Hacia finales de los años ochenta apuntó a un público internacional adulto-joven, por ejemplo, en las sagas de *Urotsukidōji* (1987-2004), *Shin Seiki Evangelion* [Neon Genesis Evangelion] (1995-1996), de Hideaki Anno, y *Gōsuto in za sheru* [Ghost in the Shell] (1995), de Mamoru Oshii, *Pāfekuto Burū* [Perfect Blue/Azul Perfecto] (1997), de Satoshi Kon, o *Shiriaru Ekusuperimentsu Rein* [Lain/Serial Experiments Lain] (1998), de Ryūtarō Nakamura. Esta expansión constante de la producción audiovisual japonesa, ha posibilitado que Steven Brown, se plantea que en “una era del capitalismo global y de la aceleración de los tráfico transnacionales de los flujos culturales, que *el mundo es la pantalla del anime*”.<sup>439</sup>

La expansión global del anime ha implicado en los últimos años algunas transformaciones para adaptarse a mercados muy diferentes, a pesar de ello, la particularidad del anime —como ha planteado Susan J. Napier— está en que:

Por otra parte, el anime es una forma cultural popular que se construye claramente en las tradiciones anteriores de la alta cultura. No es solo el medio que muestra influencias de las artes tradicionales japonesas como Kabuki y los grados en madera (originalmente fenómenos de la cultura popular), sino que también hace uso de tradiciones artísticas de todo el mundo del cine y la fotografía del siglo xx. Por último, los temas que explora, a menudo en formas sorprendentemente complejas, ya son familiares para los lectores de la literatura de «alta cultura» contemporánea (tanto dentro como fuera de Japón) y de los espectadores de cine arte contemporáneo.<sup>440</sup>

---

<sup>439</sup> Steven T. Brown, ed., *Cinema Anime: critical engagements with Japanese animation*, (Nueva York-NY: Palgrave MacMillan, 2006), 6. [Texto original: in an era of global capitalism and the accelerating transnational traffic of cultural flows, that *the world is the anime screen*.]

<sup>440</sup> Susa J. Napier, *Anime from Akira to Howl's Moving Castle. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, (Nueva York-NY: Palgrave MacMillan, 2005), 4. [Texto original: Furthermore, anime is a popular cultural form that clearly builds on previous high cultural traditions. Not only does the medium show influences from such Japanese traditional arts as Kabuki and the woodblock print (originally popular culture phenomena themselves), but it also makes use of worldwide artistic traditions of twentieth-century cinema and photography. Finally, the issues it explores, often in surprisingly complex ways, are ones

El problema del anime es mucho más complejo de lo que podamos trabajar en estas páginas y nos es el objeto específico de nuestra investigación. Aún así hay que considerarlo en los siguientes términos, es “un fenómeno auténticamente global, tanto en lo comercial como una fuerza cultural. Comercialmente, está comenzando a desempeñar un papel importante en la economía de entretenimiento transnacional, no sólo como una parte importante del mercado de exportación japonés, sino también como una parte pequeña pero creciente del mundo comercial no japonés”.<sup>441</sup> Esta amplitud se encuentra en la profusión de géneros, públicos y estilos al interior de mundo anime-manga, desde romance, ciencia ficción, comedias hasta infantiles, pornografía, aventuras, *thriller* psicológicos, fantasía, etcétera. Constituyen un gran terreno productivo que cada año estrena 50 series televisivas nuevas aproximadamente y un número muy alto de OVAs-Animación original para video.

No obstante ello, desde los años ochenta hasta la actualidad ha trazado innumerables cuestionamientos a las barreras que lo separaban de aquello que clásicamente se entiende por cine, es decir, cine de ficción con personas y espacios físicos reales o que pretenden serlo. Las prácticas del anime son una de las principales razones para evaluar las certidumbres que separaban al cine de animación con el cine documental y de ficción. Esto es lo que hace coherente que Steven Brown tensione la producción de anime con las ideas de Gilles Deleuze, “si se acepta el argumento de Deleuze de que el cine no sólo «pone movimiento en la imagen», sino también «pone en movimiento la mente» [...] no es tan descabellado sugerir que el movimiento de las imágenes producidas por esa forma particular de cine llamado «anime» también traza los circuitos cerebrales de los espectadores de anime en todo el mundo”.<sup>442</sup>

Esta paulatina cercanía es la que produjo que **Hayao Miyazaki** (Tokio, 1941), con su película *Sen to Chihiro no kamikakushi* [El viaje de Chihiro] (2001) ganara el premio Oso de Oro de la versión 2002 del Festival Internacional de Cine de Berlín. Película que justamente

---

familiar to readers of contemporary «high culture» literature (both inside and out side japan) and viewers of contemporary art cinema.]

<sup>441</sup> *Ibid.*, 8. [Texto original: a genuinely global phenomenon, both as a commercial and a cultural force. Commercially, it is beginning to play a significant role in the transnational entertainment economy, not only as an important part of the Japanese export market, but also as a small but growing part of the non-Japanese commercial world.]

<sup>442</sup> Brown, 6. [Texto original: If one accepts the argument of Deleuze that cinema not only “puts movement in the image” but also “puts movement in the mind,” (...) is not going too far to suggest that the movement of images produced by that particular form of cinema called “anime” also traces the brain circuits of anime viewers around the world.]

se coloca en el centro de las formas desarrolladas desde temprana data por el realizador, sin renunciar a ninguno de sus aspectos estilísticos para encontrar cabida en el mundo-cine. Este ha construido diferentes mundos heterotópicos en que se mezclan aspectos fantásticos como «naturalistas», generando un mundo referencial familiarmente extraño. En *Sen to Chihiro no kamikakushi* esta operación es parte de su narrativa, como de alguna forma también en *Tonari no Totoro* [Mi vecino Totoro] (1988). Hayao Miyazaki visibiliza esa frontera entre el mundo humano y el fantástico como un espacio de tránsito. El personaje de Totoro aparece en una encrucijada en una noche de lluvia, donde Satsuki espera bajo un paraguas [fig. 53]. En *Sen to Chihiro no kamikakushi*, Chihiro junto con sus padres recorren un largo túnel hacia un pueblo misterioso, el que se esconde en un edificio.

Esto no ocurre en sus películas: *Kaze no Tani no Naushika* [Nausicaä del Valle del Viento] (1984). *Tenkū no Shiro Rapyuta* [El castillo en el cielo] (1986), *Majo no takkyūbin* [Nicky, la aprendiz de bruja] (1989), *Mononoke-hime* [La princesa Mononoke] (1997), *Hauru no ugoku shiro* [El castillo ambulante] (2004), por nombrar algunas. En estas producciones solo existe un solo mundo donde lo real se teje de la misma materialidad que lo fantástico, a través de la recuperación del imaginario simbólico pre-moderno japonés, poblado de criaturas demoníacas, guardianas, espectros, dragones, etcétera, en estas:

[...] las estructuras de sistematización y los procesos de racionalización del mundo moderno han sido destruidos y una condición de desorden que ha anulado todo, mundos futuros como Nausicaa o Conan, o mundos antes de que el proceso de modernización se haya finalizado (Laputa, Porco Rosso). En otras palabras, el Japón moderno como espacio narrativo se evita constantemente, es como si su relato sólo puede existir antes de la modernización o después de que la modernidad haya sido destruida.<sup>443</sup>

El cine de Hayao Miyazaki deviene en lo que se ha perdido, en sus mundos la naturaleza vuelve a ejercer un poder independiente al régimen técnico, para vahiculizar una serie de narrativas centradas, principalmente, en la edificación de una identidad femenina infantil o juvenil que puede restituir los principios del mundo natural sin el régimen técnico.

---

<sup>443</sup> Yoshiyuki en Napier, 153-4. [Texto original: the systematizing structures and rationalizing processes of the modern world have been destroyed and a condition of disorder has overturned everything, future worlds such as Nausicaa, or Conan, or worlds before the process of modernization has been finalized (Laputa, Porco Rosso). In other words, modern japan as a narrative site is consistently avoided, It is as if his narrative can only exist before modernization or after modernity has been destroyed.]

Frente a esta expansión de lo fantástico pre-moderno, la secuencia inicial del anime *Hotaru no haka* [La tumba de las luciérnagas] (1988), de **Isao Takahata** (Ise, 1935), cofundador del Estudio Ghibli junto a Hayao Miyazaki, se muestra radicalmente material. La proyección fantasmática del pasado de Seita, un adolescente que ha vivido toda la Segunda Guerra Mundial, nos anuncia la fecha de su muerte en un plano medio en tonos rojos en que se observa a sí mismo morir de inanición el 21 de septiembre de 1945, el cuerpo desfallece junto a un pilar y en un primer plano de la cabeza del joven en el suelo a punto de morir se posa una mosca, pronuncia el nombre de su hermana pequeña muerta, Setsuko [fig. 54]. Desde la primera escena es el dispositivo fantástico el que marca el territorio realista, la muerte del Seita en ese pilar, está acompañada de otras muertes de otros jóvenes. Dos barrenderos dicen frente a los cuerpos, «mueren como moscas».

La película es la adaptación de la novela homónima publicada en 1967 por Akiyuki Nosaka. *Hotaru no haka* cuenta la historia de estos dos hermanos huérfanos que viven los bombardeos de Kobe en 1945 por parte del ejército estadounidense. Seita y Setsuko hacen de un refugio antiaéreo abandonado su casa, pero finalmente no pueden sobrevivir los dos y Setsuko muere. A lo largo de la película, el hogar-refugio se transforma en un cementerio de luciérnagas que Seita recolecta para su hermana, metaforizando con esto el propio territorio japonés. La fragilidad de las luciérnagas en manos de los niños es la misma de estos frente a los bombardeos, “la fuerte cualidad elegíaca de las luciérnagas sugieren una historia de la que nunca se puede escapar o trascender, pero que debe ser continuamente experimentada como desgarradora y dolorosa e inexorablemente opresiva. El diálogo es mínimo, lo que subraya el punto en que las palabras son inútiles y solo el desfile abrasador de las imágenes de destrucción desde el cielo”.<sup>444</sup>

Para, Wendy Goldberg, *Hotaru no haka* no es solo una película que pone el foco en la padecimiento de esas víctimas «inocentes» de la guerra, donde el tópico de la infancia articula una emotividad efectiva, sino que debiera ser leída como una crítica al nacionalismo japonés y su incapacidad de enfrentar el pasado. Seita encarna la alteridad de la culpa, al mismo tiempo que “su mundo de fantasía de justicia y venganza es un espejo de la sociedad en la que vive; visual y textualmente, Takahata lo liga a esta fantasía de la guerra. Setsuko, por otro

---

<sup>444</sup> Napier, 221. [Texto original: strongly elegiac quality to Fireflies that suggests a history that can never be escaped or transcended but that must be continually experienced as harrowing, painful, and relentlessly oppressive. Dialogue is minimal, underlining the point that words are useless; only the searing parade of images of destruction from the sky.]

lado, es tanto su víctima como una víctima de la guerra.”<sup>445</sup> En este sentido, la película se mostraría como un suplemento discursivo a través de una naturalización de la Historia para conciliar esta división entre el responsable y la víctima de la tragedia, conflicto no resuelto completamente en la sociedad japonesa.

Isao Takahata es una figura fundamental para la escena global y transnacional del anime, ya que es el director de las series televisivas *Arupusu no Shōjo Haiji* [Heidi, la niña de los Alpes] (1974), adaptación de la novela suiza Heidi (1880-1881), de Johanna Spyri, y *Haha wo tazunete sanzenri* [Marco, de los Apeninos a los Andes] (1976), adaptación de una historia que se encuentra en la novela italiana *Cuore* [Corazón] (1886), de Edmondo de Amicis. Además de películas como *Omohide poro poro* [Recuerdos del ayer] (1991) o *Heisei tanuki gassen ponpoko* [Pompoko] (1994). Además participó en el complejo proyecto de animación para adaptar el libro *Fuyu no hi* [Días de invierno] (1684), del poeta japonés Matsuo Basho, película consistente en que más de 35 animadores y 9 directores fueron animando cada estrofa del libro, de forma análoga a la tradicional forma poética *Haiku*, una forma poética breve de colaboración y que trabajaba sobre la yuxtaposición de imágenes poéticas. La película bajo el mismo nombre fue estrenada en el 2003.

### 6.1.2. Una fórmula transnacional: J-Horror

Dentro de esta revitalización proveniente del anime, se encuentra el fenómeno del género del terror bajo la denominación J-Horror [Terror japonés], que hacia finales de los años noventa tras los estrenos de *Ringu* [El aro] (1998), de Hideo Nakata, *Ôdishon* [Audition] (1999), de Takashi Miike, y de la adaptación del manga de Junji Ito, *Uzumaki* [Espiral] (2000), de Higuchinsky, tuvo un gran rol de revitalización para a industria japonesa, pero también, para el propio género fuera de las fronteras japonesas. Este género vehiculiza la experiencia contemporánea de dos creencias que sostienen gran parte del imaginario animista japonés: los *yōkai* y los *yūrei*. Los primeros son seres físicos que habitan una realidad paralela a la humana, pero que tienden irrumpir en la misma, dentro de estos también se pueden encontrar objetos dotado de vida después de cumplir 100 años, llamados *tsukumogami*. Los segundos son seres espirituales que inicialmente y generalmente fueron humanos que no lograron desprenderse de la realidad humana después de muertos.

---

<sup>445</sup> Wendy Goldberg, “Transcending the Victim’s History: Takahata Isao’s *Grave of the Fireflies*”, *Mechademia*, Volumen 4, 2009, 40-1. [Texto original: His fantasy world of righteousness and revenge is a mirror to the society in which he lives; visually and textually, Takahata links him to this national fantasy of war. Setsuko, on the other hand, is as much his victim as a victim of the war.]

Generalmente estos espíritus están representados en figuras femeninas ataviadas de un kimono blanco funerario. Dentro de ambos grupos de criaturas existe una gran variedad de formas y grupos que apelan a diferentes experiencias del terror y que entroncan con los distintos imaginario religioso-culturales japoneses —principalmente sintoístas y budistas—.

El J-Horror fundamentalmente se ha centrado en la re-actualización de las tipografías de los *yūrei* a través de una imagenería tecno-mediática, que se ve expresada en la filmografía de **Hideo Nakata** (Okayama, 1961), en la saga de *Ringu* —adaptación de la novela homónima de Suzuki Koji y que tuvo un *remake* estadounidense el año 2002 bajo la dirección de Gore Verbinski— que está centrada en el extraño espíritu de una joven que aparece desde cualquier aparato de televisión a aquellos que hayan visto una extraña cinta de video para asesinarlos. La relación entre terror y tecnología aparece como central para activar el miedo a lo cotidiano dentro de una sociedad que ha naturalizado la expansión de las tecnologías de la información. Hideo Nakata genera un desplazamiento ominoso de la objetualidad del receptor televisivo, colocándolo en el territorio de “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”<sup>446</sup>. Su presencia física trastoca todo el espectro emotivo del espacio, lo vuelve inquietante, funde en un mismo gesto esa posibilidad terrorífica de los *yōkai* con la perturbación violenta de los *yūrei*.

Esto lo articula también en *Honogurai Mizu No Soko a Kara* [Dark Water/Agua turbia] (2002), en un contexto absolutamente contemporáneo una madre con su hija llegan a vivir a un apartamento, en él se empiezan a encontrar en distintas partes agua negra, relacionada con la presencia de un mochila roja perteneciente a una niña desaparecida dos años antes en el edificio. El agua negra aparece en el techo, en el ascensor, debajo de una puerta y en muchos otros lugares cotidianos en que habitan madre e hija. Es una presencia atávica que perturba el ritmo de lo cotidiano, atrapa emocionalmente a las dos, las sumerge en una intranquilidad a la espera de la irrupción devastadora de lo terrorífico: esa niña desaparecida. El agua oscura es la materialización del concepto de *onnen*, que son afecciones del individuo que traspasan la barrera de la muerte, impregnaciones que tienen expresarse en la realidad humana, son una fuerza vital que va a emerger a pesar de lo que hagan los individuos.

J-Horror contemporáneo es una forma particular de articulación del pasado con el presente, en una re-actualización del clásico género japonés *Kaidan* sobre temáticas

---

<sup>446</sup> Sigmund Freud, *Obras completas, volumen XVII*, trad. José L. Echeverri, (Buenos Aires: Amorrortu ediciones, 1979), 220.

sobrenaturales, “estas películas también exponen las inquietudes socioculturales más grandes de la época, que se basan en los cambios de género que vieron la aparición de una generación de mujeres modernas, más independientes, el aumento de la ansiedad por el progreso tecnológico y la creciente preocupación sobre una supuesta pérdida de los valores e identidades tradicionales, los temores que han continuado resonando a través de la década de 1990 y en el siglo xxi”<sup>447</sup>. Dentro de este contexto, Mitsuyo Wada-Marciano ha destacado el rol que la ciudad de Tokio como motivo ha tenido en la reactivación del terror japonés, “la antigua capital de Tokio tiene ciertamente un número de estos espacios abandonados, que enriquecen la megalópolis con historia y nostalgia, y sin embargo, también son disfuncionales y arcaicos, esperando a ser descartados con el fin de introducir algo nuevo. Los espacios «abyectos» pueden ser descritos como «extraños», así: Ellos son familiares, pero al mismo tiempo «desconocidos», una reliquia de una historia desaparecida”<sup>448</sup>. Si bien, la autora trabaja con el concepto de abyección en el sentido de Julia Kristeva, consideramos que su descripción se ajusta más al de «lo ominoso», la ciudad se transforma en un espacio lleno de orificios por donde irrumpe lo terrorífico.

Mitsuyo Wada-Marciano destaca el rol que han jugado las nuevas tecnologías de la imagen audiovisual en varios niveles al interior de estas producciones. En *Chakushin Ari* [Llamada perdida/Una llamada perdida] (2003), de Takashi Miike, se utilizan los teléfonos móviles como mediador para la aparición y en *Kairo* [Pulse (Kairo)] (2001), de Kiyoshi Kurosawa, es Internet. Mientras en la saga de películas *Ju-on* [La maldición (Ju-on)] (2000-2003), de Takashi Shimizu, existe una narración modular ocupando el formato de capítulos auto-contenidos adaptando ciertas lógicas de los propios DVD. Esto ha producido un estilo que ha transformado radicalmente las formas de experiencia del terror japonés, aún en aquellas producciones donde la tecnología no es un motivo central de la misma. Como *Marebito* [Seres extraños (2004)], *Rinne* [Reincarnation/Terror eterno] (2005) y las dos co-

---

<sup>447</sup> Valerie Wee, “Visual Aesthetics and Ways of Seeing: Comparing *Ringu* and *The Ring*”, *Cinema Journal*, Volumen 50, Número 2, invierno 2011, 45. [Texto original: these films also exposed the larger sociocultural anxieties of the period, which were grounded in gender shifts that saw the emergence of a generation of more independent, modern females, increasing anxiety over technological progress, and growing concerns over a perceived loss of traditional values and identities, fears that have continued to resonate through the 1990s and into the twenty-first century.]

<sup>448</sup> Mitsuyo Wada-Marciano, *Japanese Cinema in the Digital Age*, (Honolulu-HI: University of Hawaii Press, 2012), 33. [Texto original: The old capital Tokyo indeed has a number of these derelict spaces, which enrich the megalopolis with history and nostalgia, and yet they are also dysfunctional and archaic, waiting to be discarded in order to introduce something new. The “abject” spaces can be depicted as “uncanny” as well: They are familiar but at the same time “foreign,” a relic of disappearing history.]

producciones japonesa-estadounidense *The Grudge* [El grito] (2004-2006) todas estas de Takashi Shimizu o en *Kansen* [Infección] (2004), de Masayuki Ochiai, entre otras<sup>449</sup>.

Un fenómeno interesante, que nos permite dar cuenta de las formas particulares de la transnacionalización en el cine japonés, se encuentra en los múltiples *remakes* que varias de estas películas han tenido principalmente en la industria estadounidense<sup>450</sup>, pero también en otras industrias, como Corea del Sur. La relación política-cultural de ambos países ha estado determinada por la ocupación japonesa de Corea entre 1910 y 1945, lo que se conoció como el período imperial japonés, que se extendió entre 1862 y 1947, tras la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial y la ocupación estadounidense. Desde dicha fecha hasta el reciente año 2004 los productos culturales japoneses tenían una entrada limitada en Corea del Sur, en el ámbito cinematográfico solo podían ser distribuidas aquellas películas que estuviera precedidas de premios en festivales de cine internacionales. Esto provocó que una serie de películas fuesen hechas por productoras surcoreanas, uno de estos casos es el *remake* de *Ringu*, *The Ring Virus* (1999), de Dong-bin Kim, que a su vez es la primera película financiada con capitales japoneses en Corea del Sur.

En un análisis comparativo entre ambas películas, James Byrne avanzó en una serie de diferencias que marcan la pluralidad de propuestas al interior del cine asiático de terror contemporáneo, que ha sido hegemonizada por el J-Horror. El autor remarca la diferencia de tratamiento en el imaginario pre-existente en las figuras femeninas, en la versión surcoreana existe una apuesta por una discursividad no heteronormativa, donde “el «monstruo queer» es inicialmente retratado como un objeto de «fascinación por lo raro», solo para que la perspectiva sobre el monstruo varíe a lo largo de la narración”<sup>451</sup>. La condición hermafrodita de la criatura en la novela de Koji y que se mantiene en la versión surcoreana, está absolutamente ausente en la versión japonesa. Además de otros aspectos relacionados con las formas de construcción de la escenas de violencia y la presencia inquietante de lo ausente.

No obstante ello, lo que interesa es cómo a través de J-Horror se ha producido un triple fenómeno en el escenario global, por un lado, el rápido consumo de los campos

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, 34-8.

<sup>450</sup> Aspectos de esta relación han sido estudiados en: Shogo Miura, “A comparative analysis of a Japanese film and its American remake” (Tesis de Maestría, San Jose State University, 2008).

<sup>451</sup> James Byrne, “Wigs and rings: cross-cultural exchange in the South Korean and Japanese horror film”, *Journal of Japanese and Korean Cinema*, Volumen 6, Número 2, 2014, 193. [184-201] [Texto original: the ‘queer monster’ is initially portrayed as an object of ‘freakish fascination’ only for the perspective on the monster to shift throughout the narrative.]

culturales occidentales de este tipo de películas, que se cristalizará en el rápido proceso de *ramakes* dentro de la industria de Hollywood. Por otro, la influencia y revitalización de la escena productiva de terror asiática fuera de las fronteras japonesas, pero al costo de ser leídas homogenizada por las producciones de Hideo Nakata, Takashi Shimizu, Takashi Miike, entre otros. “J-Horror es muy adecuado para las circunstancias de transición industrial y la nueva economía de películas de pequeñas pantallas. El género se dirige a un público más joven, que prefieren alquilar o comprar DVDs que pagar los precios exorbitantes de las entradas en los cines de Japón. Las tácticas de enfatizar las ventas de DVD también se adapta a las circunstancias actuales de la industria del cine japonés, en el que el «cine digital» no ha crecido tan rápido como la popularización del DVD»<sup>452</sup>.

### 6.1.3. La categoría de autor en las manos de la memoria RAM. Takashi Miike

La figura del ya nombrado **Takashi Miike** (Yao, 1960) es absolutamente paradigmática para la escena cinematográfica global, en la actualidad tiene más de 80 títulos estrenados, con un promedio de más de 3 películas por año, sin contar series televisivas y proyectos colectivos y otros. Su carrera comenzó en 1991 donde dirigió dos largometrajes y desde ahí no ha parado de producir ningún año hasta la fecha. Esta dimensión cuantificable de su corpus de películas es significativa a la hora de pensar su trabajo en varios aspectos. El primero es por la complejidad de trazar un marco interpretativo para su producción, Takashi Miike es muchos cineastas a la vez o sus películas corresponden a muchas formas, las que pueden ser absolutamente contrapuestas. El segundo es que su praxis pone de manifiesto un problema que generalmente está invisibilizado por la mayoría de los otros cineastas, que es del propio proceso cinematográfico. El tercer aspecto significativo es la absoluta libertad con la que trabaja en diferentes formatos, sin que ello sea un impedimento real para la producción cinematográfica, ejemplo de ello, es que después de 12 largometraje grabados en video, hizo su primer largometraje en material filmico de 35mm., *Shinjuku kuroshakai: Chaina mafia sensô* [Submundo Shinjuku: La guerra de la mafia china] (1995).

---

<sup>452</sup> Mitsuyo Wada-Marciano, “J-Horror: New Media’s Impact on Contemporary Japanese Horror Cinema”, en *Horror to the extreme. Changing Boundaries in Asian Cinema*, Jinhee Choi y Mitsuyo Wada-Marciano, eds., (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009), 33. [Texto original: J-horror is well suited for the circumstances of industrial transition and the new economics of small screen movie viewing. The genre targets younger audiences, who would rather rent or purchase DVDs than pay exorbitant ticket prices at movie theaters in Japan. The tactics of emphasizing DVD sales also suits the current circumstances of the Japanese film industry, in which the “digital cinema” has not grown as fast as DVD’s popularization.

En este sentido, pareciese más relevante pensar a Takashi Miike en esta compleja trama de procesos que detenerse en alguna película o un grupo de ellas, la totalidad como síntoma de una forma industrial-individual de trabajo. Esta forma de trabajo borra los límites entre los distintos aspectos de producción del cine, guión-planificación, preproducción, rodaje y postproducción. Inevitablemente unas y otras se solapan, conviven y difuminan los propios límites de cada película. Para lograr este volumen de producción Takashi Miike no rechaza ningún proyecto por razones económicas, aspectos estéticos-estilísticos o de otra índole, todo se puede grabar-filmar. Esto instala a un realizador que está constantemente en proceso, sin pausas, lo más cercano a la memoria Ram de un computador-ordenador, es un cine del procesamiento. Frente a esta idea, las líneas que se pueden trazar con la figura del artista-máquina de Andy Warhol en su *Factory* son evidentes, Takashi Miike es un realizador-computador en el desarrollo de un «*design* informático».

Todo se puede procesar por la memoria Ram de Takashi Miike y derivar de ella múltiples operaciones. Al igual que lo hacen los computadores, que no distinguen entre el retoque de una fotografía en un programa gráfico, la escritura en un procesador de texto, la navegación en Internet o la edición de una película casero, para la máquina digital todas las operaciones son iguales, una serie casi infinita de comando 0 y 1. Asimismo Takashi Miike no hace distinciones en los diferentes proyectos que produce, generando una tabla rasa entre proyectos codificados como cine arte-autor-festivales, mega producciones comerciales y proyectos de bajo presupuesto y en sus diversos géneros: dramas, comedias, artes marciales, *western*, etcétera.

La figura del autor cinematográfico se vuelve profundamente conflictiva en este esquema productivo, no hay en él una búsqueda expresiva particular, sino más bien articular un complejo sistema de engranajes, que están más cerca del modelo industrial cinematográfico, que de la poética y política de autores y directores godariana. La densidad se encuentra en que él mismo se ha transformado en esa industria, donde es la producción la que se transforma en la lógica de la obra y no esta es la que dota de forma retrospectiva sentido a las formas productivas. Takashi Miike es un pequeño sistema industrial en sí mismo que compite con Hollywood, Bollywood, la industria del anime japonés, por nombrar algunas. En ello, desarticula cualquier pretensión de identidad unificadora que contengan sus imágenes, desmembra la figura del autor ocupando las lógicas productivas del capital pos-industrial, para relativizar el valor aurático del nombre-signo-marca de un autor, evidenciándolo en su dimensión de valor de cambio en el sacrificio de su propia marca Takashi Miike.

Su sistema expone a las películas al interior de un sistema de flujos culturales globales, donde cada una tiene un nicho de mercado, cierto tipo de circuitos de validación y públicos posibles, teniendo sus rendimientos económicos y generando ciertos discursos específicos. Este esquema de flujos globales se expone de forma clara cuando pensamos en los estrenos de 1999, *Ôdishon* y *Dead or Alive: Hanzaisha* [Dead or alive-Vivo o muerto] son presentada en los festivales internacionales de cine de Toronto, Moscú, Buenos Aires, Tokio, Róterdam, Helsinki, Singapur, Estambul, entre otros, mientras *Nihon kuroshakai* [Ley Line/Japan Underworld] apenas salió del mercado japonés, *Tennen shôjo Man next: Yokohama hyakuya hen* [Man, Next Natural Girl: 100 Nights in Yokohama] solo fue emitida por la televisión japonesa y *Sarariiman Kintarô* [White Collar Worker Kintaro] un anime pensando principalmente para la distribución en DVD.

De esta forma, Takashi Miike al hacer habitar en su propio corpus de producción distintos flujos genera una igualación o relativización de la supuesta jerarquía cultural que ha impuesto el campo cinematográfico a ciertos discursos, películas y estéticas. No hay diferencias es solo mercancía cultural. Sus películas traspasan las fronteras valorativas del territorio cine y desencadena una profusión de imágenes consumibles, agotables —en la mayoría de los casos— en el propio momento de su exhibición, proyección o emisión. Y, por ende, corre el riesgo de que su operación se disuelva en la producción estética del capital. Pero en esa disolución hace visible la fractura discursiva que generan los circuitos teóricos contemporáneos, aún deudores de una gramática moderna, donde lo reflexivo y expresivo individual se establece *per se* como salvaguarda de cierta densidad crítica o, por lo menos, densidad cinematográfica. Distancia en la que aún se pueden encontrar autores dentro del sistema global de flujos cinematográficos-audiovisuales, que salvaguarda a un grupo de películas de las estrategias del marketing cultural y de los *blockbuster*.

Pero también expone la propia lógica del mercado cinematográfico contemporáneo. Takashi Miike acelera todos los procedimientos de producción, diversifica las imágenes y multiplica su nombre-signo-marca, habita el flujo cinematográfico en diferentes direcciones, construyéndose como una pequeña industria o una gran máquina de procesamiento de datos, sin tiempo para pensar solo de procesar y producir imágenes, unas tras otras, en un ejercicio de acumulación cinematográfica. Takashi Miike mejor que ningún otro realizador contemporáneo encarna, aquello que recientemente Byung-Chul Han ha metaforizado con la figura de la serpiente mientras piensa al trabajador en el capitalismo neoliberal, “este es el

animal de la sociedad de control neoliberal que sucede a la sociedad disciplinaria. A diferencia del topo [animal de la sociedad disciplinaria], la serpiente no se mueve por espacios cerrados. El topo es un *trabajador*. La serpiente, por el contrario, *delimita el espacio a partir de su movimiento*. La serpiente es un *empresario*. Es el animal del régimen neoliberal<sup>453</sup>. Este empresario no está al mando de una industria moderna (con sindicatos, líneas de producción, materias primas, etcétera) sino que es el emprendedor, es el individuo que se administra a sí mismo en la red de flujos del capital.

Una película que cristaliza esta acumulación es *Ôdishon*. Esta narra la historia de Shigeharu Aoyama (interpretado por Ryo Ishibashi) hombre de mediana edad viudo y con un hijo, que organiza una falsa audición para encontrar una nueva pareja, donde encuentra a Asami Yamazaki (interpretada por Eihi Shiina), la cual termina siendo una torturadora y asesina en serie. La narración está separada en dos partes claramente identificables a través de estilos muy diferentes. El primero es naturalista casi sin ningún ornamento narrativo que interrumpa el flujo de la relación entre Aoyama y Yamazaki, del día a día de una familia japonesa muy cercano a ciertas estéticas contemporáneas de lo cotidiano. Lo único que perturba esto es cierta extrañeza en el personaje de ella —ella suele vestir de blanco como los *yūrei*— y una perturbadora presencia de un gran bolsa que tiene bruscos movimientos al interior de un apartamento [fig. 55]. En la segunda parte se desata el terror Yamazaki, ella comienza a torturar a Aoyama y de la bolsa sale un ser humano mutilado (sin extremidades ni lengua), que es el resultado de las torturas de Yamazaki a otro hombre. En la casa de Aoyama, Yamazaki le va enterrado agujas de acupuntura en los párpados y le comienza a cortar los pies con un cable metálico [fig. 56], finalmente el hijo de Aoyama lo salva. Todo en la película está organizada en la adición de dos polos, de la diferencia de los géneros cinematográficos, de la acumulación de dos narrativas que comparten en común a los actores más que a los personajes. Pero no hay imágenes que logren sintetizar ambos espacios, sino que se comprenden como unidad narrativa solo porque están en una misma línea de tiempo.

#### 6.1.4. Las nuevas formas de la tradición. Takeshi Kitano

Otro de los realizadores que ha protagonizado este clima epocal es **Takeshi Kitano** (Tokio, 1947), este comienza su carrera como actor cómico en los años setenta, en el dúo cómico *Two Beat* junto a Kiyoshi Kaneko, que los llevó a la televisión y le permitió

---

<sup>453</sup> Byung-Chul Han, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas del poder*, trad. Alfredo Bergés, (Barcelona: Herder Editorial, 2014), 32.

desarrollar una carrera como animador-presentador de *shows* televisivos, entre estos el programa de concurso *Fuun! Takeshi jou* [Castillo de Takeshi/Humor Amarillo] (1986-1989). Takeshi Kitano llega a la dirección cinematográfica tras una serie de papeles protagónicos en películas y de forma fortuita, le ofrecen la dirección de *Sono otoko, kyôbô ni tsuki* [Violent Cop/Polici a Violento] (1989). En esta expuso una suerte de plan programático de su desarrollo como realizador, exigió libertad para transformar el guión y centrarse en una estética de la violencia ritualizada por el código de honor samurai. Como ha hecho notar Santiago Vila, esta ritualidad no ausenta la violencia en la película, sino que lo coloca en un contexto de significación distinta, la violencia como vehículo del sentido. Por ejemplo, en la escena donde el detective Azuma (interpretado por Takeshi Kitano) interroga a un traficante de droga al interior de un baño, está filmada en un “plano fijo de 50 segundos [donde] pueden contarse diecisiete bofetadas, lo que da idea del impacto visual que produce tal combinación de brutalidad, velocidad y repetic n obsesiva: el detective parece transformarse en una máquina de pegar dotada de un automatismo siniestro”<sup>454</sup>.

Después filmó *3-4 x jûgatsu* [Boiling Point] (1990), también dedicada al mundo de la mafia japonesa, construida como un “ovni que nos pasea desde un campo de béisbol a una playa en el fin del mundo, pasando por rutas transgresoras y juegos sexualmente ambivalentes”<sup>455</sup>. Centrada en el viaje de venganza de dos jóvenes contra la mafia, ya que esta había herido el entrenador del equipo de béisbol en que jugaban, que es combinado con una suerte de retrato suicida de Uehara (interpretado por Takeshi Kitano), quien los acompaña y ayuda en su venganza. La presencia de Uehara determina el ambiente de sofocamiento existencial, donde los personajes carecen de cualquier densidad psicológica, son jeroglífico en el espacio visual cinematográfico. Este viaje “podr a considerarse como una rigurosa inversión del modelo del «viaje iniciático»: el maestro que [se] encuentra no es un sabio, sino un loco: no le enseña a vivir mejor, sino a vivir matando”<sup>456</sup>.

Esta mezcla entre ritualidad, automatismo y violencia ha sido una clave de lectura constante a las películas de Takeshi Kitano, en *Hana-bi* [Hana-bi. Flores de fuego] (1997), se encuentran todas estas claves: un detective marcado por un violento suceso decide girar el rumbo de su vida, para reparar las vidas de una serie de amigos o su familiares afectados por

<sup>454</sup> Santiago Vila, *Takeshi Kitano. Niño ante el mar*, (Madrid: Akal Ediciones, 2010), 25.

<sup>455</sup> Thierry Jousse, “La marca de Takeshi Kitano”, trad. José Miguel González Mercén, en *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, Antoine de Baecque, com., (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006), 293.

<sup>456</sup> Vila, 50.

el evento, pide prestado dinero a la mafia *yakusa*, roba un banco, se lo entrega a la familia del deudo y ayuda a su amigo que ha quedado postrado. La ritualidad de la violencia traspasa el código legal moderno, para reponer un código de honor tradicional pre-industrial. Esta estética de la violencia ausenta su espectacularidad, “él hace mayormente un cine de policías y gánsters, pero ellos son poco convencionales en su reticencia. Son películas silenciosas, con composiciones estáticas, planas y diálogos mínimos. Se toma un enfoque parcial de la narrativa, pidiendo a los espectadores que agrupe un rompecabeza de episodios aparentemente desconectados”<sup>457</sup>.

En la última escena de *Hana-bi*, la ritualidad llega al extremo de que no existe ninguna búsqueda de la salvación personal, solo cumplir el código de honor. En la escena Yoshitaka Nishi (interpretado por Takeshi Kitano) está sentado junto al mar con una mujer viendo jugar a una joven con una cometa, unos planos antes dos mafiosos le marcan su condena, éste le pide un tiempo para estar con las mujeres, Takeshi Kitano los muestra en un gran plano general, Nishi y la mujer de espaldas mirando el mar, mientras la joven corre por la arena [fig. 57], la imagen se mueve a la izquierda y encuadra el océano, mientras en sonido en *off* se escuchan los disparos de las armas. Nishi no intenta escapar, salvarse, solo cumplir su destino.

Para, Bob Davis, *Hana-bi* marca una transición entre un Takeshi Kitano amateur y otro como autor global, lo que separaría en dos su filmografía. El primer estadio determinado por un estilo austero, en que la construcción de las películas apuntan hacia una visualidad arquitectónica y quieta con una narración pausada y con abundancias de secuencias largas y tiempos muertos. Que está determinada por la construcción de personajes indescifrables emocionalmente, donde “ofrece solo claves mínima de la vida interior de los personajes —sin primero planos «significativos» de rostros temblorosos, sin movimientos de cámara en tiempos de crisis, sin melodías elevadas señalando el triunfo del espíritu humano—”<sup>458</sup>. Este tiempo de la extrañeza en que habitan sus personajes, es interrumpido por momentos en que estalla la violencia, a través de un trabajo de contraste de estilos, “movimiento, tamaños de

<sup>457</sup> Darell William Davis, “Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi”, *Cinema Journal*, Volumen 40, Número 4, verano 2001, 69. [Texto original: He makes mostly cop and gangster pictures, but they are unconventional in their reticence. They are quiet films, with static, flat compositions and minimal dialogue. They take a piecemeal approach to narrative, asking viewers to puzzle together seemingly disconnected episodes.]

<sup>458</sup> Bob Davis, “Takeshi Kitano”, *Sense of cinema*, Número 27, julio 2003, s/n pp. <http://sensesofcinema.com/2000/7/asian-cinema/hongkong/>. [Texto original: provides only minimal clues to a character’s inner life—no ‘meaningful’ close-ups of quivering faces, no push-ins at times of crisis, no soaring melodies signaling the triumph of the human spirit—.]

imágenes más grandes, cortes rápidos y sonidos estridentes que interrumpen la otra manera de filmación de baja-energía en los puntos donde Kitano quiere risas o muecas de dolor”<sup>459</sup>.

En el segundo estadio, Takeshi Kitano va abandonando paulatinamente la frontalidad y quietud de sus películas anteriores en la medida en que va construyendo una mirada «elegíaca», donde empiezan a aparecer movimientos de cámara, profundidad de campo, los personajes se apropian de los encuadres y existe una tendencia hacia imágenes con un *look* más cuidado por los colores, texturas y contrastes. Esto se ve especialmente en *Dolls* [Dolls-Marionetas] (2002), un ejercicio cinematográfico-audiovisual que parte del *bunraku* [teatro de marionetas tradicional japonés], para hacer un *ramake* de la obra de marionetas, *Meido no Hikyaku* [El Mensajero del Infierno] (1711), de Chikamatsu Monzaemon. La historia comienza con un plano general de un grupo de marionetas, seguido por un *travelling* curvo de izquierda a derecha en plano medios sobre las dos marionetas centrales, que son las que representan a los dos amantes que conducirán el relato, aquellos que por perseguir su amor tienen que abandonar toda su vida y transformarse en «mendigos atados» [fig. 58].

Tras esto comienza la obra de marionetas, estas son manejadas por hombres vestidos de negro y se mueven por el escenario al ritmo del relato y música de un orador, mientras con movimientos de cámara rápidos se muestra a los espectadores en la sala de teatro. El final de la obra concluye con un plano general de ambas marionetas sobre un fondo negro, la marioneta masculina le habla a la femenina al oído, ambos miran hacia cámara y se hace un *zoom in* a ellos, que se enlaza a un plano de una cuerda roja que se arrastra por el suelo que con un *tilt-up* muestra a dos jóvenes de espaldas atados uno al otro caminando por un sendero entre un arboleda de cerezos en flor [fig. 59], en su andar hay una serie de personas que los observan extrañados y se ríen de ellos llamándolos «mendigos atados». Desde las marionetas, pasando por la representación teatral, los espectadores, los dos jóvenes y esos otros espectadores en el parque de cerezos, determinan el marco interpretativo y la condición representacional de la narración.

Takeshi Kitano trabaja la tradición cultural japonesa en esa ambigüedad entre lo que te constituye, determina y condena, donde el destino va a suceder más allá de la voluntad de las personas-individuos. Pero lo fundamental de esta segunda etapa es la puesta en imagen de la condición representacional de lo tradicional y, por ende, su puesta en suspenso —no

---

<sup>459</sup> *Ibíd.* [Texto original: Movement, bigger image sizes, quick cuts, and loud sounds disrupt the otherwise low-energy filmmaking at points where Kitano wants laughs or winces.]

anulación— sino que queda al escrutinio de la mirada cinematográfica, para ello fuerza su condición teatral. La relación que hace entre las marionetas manejadas por hombres vestidos de negro y con los dos amantes atados por la cuerda roja, expone la imposibilidad de la desvinculación de dicho código representacional. Esta exposición del marco cultural teatral japonés también está puesto en suspenso en *Zatôichi* [Zatoichi] (2003), a partir de desnaturalizar la narración de este personaje histórico-mítico, intervenido con secuencias musicales de percusiones en varias partes de la película —cuando construyen un edificio o al final cuando *Zatôichi* (interpretado por Takeshi Kitano) vence a los mafiosos—, pero de un patrón cultural que no le es propio a Japón. Secuencias que remiten directamente a las representaciones teatrales del grupo israelí Mayumana y a la música concreta.

Una línea de lectura paralela en las películas de Takeshi Kitano es el rol metafórico del mar, a partir de *Ano natsu, ichiban shizukana umi* [Escena frente al mar] (1991), el mar emerge como un problema discursivo a resolver. Los personajes en varias de sus películas tienden a contemplar el mar, a encontrarse en él o resolver sus propias historias teniendo al mar como testigo. Santiago Vila relaciona la presencia del mar con la dualidad entre vida y muerte, “el mar es testigo privilegiado de la muerte en *Sonatime, Hana-Bi y Zatoichi*, y participa activamente, acabando con la vida del protagonista, en *A Scene at the Sea* [Escena frente al mar]”<sup>460</sup>. Así este se figura en el motor rítmico de la propia ritualidad y la construcción de sus personajes en el «flujo y reflujo» de las mareas, “la conciencia del sujeto de ser un equilibrio dinámico de tensiones opuestas explicaría su fascinación hipnótica ante el mar”<sup>461</sup>.

Pero el mar es un motivo que determina una visualidad particular, “los personajes que contemplan el mar o que andan junto a la orilla (siempre distantes) dan la impresión de pequeñas figuras capturadas en un cuadro de Rothko (como una bandera constituida por tres estratos planos del cielo, el mar y la arena), que se impone como el auténtico protagonista visual del encuadre”<sup>462</sup>. Esta visualidad que apunta a eliminar la profundidad de campo, para privilegiar una condición bidimensional, también se transforma en un espacio opresivo existencialmente. El mar es un muro fronterizo infranqueable, donde terminará el recorrido de muchos de sus personajes. En este sentido, se muestra ejemplar *Ano natsu, ichiban shizukana umi*, centrada en este joven sordomudo Shigeru (interpretado por Kurôdo Maki) que

---

<sup>460</sup> Vila, 67.

<sup>461</sup> *Ibid.*

<sup>462</sup> *Ibid.*, 68.

transforma el *surf* en su obsesión, la que terminará por constarle la vida. En la secuencia final su novia ve venir desde el mar la tabla del joven, ella la recoge y se la lleva, luego vuelve a la playa con la misma tabla pero en ella pegada una fotografía de ambos y la empuja mar adentro, como una «estela funeraria» que flota por el océano.

## 6.2. Hong Kong. Un nuevo motor transnacional

La transformación de la escena productiva en Japón en los años ochenta, estuvo acompañada por el auge y transformación radical de industria cinematográfica de Hong Kong. La cual construyó un modelo productivo sostenido en empresas privadas sin ningún aporte estatal, en el trabajo sistemático en el cine de géneros (artes marciales, acción y comedia) y en costos de producción muy bajos. A mediados de los años ochenta decayeron las dos más importantes productoras hongkonesas Shaw Bros. que había impuesto un cine hablado en chino mandarín y Cathay Production Co. que concentraron sus operaciones en la televisión. El lugar estas dos productoras fue ocupado por los nacimientos de las productoras Cinema City & Films Co. (1980) que produjo películas de cine en chino cantonés y Emperor Motion Picture Group (1986), además de la consolidación de Orange Sky Golden Harvest (1970), entre otras.

Stephen Teo ha planteado que la industria hongkonesa resultante de estas transformaciones de los años ochenta, tiene que leerse en la tensión de dos procesos internos. El primero está en las formas en que fijan un identidad local, Stephen Teo plantea que no es propiamente una identidad nacional sino étnica, que se distancia en un mismo movimiento de China y de su historia colonial británica, muchas veces estableciendo pactos productivos y estéticos con la propia producción de Hollywood. En esta medida, Hollywood no aparece como sinónimo de escena transnacional y pérdida de toda identidad local. El segundo es con su propio proceso de transnacionalización, que tiene como centro las comunidades de inmigración china en diferentes partes del mundo, pero también en mercados más amplios como el japonés, indonesio, coreano del sur, taiwanés, en ciertas zonas de África y el Medio Oriente, en América y en Europa. “La atracción del cine de Hong Kong de hoy se compone de una combinación de recursos y elementos tanto del cine de arte y el cine de culto. Podríamos llamar a esto el modelo global posmoderno del cine de Hong Kong”<sup>463</sup>.

---

<sup>463</sup> Stephen Teo, “Local and Global Identity: Whither Hong Kong Cinema?”, *Sense of cinema*, Número 7, junio 2000, s/n pp. <http://sensesofcinema.com/2000/7/asian-cinema/hongkong/> [Texto original: The attraction of Hong Kong cinema today is made up of a combination of resources and elements from both the art cinema and the cult cinema. We might call this the postmodern global model of Hong Kong cinema.]

Uno de los rasgos de este «modelo global posmoderno» se encontró en la reconversión de su principal género industrial, el cine de artes marciales de Kung Fu. Como ha planteado Shohini Chaudhuri, las artes marciales se comienzan a mezclar con los géneros de la comedia, el terror y el melodrama, contextualizando al Kung Fu en urbes contemporáneas y abandonando paulatinamente los entornos históricos y tradicionales chinos. Si el actor Bruce Lee (San Francisco-CA, 1940- Kowloon Tong, 1973) había abierto la industria hongkonesa a Hollywood, fue el actor **Jackie Chan** (Hong Kong, 1954) el que gobernó las pantallas del suestes asiático en los ochenta y noventa, teniendo como referente a la comedia de Hollywood. “Chan cita a Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Fred Astaire y Gene Kelly (todos comediantes de Hollywood o bailarines). Chan incorporó la comedia *slapstick* al género kung-fu, así como convertir la lucha en una forma de espectáculo de danza coreográfica. Sus películas atraen en gran medida debido a sus nuevos trucos (que el mismo Chan realiza)”<sup>464</sup>. Ejemplo de ello se puede encontrar en las películas *A' gai wak* [Los piratas del mar de China] (1983), *Kuai can che* [Los supercamorristas] (1984), *Long de xin* [Protección a un ser menor] (1985) o *Ging chaat goo si 2* [Superpolicía en apuros] (1988).

Jackie Chan es una de esas figuras exportadas desde Hong Kong al circuito global del cine, con *Burn Hollywood Burn* [¡Arde Hollywood!] (1997), de Arthur Hiller, debutó como actor en la industria estadounidense, que continuó en *Rush Hour* [Hora punta] (1998), de Brett Ratner, haciendo pareja con el actor Chris Tucker —también en las secuelas de 2001 y 2007—. El modelo de compartir pantalla con alguna estrella de la industria estadounidense lo repitió con el actor cómico Owen Wilson en *Shanghai Noon* [Shanghai Kid. Del este al oeste] (2000), de Tom Dey, y *Shanghai Knights* [Los rebeldes de Shanghai] (2003), de David Dobkin. No obstante, ello no ha dejado de trabajar en la industria hongkonesa y incluso fuera del ámbito de la comedia de acción. En *San ging caat goo si* [New Police Story] (2004), de Benny Chan, o *The Forbidden Kingdom* [El reino prohibido] (2008), de Rob Minkoff, co-producción china y estadounidense.

[...] sería en un cine orientado a la acción que devolvió Hong Kong a la primera línea filmica, esta vez sin el doblaje descuidado y manchado del kung fu. Las películas de Tsui Hark, y especialmente las de John Woo, crearon para el cine de

---

<sup>464</sup> Chaudhuri, 118. [Texto original: Chan cites Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Fred Astaire and Gene Kelly —all Hollywood comedians or dance performers. Chan brought slapstick comedy into the kung-fu genre as well as turning fighting into a form of choreographed dance spectacle. His films appeal largely because of their novel stunts —which Chan performs himself.]

Hong Kong a un público de culto sofisticado cinematográficamente, en su mayoría jóvenes, cinéfilos luchando para ver las películas en formatos de vídeo —a menudo inicialmente pirateado, apresuradamente copiado, pero al menos subtitulados—.<sup>465</sup>

**Tsui Hark** (Ciudad de Ho Chi Minh [ex Saigón], 1950) llegó a Hong Kong desde Vietnam e hizo estudios de cine en EE.UU., tras lo que volvió a Hong Kong en 1977. Su primer largometraje fue *Dié biàn* [Mariposas] (1979), un película de artes marciales de corte fantástico ambientada en un contexto pre-industrial donde un asesino ocupa mariposas para atacar una fortaleza china con referencias directas a *The Birds* [Los pájaros] (1963), de Alfred Hitchcock. Asimismo hizo una serie de coreografías de marciales en el aire entre árboles que ya anunciaban lo que Ang Lee globalizará en *Wo hu cang long* [El tigre y el dragón] (2000) Pero no fue hasta *Xin shu shan jian ke* [Zu, los guerreros de la montaña mágica] (1983), donde las formas del género cinematográfico fantástico determinan las formas de la puesta en imagen de las peleas de artes marciales.

La película narra los sucesos de Ti Ming Chi (interpretado por Biao Yuen) uno de dos guerreros desertores de dos ejércitos en plena guerra civil en el siglo V y se internan en la montaña mágica Zu, transformándose en discípulo de Ting Yin (interpretado por Adam Cheng) que busca las dos espadas gemelas para luchar contra un demonio de la montaña. Las secuencias de combates son alternadas con desplazamientos aéreos de los personajes, que le permiten subir cerros y desplazarse sin ningún esfuerzo por el espacio. Hacia el final hay una violento enfrentamiento al interior de un volcán, los personajes flotan sobre un fondo de tonalidades rojas y amarillas con espadas fosforescentes, Tsui Hark nos coloca en el interior de un videojuego [fig. 60].

Tras el éxito económico de *Xin shu shan jian ke*, Tsui Hark junto a su esposa Nanshun Shi, crearon la productora Film Workshop, con la que a parte de producir sus futuros proyectos, hace *Sien nui yau wan* [Una historia china de fantasmas] (1987), de Siu-Tung Ching, realizador que estará a cargo de la dirección de coreografía de muchas películas de Zhang Yimou. También, la trilogía *Xiao ao jiang hu* [Swordsman] (1990-92-93) a cargo de

---

<sup>465</sup> Poshek Fu y David Desser, eds., *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 4. [Texto original: it would be an action-oriented cinema that returned Hong Kong to the filmic forefront, this time without the sloppy dubbing and taint of kung fu. The films of Tsui Hark, and especially those of John Woo, created for the Hong Kong cinema a cult audience of cinematically sophisticated, mostly younger, film-goers scrambling to see the films on video —often initially in pirated, hastily copied, but at least subtitled, formats.]

varios directores hongkoneses y varias películas protagonizadas por el actor **Jet Li** (Pekín, 1965), actor que también formará parte del panteón de artistas marciales globales. Su primera película protagónica fue *Shao Lin Si* [El templo de Shaolin] (1982), de Hsin-yen Chang, y actuó bajo la dirección de Tsui Hark en *Huang Fei Hong jiu er zhi long xing tian xia* [The Master] (1989). Jet Li llegó a EE.UU. a engrosar esa lista de «hombres musculosos» en 1998 donde encarnó a Wah Sing Ku en *Lethal Weapon 4* [Arma letal 4] (1998), de Richard Donner. Antes de eso actuó en algunas películas de John Woo, realizador que bajo la productora Film Workshop de Tsui Hark hizo, *Ying hung boon sik* [Un mañana mejor] (1986) y *Dip huet seung hung* [El asesino] (1989).

### 6.2.1. Una posmodernidad afirmativa. John Woo

**John Woo** (Cantón, 1942) es quizás el más emblemático realizador de la escena y modelo productivo hongkonés. Este se autodefinió en su etapa universitaria cinematográfica, como “parte de un pequeño grupo de personas que fueron estimulados por el cine arte europeo, la *nouvelle vague* y el cine japonés contemporáneo y estábamos experimentando con el cine”<sup>466</sup>. Tempranamente entró a trabajar en los estudios Cathay Production Co. en 1969, después pasó a los estudios Shaw Bros. y Golden Harvest Film. Finalmente engrosó el equipo de directores de Cinema City & Films Co. desde 1981, teniendo a su haber una serie de comedias que se mezclan con artes marciales —excepto *Hao xia* [El último caballero] (1979), drama-histórico centrado en las artes marciales—. Pero, fue a partir de *Ying hung boon sik* [Un mañana mejor] (1986) la secuela de 1987 y *Dip huet seung hung* [El asesino] (1989), donde perfila esas “secuencias de acción hiperbólicas, matanzas extremas, de suspenso a punta de pistola en tiempos muertos, sentimentalismo y héroes que luchan por aferrarse a códigos caballerescos de honor, justicia, lealtad, amistad masculina y fraternidad en un mundo corrupto”<sup>467</sup>. La que le abrieron paso en la industria estadounidense con *Hard Targe* [Blanco humano] (1993) y después lo seguirá *Broken Arrow* [Alarma nuclear] (1996).

Si Guillian Bruno encontró en *Blade Runner* de Ridley Scott, las respuestas para pensar la posmodernidad hacia finales de los años ochenta, *Face/Off* [Cara a cara/Contracara] (1997), de John Woo, fue la película donde Catherine Constable halló las respuestas para

<sup>466</sup> John Woo cit. en Kenneth E. Hall, *John Woo: The Films*, (Jefferson-NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012), 6. [Texto original: part of a small group of people who were stimulated by European art films, the French New Wave and contemporary Japanese cinema and were experimenting with film]

<sup>467</sup> Chaudhuri, 119. [Texto original: action sequences, extreme bloodletting, suspenseful gun-pointing standoffs, sentimentality, and heroes struggling to hold on to chivalric codes of honour, justice, loyalty, male friendship and brotherhood in a corrupt world.]

pensar la posmodernidad en el cambio de milenio, en su artículo «Postmodernism and film» (2004). En éste ella busca pensar la posmodernidad en el cine desde las propias prácticas cinematográficas como contraposición a los planteamientos negativos sobre la posmodernidad de Jean Baudrillard y Fredric Jameson. Para Catherine Constable sus perspectivas han pensado la posmodernidad como un debilitamiento negativo de la realidad, en que lo real se retrotrae y se visibiliza como espectáculo. Donde todas sus formas, efectos y dispositivos son resultados residuales de un capital que ha dinamitado las fronteras entre lo estético y lo socioeconómico y que se cristalizaría en la posmodernidad como fin del modernismo.

Así encuentra en las operaciones de *Face/Off* una superación de esta negatividad posmoderna, pero también de la retórica del nihilismo, donde la referencialidad cinematográfica emerge inventiva y propositiva frente a la idea del *pastiche* vacío de Fredric Jameson o la parodia vacía hiperrealista de Jean Baudrillard. La película tiene una trama esquemática, Sean Archer (interpretado por John Travolta) persigue durante seis años al asesino de su hijo y terrorista, Castor Troy (interpretado por Nicolas Cage). Cuando logra capturarlo y Troy está en prisión, el FBI se entera que tiene un complejo plan para hacer explotar una bomba junto a su hermano que está en libertad. Para desarticular el plan Archer lo suplanta en una misión secreta en la prisión a través de una compleja operación facial en que le injertan el rostro de Troy y se transforma en su doble. Pero Troy logra que le implanten el rostro de Archer y se escapa destruyendo todas las evidencias.

Las claves posmodernas de la película se instalan desde la primera escena, en esta se ve al hijo de Archer jugando en un carrusel en tonos sepias y es observado por su padre y Troy por la mirilla de rifle de francotirador. Las imágenes del padre y el hijo se funden con planos de las luces y colores del carrusel e intercalan con primeros planos de Troy y de ellos en el blanco de su rifle [fig. 61]. La escena hace referencia al final de *Strangers on a Train* [Extraños en un tren] (1951), de Alfred Hitchcock, lo que para Catherine Constable es una declaración en que va desplegar una serie de referentes audiovisuales y un amplio espectro de la producción cultural, mezclando en la secuencia de créditos el tema de *Hallelujah Chorus* de Georg Händel y un tema de música electrónica, además de una estetización extrema de la caracterización del personaje de Troy.

La puesta en escena de la tardía aparición de Castor en el aeropuerto ofrece una de las mejores publicidades de ropa para hombres, Donna Karan, ¡jamás

filmadas! Como Castor sale del coche con la brisa capturando los pliegues líquidos de su largo abrigo negro, enviando el aire detrás de él. El plano en cámara lenta, él avanza hacia el avión al ritmo del palpitante acompañamiento de la música rock. Sus hombres le quitan el abrigo, dejando al descubierto una camisa brillante color rojo burdeo y pantalones oscuro. A continuación, ellos le ayudan con la chaqueta que hace juego, dando la posibilidad de mostrar el traje de Karan en su totalidad. Esta apertura llama la atención sobre la estrategia de comercialización vinculada para la película.<sup>468</sup>

Desde esta perspectiva encontramos un despliegue afirmativo del capital como forma de producción estético-discursiva al interior del cine, que se consolidará en la contraposición entre ambos personajes, donde Archer está asociado a conceptos como solidez, sufrimiento y trauma, mientras Castor fluidez, risas y diversión. Si extremamos los supuestos de Catherine Constable esta polaridad puede simbolizar la contraposición: modernidad/posmodernidad y capitalismo industrial/capitalismo especulativo.

La propia relación de intercambio de interpretación de los personajes entre ambos actores pone en escena las complejas relaciones referenciales que el pensamiento posmoderno ha puesto en juego para interpretar las producciones culturales, pero también de las propias formas estéticas posmodernas. Nicolas Cage hacer propia no sólo a la historia del personaje de Archer, sino que la propia interpretación de John Travolta como Archer, y en el caso de éste último también debe hacer lo mismo al asumir el papel de Troy. Estos dos estereotipos son fagocitados el uno por el otro a través de la interpretación de ambos actores, para sintetizar nuevas formas de lo mismo, casi poniendo en escena las ideas que citamos de Beatriz Sarlo «reproducción clónica» en un proceso de «diferenciación». Donde la interioridad de los personajes está trabajada en su caracterización superficial junto a una serie imágenes evocativas, las que proyectan la densidad emocional de los personajes, en sintonía con la idea de Jean Baudrillard de la profundidad del sujeto como superficie.

---

<sup>468</sup> Catherine Constable, "Postmodernism and film", en *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Steven Connor, ed. (Nueva York-NY: Cambridge University Press, 2004), 55. [Texto original: The staging of Castor's belated appearance at the airport provides one of the best adverts for Donna Karan menswear ever filmed! As Castor steps out of the car the breeze catches the fluid folds of his long, black coat, sending it up into the air behind him. Shot in slow motion, he strides towards the plane in time to the throbbing accompaniment of the rock music. His henchmen remove his coat, revealing a shimmering burgundy shirt and darker trousers. They then help him into the matching jacket, thus providing the means to show off the Karan suit in its entirety. This opening draws attention to the marketing tie-ins for the film.]

La lectura de la violencia al interior del cine de John Woo ha sido leída erróneamente como heredera de Quentin Tarantino o de Oliver Stone en *Natural Born Killer* [Asesinos natos/Asesinos por naturaleza] (1994). Más allá de la asincronía de esa posible influencia, lo sustancial que los diferencia está en que John Woo no solo expone un código de honor y ético en sus personajes, sino que la película es una constante puesta a prueba de esto. “La presentación estilizada de la violencia en *Face/Off* no es una burla vacía, que sirve para mostrar la imposibilidad de garantizar cualquier base valorativa. Tal lectura baudrillardiana es demasiado extrema dado la redención narrativa en las escenas de batallas, así como en el conflicto entre el bien y el mal”<sup>469</sup>. El entramado intertextual de la película más que vaciar la significación de la película, aumenta o resta el valor de la caracterización de los personajes o de la narración, pero no del sentido del discurso. La referencialidad no busca un distanciamiento moderno, sino una diferenciación posmoderna desde un patrón cultural común que coloca como *pivote* el concepto de diversión-juego y no solo espectáculo. Es la diversión como problema estético la que podría superar —según Catherine Constable— la lectura del nihilista exceso del capital.

Realizadores como John Woo y Tsui Hark son la expresión máxima de aquello que ya en los años ochenta se denominó la «nueva ola hongkonesa» en Cahiers du Cinema de la mano del futuro realizador francés Oliver Assayas, país que vio en unos pocos años a casi sesenta jóvenes realizadores estrenar su *opera prima*. Para este es a partir de 1979 que se puede hablar convincentemente de «nueva ola hongkonesa», ya que fue “el año de la primera película de Ann Hui, *The Secret* [Fung gip], y de la de Tsui Hark, *Butterfly Murders* [Dié biàn]. El año anterior, Yim Ho había rodado *The Extra* [Ka le fei]. El año siguiente Patrick Tam dirigió *The Sword* [Ming jian] para la Goleen Heverst y Ann Hui *The Spooky Bunch* [Zhuang dao zheng]. Hasta 1981 Allen Fong no dirigió *Father and son* [Foo ji ching]”<sup>470</sup>.

Oliver Assayas definía sintéticamente una nueva ola como “una reacción iconoclasta frente a los estilos que las preceden y por una voluntad radical de replantear las ideas e imágenes agotadas”<sup>471</sup>. Si pensáramos el proceso productivo hongkonés, no solo aquellos legitimados dentro del concepto de autor y, junto con ello, consideramos la transformación

---

<sup>469</sup> Constable, 58. [Texto original: The stylized presentation of the violence in *Face/Off* is not an empty mockery that serves to display the impossibility of securing any ground of value. Such a Baudrillardian reading is too extreme given that the battles stage the redemption narrative as well as the conflict between good and bad.]

<sup>470</sup> Olivier Assayas, “La generación de 1979. (Hong Kong: nueva ola)”, *Nuevos cines, nueva crítica*, De Baecque, com., 271.

<sup>471</sup> *Ibid.*, 270.

radical del cambio idiomático desde finales de los setenta, en un ejercicio identitario frente al chino mandarín, lengua oficial de China continental y su expansión en la estrategia de posicionamiento en los mercados globales, podríamos plantear que la escena hongkonesa de los ochenta es la primera «nueva ola» propiamente posmoderna, ya que se configura en la explotación estética del capital.

### 6.2.2. Un devenir poscolonial, 1997. Won Kar-wai

A inicios de este siglo Evans Chan reevaluó ese desarrollo cinematográfico que lanzó a las producciones hongkonesas a la esfera global, en la tensión entre lo étnico y lo global pero a través del conflicto poscolonial, tras el traspaso de la administración de Hong Kong de Gran Bretaña a la República Popular China, en el contexto de una lectura de lo posmoderno en su condición de forma de producción capitalista y el Hollywood expansivo como el motor productivo de esta forma de producción global cinematográfica. El arribo de Hong Kong a esos circuitos comerciales transnacionales y la canibalización de muchos de los agentes productivos hongkoneses por la industria de Hollywood, fueron justamente el declive de su propia producción, una suerte de anti-clímax de su condición posmoderna colonial, que estuvo enmarcada en la profunda crisis de las economías asiáticas a mediados de los años noventa y la re-activación desde la nueva administración de antiguas leyes de censuras que ya habían sido abolidas. Evans Chan simbolizó este anti-clímax el día después de las celebraciones del cambio de administración, en la noche de 30 de junio de 1997, cuando los hongkoneses se enfrentaron “a la revelación de que la era del imperialismo terminó hace mucho tiempo. El estatus colonial de Hong Kong era una distracción anómala en un mundo organizado según la lógica de la globalización”<sup>472</sup>.

Este despertar poscolonial —para Evans Chan— estuvo determinado por la experiencia de la represión de la plaza de Tianangmen, que trajo los peores miedos-angustias de la re-unificación, pero también abrió una batería de problemas (de género, sexual y étnicos) que no habían sido visibilizados en ese primer momento posmoderno. Este segundo momento podría ser articulado entorno a la pregunta por la identidad contemporánea de los habitantes de Hong Kong —que hasta la fecha había sido fijada en 1984, cuando comenzaron las negociaciones entre China y Gran Bretaña—, para desplazarla hacia los conflictos sociales de 1967, donde

---

<sup>472</sup> Evans Chan, “Postmodernism and Hong Kong Cinema”, *Postmodern Culture*, Volumen 10, Número 3, mayo 2000, s/n pp. [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/v010/10.3chan.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v010/10.3chan.html) [Texto original: to the revelation that the age of imperialism ended long ago. Hong Kong’s colonial status was a distracting anomaly in a world arranged according to the logic of globalism.]

hubo un estallido de protestas sociales en la isla contra las autoridades británicas, que concluyó con el arresto de 1.300 sindicalistas, huelguistas y manifestantes y la muerte de siete civiles. Dentro de este contexto que veía emerger movimientos de izquierda que buscaban reunificarse con China, las autoridades coloniales comenzaron un fuerte proyecto hacia políticas a favor de la salud, educación y vivienda pública para generar un sentimiento de pertenencia entre los *hongkongers* —junto con ello la creación del Festival de Cine de Hong Kong (1971)—.

Para Evans Chan ese despertar existencialmente convulso —que llama la angustia de 1997— se expresa especialmente en las películas de Tsui Hark:

Como un autor pop posmoderno, un director-productor hipercinético y un chino-vietnamita que pasó un tiempo en EE.UU. antes de acertar su andar en Hong Kong, Tsui parece desesperadamente conciente, y probablemente agradecido de su inesperada suerte, por ello su sentido de urgencia de correr contra el tiempo, en *Dragon Inn* (1992) [Sun lung moon hak chan], un par de amantes guerreros ponderan el paso de la vida y la muerte tumbados delante de ellos.<sup>473</sup>

Asimismo, resulta interesante pensar la producción de **Wong Kar-wai** (Shanghái, 1958) dentro de este «despertar» de 1997, ya desde el título de *Chun gwong cha sit* [Happy Together-Felices juntos\*] (1997), parecía dar cuenta de este estado ambiental extrañado, más aún considerando que ese «juntos» acontece muy lejos de Hong Kong, la película está ambientada en Buenos Aires. Esta es una adaptación libre de la novela *The Buenos Aires Affair* (1973) del escritor argentino Manuel Puig, la que fue censurada por el régimen dictatorial argentino y una de las causas por la que el escritor se fue al exilio político a México. La narración de Wong Kar-wai se centra en la relación amorosa entre dos hombres hongkoneses, Ho Po-Wing (interpretado por Leslie Cheung) y Lai Yiu-fai (interpretado por Tony Leung Chiu Wai), que viajan a Argentina a conocer las cataratas de Iguazú —en la triple frontera de Argentina, Paraguay y Brasil—. Pero quedan atrapados en Buenos Aires y tienen una relación turbulenta confinados en una pequeña habitación, donde aparece un tercer

---

<sup>473</sup> *Ibid.* [Texto original: As a postmodern pop auteur, a hyperkinetic producer-director, and a Vietnamese Chinese who spent some time in the US before hitting his stride in Hong Kong, Tsui seems desperately conscious of, and probably grateful for, his unexpected luck, hence his sense of urgency to race against time—in *Dragon Inn* (1992), a pair of warrior lovers ponder the life-and-death impasse lying ahead of them.]

personaje Chang (interpretado por Chen Chang) de origen taiwanés, que entabla una relación de amistad ambigua con Ho Po-Wing y genera un profundo quiebre en la pareja.

La primera secuencia de la película instala el tropo identitario, una serie de planos detalles de los pasaportes aún hongkoneses de los personajes, planos en que el enfoque es frágil y el montaje rápido [fig. 62]. Inmediatamente después se instala el tropo sexual, un plano en colores en que Ho Po-Wing está semidesnudo frente a un viejo espejo, tras esto un corte seco a los dos jóvenes en un plano general teniendo una relación sexual en blanco y negro y la voz en *off* de Lai Yiu-fai que describe la difícil relación de pareja entre ambos, entre otras cosas, dice: «Ho Po-Wing siempre dice “empecemos otra vez”...». La relación entre ambos jóvenes no simboliza la relación entre Hong Kong y China, pero en su habla se filtra un estado ambiental de relaciones complejas, rotas y re-compuestas, que ahogan existencialmente a los personajes, en esa pequeña habitación en Buenos Aires, una isla donde no se filtra la cotidianidad de la urbe sudamericana. Asimismo Chang emerge como otra isla que hace estallar la relación entre ambos, para finalmente conducir a Lai Yiu-fai hasta la propia Taipei. Donde las relaciones humanas emergen en un mapa de relaciones geográficas.

Wong Kar-wai en *Chun gwong cha sit* intercala imágenes en colores que construyen el presente de los personajes y evocaciones de las cataratas como presencia trans-temporal, con imágenes en blanco y negro que configuran los recuerdos de Lai Yiu-fai sobre su relación con Ho Po-Wing. Esta diferencia decorativa parece un ejercicio de separación demasiado radical para un presente demasiado reciente, lo transforma en algo que pertenece a otra época, a algo muy lejano, una fisura en el que no existe una vuelta atrás. El devenir de su relación en las imágenes en colores no es la posibilidad de una *re-unificación* entre ambos jóvenes, sino el desarrollo de la decadencia de la misma, que parte al interior de un taxi, después de que Lai Yiu-fai recoge en el hospital a Ho Po-Wing a causa de una golpiza que ha recibido.

El rol de lo decorativo —presente ya en *Do lok tin si* [Fallen Angels-Ángeles caídos] (1995), donde el blanco y negro también juega un rol significativo o en *Chung Hing sam lam* [Chungking Express] (1994)— se agudizará a partir de *Fa yeung nin wa* [Deseando amar/Con ánimo de amar] (2000), donde Wong Kar-wai fija su mirada justamente en esa década de los años sesenta en que eclosionó esa identidad contemporánea de Hong Kong, en su hibridación-moderna colonial. El drama amoroso entre Sra. Chan (interpretada por Maggie Cheung) y Chow Mo-wan (interpretado por Chow Mo-wan) está ambientado en un contexto visual y temporal extrañado, los cuerpos se mueven al ritmo de boleros latinoamericanos [fig.

63] y en cámara lenta, principalmente cuando suben por las escalinatas, que en su iluminación nos recuerdan a las de *Chun gwong cha sit*.

Los personajes están determinados por un imaginario simbólico estadounidense (más que británico) al que estos pertenecen y, al mismo tiempo, no. Todo el conflicto amoroso está construido por una serie de cosas no vistas ni dichas y de antecedentes narrativos de los personajes no entregados al espectador. La imagen resultante es el cúmulo de una censura *ex profesa*, pero no política-ideológica sino de cualquier emotividad, la censura de la concreción del amor en la imagen, es decir, de la materialización de la unión entre ambos amantes. “El ejercicio no rememora tanto los avatares de una aventura extramarital como lo que ha quedado grabado de ella, re-visitando y fetichizado por el recuerdo. Esta es una pieza de cámara que invoca el pasado a través del prisma que establece el sentido de la pérdida”<sup>474</sup>. Esa pérdida que solo puede recuperarse en ese otro ejercicio del recuerdo en un futuro distópico que roza el imaginario de la ciencia-ficción en la secuela *2046* (2004), película realizada entre Hong Kong, Seúl y Shanghái y que su título coincide con la fecha final que se pactó para la no intervención directa y transformación de la Región Administrativa Especial de Hong Kong por parte de la República Popular China.

Lo decorativo en *Fa yeung nin wa* se expresa en los cuerpos de Sra. Chan y Chow Mowwan que pasan a un segundo o tercer plano en su relación con papeles murales, lámparas, cortinas, contornos de puerta, refrigeradores, muebles, ropas, etcétera, que construyen entramados de texturas y tonos de color en la imagen. Estas composiciones visuales generan abstracciones visuales donde se difumina la individualidad, por ejemplo, cuando Chow Mowwan fuma en una ventana de marcos amarillos y una cortina roja, al terminar entra en el cuarto y apaga la luz, la imagen queda tal cual un cuadro de Mark Rothko, hasta que el hombre abre una puerta donde aparece la silueta negra del hombre y un fondo rojo [fig. 64]. Estos elementos gobiernan los distintos términos de la imagen sin una justificación narrativa evidente, el espacio y el tiempo son puestos en suspenso como contenedores de estos cuerpos, para exponer la bidimensionalidad de la imagen cinematográfica. Las imágenes están construidas por capas visuales que proyectan la profundidad del espacio más por la sucesión de capas de color-luz y menos por la profundidad óptica, capas producidas por el uso de la luz, el fuera de foco, el grano fino del celuloide y el lente teleobjetivo, que nos enfrenta a un trabajo más cercano al diseño gráfico y visual que a la otrora puesta en escena moderna.

---

<sup>474</sup> Carlos F. Heredero, *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*, (Valladolid: Semana Internacional del Cine de Valladolid, 2002), 172.

Esto aparecerá de otra forma en la primera película que hizo en EE.UU. *My Blueberry Nights* [Mis noches de arándanos] (2007), las capas visuales están constituidas por las diferencias materiales de los distintos formatos audiovisuales, esas que componen el régimen escópico del presente. Este ejercicio aparece como una multiplicación de las formas de ver, a través de una serie de secuencias dentro de la película sobre los personajes que tienen un tiempo, un movimiento y una calidad visual más baja que a la mayor parte de las imágenes del resto de la película. En esta visualidad enrarecida está ausente todo sonido, ya que son parte del sistema de cámaras de vigilancia de la cafetería que regenta Jeremy (interpretado por Jude Law) y en el que Elizabeth (interpretada por Norah Jones) pasa a comer un trozo de pastel de arándanos, estableciendo un relación entre ambos.

Pero estas imágenes de video no funcionan en su dimensión de vigilancia como en la ya citada *Sliver* de Phillip Noyce, tampoco son confesiones de la intimidad como en *Sex, Lies and Videotape* de Steven Soderbergh, ni menos son una advertencia de los influjos demoníacos de las imágenes videográficas al estilo de *Videodrome* de David Cronenberg. Wong Kar-wai construye una imagen a partir de una condición inmaterial de la mirada —no responde a un sujeto físico que observa, pero tampoco connota la dimensión simbólica de los dispositivos de vigilancia—, es la idea de una forma de ver específica dentro del régimen escópico actual, aquel que es constituido por dispositivos que no necesitan de la mirada humana, por ello se muestra extraña, con una temporalidad no humana. Pero, más aún, estas imágenes se desprende del objeto específico de la cámara de video adentro de la cafetería y comienza a mostrar otras secuencias de acción a lo largo de toda la película, se libera de su condición diegética, accediendo a espacios, ángulos y encuadres imposibles [fig. 65].

Estas imágenes son las depositarias de la memoria de esos dos amantes que solo al final de un largo viaje de Elizabeth por EE.UU. volverán a encontrarse en la cafetería y concretar su relación. Lo interesante es que no operan como recuerdos o *flash-back* —como si ocurría con las en blanco y negro de películas anteriores—, estas imágenes corren en tiempo presente, nos anuncian inmediatamente aquello que va a quedar en la memoria de los personajes en la propia narración, eso que en un futuro que nunca veremos será rememorado por los amantes. *My Blueberry Nights* cristaliza la sentencia de Carlos F. Heredero sobre el cine de Wong Kar-wai, “capturar las huellas del presente que se hace pretérito en el mismo momento en que

lo filma la cámara”<sup>475</sup>. Y esta imagen-memoria que vemos como se va articulando está ligada a un régimen de representación técnico específico, ese de imágenes videográficas portátiles, consumibles y almacenables por los múltiples dispositivos digitales, donde el mundo se ha vuelto audiovisual. La memoria —tema principal dentro de las películas de Wong Kar Wai— está atada al campo de posibilidades del régimen técnico que la contiene.

### 6.3. Taiwán. Apertura al escenario global

Unos meses después del artículo sobre Hong Kong, Oliver Assayas publicó en *Cahiers du Cinema* un reporte del estado productivo de Taiwán. Las diferencias de las industrias hongkonesas y taiwanesas eran abismales, no tanto por los volúmenes de producción —hacia mediados de la década del ochenta Taiwán producía alrededor de 200 películas por año—, sino porque la escena cinematográfica se desarrolló durante una dictadura nacionalista anti-comunista y la producción cinematográfica estaba principalmente a cargo del Estado y de sus controles de censura, orientada desde el final de la guerra civil ha producir películas de propaganda y re-afirmar los «verdaderos valores chinos». Aún así se estableció una relación fluida y de cooperación con la industria cinematográfica de Hong Kong a través de Central Motion Picture Co., principalmente por la confluencia idiomática en el chino mandarín, teniendo a los estudios Shaw Bros. uno de sus principales referentes. Focalizando la producción en géneros tradicionales, dramas románticos y películas de artes marciales. Desde la muerte del dictador Chiang Kai-shek (1887-1975), líder del Partido Nacional Chino y general del ejército nacionalista en la guerra civil, comenzó un proceso de transición política que devino en 1987 en unas primeras reformas democráticas liberales.

Este proceso también fue cambiando el desarrollo de la industria cinematográfica local, en 1979 se produce la primera co-producción con capitales australianos, *Attack Force Z* [Ataque fuerza Z] (1982), de Tim Burstall. Desde 1980 el código de censura taiwanés bajó las restricciones temáticas y de contenido a las películas. Asimismo esto estuvo marcado por un estado social inestable, como ha explicado Daw-Ming Lee:

El caos en la industria del cine más o menos refleja esta incertidumbre [social], como se ha atestiguado en 1979 a 1980 con el surgimiento y popularidad del llamado cine de realismo social (que en realidad era «películas de acción de mafias»), la mayoría de las cuales sensacionalizaban de cualquier manera los

---

<sup>475</sup> Ibid., 19.

crímenes violentos, las drogas y los juegos de azar por mafiosos o sangrienta venganzas por las víctimas (mujeres jóvenes en su mayoría). En realidad, los mafiosos y las organizaciones criminales organizadas, que se rumoreaba estaban involucrados en la realización de películas en la primera mitad de la década de 1970, comenzaron a crear sus propias empresas de cine para producir y distribuir películas «comerciales».<sup>476</sup>

El proceso de transformación de la industria taiwanesa fue mucho más lento y errático que su par hongkonesa, en la medida que lentamente tuvo que solapar un proyecto estatal nacional propagandístico con una producción exportable a los circuitos internacionales. Encontrando en un pequeño colectivo de realizadores jóvenes un motor para su internacionalización dentro de la productora estatal bajo la dirección del productor Hsiao Yeh, que comenzó a dar viabilidad a una serie de realizadores que hicieron películas fuera de la línea programática de la Central Motion Picture Co. En este contexto Oliver Assayas se preguntaba por una «nueva ola» en Taiwán, haciendo eco de los propios debates entre los realizadores de Hong Kong, “hoy, es en Taipei donde está pasando algo. Ann Hui, Tsui Hark o Allen Fong se habían formalizado y la nueva ola de Hong Kong era cosa del pasado; en Taiwán los nuevos cineastas forman un verdadero grupo y practican un cine mucho más independiente y audaz que el suyo”<sup>477</sup>.

Ese «pasando algo» comenzó a partir de dos proyectos colectivos producidos por Hsiao Yeh, *Guang yin de gu shi* [En nuestro tiempo\*] (1982), película que constaba de cuatro cortometrajes dirigidos por Edward Yang, Jin Tao, Ke Yi-Chen y Chang-Yi, que provenían principalmente de escuelas de cine occidentales o ocupaban un espacio minoritario en la televisión local. Esta película se ha considerado como “la primera mirada lanzada por el cine a la naturaleza de Formosa, vista como país y no como bastión o museo”<sup>478</sup>, que se distanciaba de esos “cineastas exiliados que no habían renunciado nunca a su identidad

---

<sup>476</sup> Daw-Ming Lee, *Historical Dictionary of Taiwan Cinema*, (Lanham-MD: Scarecrow Press, 2013), 29. [Texto original: Chaos in the film industry more or less reflected such uncertainty, as was attested to in 1979 to 1980 by the emergence and popularity of so-called social realist film (that was actually "gangster action film"), most of which sensationalized either violent crime, drugs, and gambling by gangsters or bloody revenge by victims (mostly young women). In reality, gangsters and organized criminal organizations, which were rumored to be involved in the making of films in the early to mid-1970s, began to start their own film companies to produce and distribute "commercial" films. This new situation resulted in numerous violent fights, thus deterring many nongangster filmmakers from making film.]

<sup>477</sup> Oliver Assayas, “Nuestro enviado a la República China. (Algo Nuevo en el cine de Taiwán)”, *Nuevos cines, nueva crítica*, De Baecque, com., 275.

<sup>478</sup> *Ibid.*, 276.

continental y estaba perpetuamente en busca de un pasado perdido<sup>479</sup>, esos que configuraron los rasgos centrales del cine comercial taiwanés, centrado en el melodrama y el realismo poético. La intención de inscripción se marca más en el propio título, que en el resultado efectivo de estos cuatro cortometrajes, pero permitió que estos realizadores comenzaran a producir largometrajes rápidamente.

**Edward Yang** (Shangai, 1947-Beverly Hills-CA, 2007), tras el experimento colectivo *Guang yin de gu shi*, hizo inmediatamente *Hai tan de yi tian* [Ese día, en la playa\*] (1983). Después estrenó *Qing mei zhu ma* [Una historia de Taipei] (1985), que tuvo al realizador taiwanés Hou Hsiao-hsien como personaje principal interpretando a Lung, el que tiene una complicada relación amorosa con Chin (interpretada por Chin Tsai). La historia de Lung y Chin está contextualizada dentro de una modernización pos-industrial diferida, a medio camino, donde la imagen “vuelve repetidamente a la imagenería del tráfico de carretera, grúas, construcción y equipos electrónicos modernos, como si esto indicara la estrecha relación entre estos procesos y la problemática relación amorosa<sup>480</sup>. Desde aquí, el aceleramiento de las transformaciones capitalistas neoliberales y la apertura política al interior de Taiwán, no ponen en cuestión una identidad fijada por el aparataje propagandístico dictatorial, sino las formas de la intimidad del individuo.

Su película *Kong bu fen zi* [El terrorista] (1986) tuvo un especial interés para Fredric Jameson para la re-cartografización geopolítica de Taipei. Dentro de sus parámetros, el trabajo de exposición del espacio urbano de Taipei en *Kong bu fen zi*, es un ejemplo del divorcio del binomio modernización-occidentalización en el sudeste asiático y otros espacios del «tercer mundo», se “asimila la modernización y el tributo que supone para los sujetos psíquicos, más a la urbanización que a la occidentalización como tal [...] un ejemplo de cierta urbanización propia del capitalismo tardío en general<sup>481</sup>. Desde la perspectiva de Fredric Jameson, uno de los rasgos particulares de la película radica en la recuperación «arcaica» de su foco discursivo moderno: conflictos entre arte-vida, novela-realidad y mimesis-ironía. Que finalmente construye un espacio urbano pos-industrial, posmoderno y pos-humanista, “Taipei

---

<sup>479</sup> Ibid.

<sup>480</sup> Saul Austerlitz, “Edward Yang”, *Sense of cinema*, Número 21, julio 2002, s/n pp. <http://sensesofcinema.com/2000/7/asian-cinema/hongkong/> [Texto original: returns repeatedly to imagery of highway traffic, cranes, construction, and modern electronic equipment, as if to indicate the close relationship between these processes and the problematic romantic relationship.]

<sup>481</sup> Jameson, *La estética geopolítica*, 144-5.

se cartografía y configura como un conjunto superpuesto de espacios habitables encajonados, en los que están confinados los personajes de uno u otro modo<sup>482</sup>.

La película se centra en tres historias que constantemente se entrecruzan en la linealidad temporal del relato, a partir de una enigmática prostituta de origen euroasiático —en un diálogo la llaman: mestiza, «niña extranjera»— que se ve involucrada en un incidente policial junto a su proxeneta, donde sale herida y se desploma en plena calle. Este enfrentamiento-escape es fotografiado por un joven que espera transformarse en fotógrafo profesional, que se obsesiona con ella —personaje que podría ser una cita al personaje principal de *Blow-Up*, aunque dicha referencia es más bien ambigua y la no centralidad de este en el relato ausenta esa posesión fálica-material entre cámara y mujer que si se encuentra en *Blow-Up*, la figura de la prostituta enigmática aparece más bien como un incógnita a resolver dentro de un puzzle—. La prostituta se recupera en la casa de su madre y comienza a hacer una serie de pitanzas telefónicas, que terminan por conectar telefónicamente con una joven novelista frustrada en la escritura y atrapada en un matrimonio-vida que no la satisface. Esta llamada desencadena la separación de su marido, un doctor que intenta ascender dentro de un recinto hospitalario a cualquier cosa —sacrificando profesionalmente a su mejor amigo—, que a partir de su separación ve como todo se derrumba en su vida personal y profesional, mientras su esposa triunfa con un nuevo libro que escribe a partir de esa misteriosa llamada. Finalmente el marido se suicida tras buscar incesantemente a la prostituta que había «arruinado» su vida, pista que le había dado el joven fotógrafo amateur que había tenido un encuentro con ella.

Fredric Jameson pensó en varios aspectos porque *Kong bu fen zi* tiene que ser leída dentro del patrón cultural posmoderno. Por un lado, sus imágenes no podrían ser sintetizada dentro de la construcción identitaria de un cine nacional, ya que vuelven ambiguo todo ejercicio de identificación tradicional en una visualidad en proceso de hibridación —la recuperación de lo tradicional como ejercicio de lo nacional, según Fredric Jameson, es un rasgo del cine del «Tercer Mundo», espacio geopolítico que desde lo cultural definía así (exponiendo la excesiva carga eurocéntrica de su análisis): “la producción contemporánea del Tercer Mundo, donde hay muchos intelectuales e incluso escritores, pero quizás algo menos «modernidad» en el sentido occidental<sup>483</sup>—. Asimismo, los personajes rehúyen de la moralidad moderna entre buenos y malos, carecen de una interioridad densa que nos permita generar una reacción de antipatía o rechazo, sus crímenes son menos terribles en un tejido

---

<sup>482</sup> Ibid., 184.

<sup>483</sup> Ibid., 149.

donde se ha disuelto una norma regulatoria central. Así “en un universo postmoderno, tras la denominada «muerte del sujeto», o al menos tras el fin de la «ideología del sujeto», resulta que ya nadie es exactamente malo [...] la chica euroasiática y su chulo son peligrosos y violentos (presenciamos, por ejemplo, el asesinato —no injustificado— de uno de sus clientes); pero, dado el contexto del capitalismo urbano, seguramente no son mucho peores que cualquiera»<sup>484</sup>. Pero, más aún, los destinos de los personajes femeninos de la película expondrían “la mutilación del sujeto moderno del capitalismo tardío [...] condenan al sujeto a algo así como el fracaso ante todo de no poder constituirse a sí mismo en el nuevo sistema”<sup>485</sup>.

Esto queda visualmente expresado cuando Edward Yang devela —en la parte final de la película— la fotografía en gran formato que había hecho el joven fotógrafo de la enigmática prostituta al interior del apartamento que convirtió en un gran cuarto oscuro fotográfico, metáfora del lugar de su mirada hacia el mundo y donde espera reencontrarse con la prostituta —lugar donde había comenzado el tiroteo en el que escaparon la prostituta y su proxeneta y que él había alquilado posteriormente— [fig. 66]. La fragmentariedad de fotografía expone, por un lado, su condición de enigma narrativo, puzzle a resolver, por el otro, su condición existencial nunca completa, irresuelta en la representación diegética. Mientras la prostituta mira su propia imagen en la pared un viento levanta alguno de sus fragmentos y se divisa el vacío de la pared blanca. La fragmentariedad de dicha imagen se conecta con la polifonía narrativa que se decanta por el derrumbe del personaje del médico y su final suicidio, pero se abre en un montaje paralelo donde varios personajes pareciesen sentir esa muerte. Esta “estética de la textualidad o de la fragmentación interminable, en la cual estamos a la misma distancia de todas las sucesivas secuencias y el todo empieza a ofrecerse como un inmenso juego de variaciones y re combinaciones”<sup>486</sup>.

Tras *Kong bu fen zi*, Edward Yang realizará solo cuatro largometrajes más, en que se mantendrán los rasgos centrales de sus primeras películas, *Gu ling jie shao nian sha ren shi jian* [Un día de verano] (1991), *Du li shi dai* [Una confusión confuciana\*] (1994), *Ma jiang* [Mahjong] (1996) y *Yi yi* [Yi yi: un uno y un dos\*] (2000). En cada una de estas la complejidad narrativa, el distanciamiento emocional hacia los personajes y la cuidada construcción de los encuadres, movimientos de cámara y el trabajo de color de su puesta en

---

<sup>484</sup> Ibid., 156.

<sup>485</sup> Ibid., 159.

<sup>486</sup> Ibid., 181.

imágenes, busca intentar resolver la brecha entre dos temporalidades en disputa, la interior del individuo y la exterior de los procesos de modernización de Taipei. Existe un reclamo constante de sus personajes —en diálogos o acciones— de tener tiempo para pensar en sí mismos o, simplemente, pensar.

### 6.3.1. La pregunta por el tiempo (autor) moderno. Hou Hsiao-hsien.

El segundo proyecto colectivo fue *Er zih de da wan ou* [El hombre emparedado\*] (1983) dirigido por Hou Hsiao-hsien, Zhuang Xiang Zeng y Jan Wan, en que se adaptaron tres relatos del novelista taiwanés Huang Chunming<sup>487</sup>. Los tres cortometrajes ambientados en 1962 pusieron en el centro una sensibilidad hacia el naturalismo cinematográfico, que buscaba repensar esa realidad social determinada por los conflictos histórico-político-militares que han determinado una posible identidad taiwanesa diferente a la China continental. Esto le otorga una cierta unidad no narrativa a la película. La pieza de Hou Hsiao-hsien se centra en un hombre de clase obrera que se gana la vida como payaso, pero que carece de cualquier atisbo de satisfacción. La de Zhuang Xiang Zeng trata sobre dos hombres que venden defectuosas ollas de origen japonés —las que estallan en la cara—, una suerte de emprendedores neoliberales. La de Jan Wan narra los escasos beneficios que tiene ser atropellado por una patrulla militar estadounidense en Taiwán. En palabras de Andrew Chan, “la ternura de la pieza Hou se abre al enrarecimiento en la de Zeng y a la comedia negra de Wan, dejándonos con un retrato de Taiwán de los años sesenta que se sienten más como una serie de dibujos o bocetos que una historia dogmática y monolítica”<sup>488</sup>.

El caso de **Hou Hsiao-hsien** (Guangdong, 1947) es paradigmático para la escena crítica internacional. El mismo año de *Er zih de da wan ou* estrenó *Feng gui lai de ren* [Todos los días de la juventud/Los chicos de Fengkuei] (1983), que marcó un giro estético definitivo en sus películas. Él ya había hecho algunas producciones dentro de sistema productivo normal de la Central Motion Picture Co., películas que no tienen ningún rasgo en común con *Feng*

<sup>487</sup> Uno de los escritores que en los años setenta recuperó el espíritu naturalista-realista del movimiento literario *Xiangtu Wenxue* [Nativismo literario], que se desarrolló durante los años veinte y treinta bajo la ocupación colonial japonesa en Taiwán y que estuvo influenciado por los movimientos intelectuales de izquierdas y liberales japoneses. Fangming Chen, “Posmodern or Poscolonial? An Inquiry into Postwar Taiwanese Literary History”, en *Writing Taiwan. A New Literary History*, David Der, Wei Wang y Carlos Rojas, eds., (Durham-NC: Duke University Press, 2007), 26-50.

<sup>488</sup> Andrew Chan, “The Sandwich Man”, *Revers Shot*, 3 de agosto 2008, s/n pp. [http://reverseshot.org/archive/entry/607/sandwich\\_man](http://reverseshot.org/archive/entry/607/sandwich_man). [Texto original: The tenderness of Hou's piece opens onto the eeriness of Tseng's and the dark comedy of Wan's, leaving us with a portrait of Taiwan in the Sixties that feels more like a series of drafts or sketches than a monolithic, dogmatic history.]

*gui lai de ren* y toda su producción posterior, en esa «estética de lo traslúcido» (Fergus Daly), «rodeados por el silencio de sueños premonitorios» (Jean-François Rauger), en tránsito entre «lo manifiesto a lo latente, de lo real a lo virtual» (Emmanuel Burdeau), para establecer una «nueva relación entre realismo y modernismo» (Richard I. Sechenski). Hou Hsiao-hsien — junto a otros como Raúl Ruiz, Víctor Erice o Manoel de Oliveira— se inscribieron en los años ochenta con una producción que se preguntaba justamente por la dimensión moderna de la cinematográfico y, junto con ello, su condición autoral.

En torno a sus películas se fue construyendo un momento autoral periférico, pero que no renunciaba de su herencia moderna, que iba a contracorriente a las dudas que se esgrimían en *Cahiers du Cinema* sobre la «política de autor» en los años noventa. A propósito del entusiasmo sobre los postulados *cahieristas* de década anteriores, Antoine de Baecque en 1997 se preguntó ¿qué quedaba de la política de autores? y se respondía a sí mismo: “Nada. No queda nada. O demasiado, quizá demasiado”<sup>489</sup>. En esa segunda línea profundizará “el autor se ha transformado en un valor absoluto y su política en un mito. He aquí el perverso doble efecto de un proceso: el de un «autorificación» sin medida y de un entusiasmo del elogio que, el uno con el otro, constituyen las trampas en las que se pierde y se aniquila el juicio crítico”<sup>490</sup>.

También de los «debates del milenio» impulsados por la revista *Screen* el año 2000, cuando Catherine Grant se preguntaba por la posibilidad de un autor en el era de Internet y la desterritorialización provocada por la globalización, aquello que llamó: «www.auteur.com». Que pudiese pensarse en confrontación con las nuevas formas de acercamiento por parte del espectador a la producción cinematográfica provocadas por las transformaciones tecnológicas de la digitalización, a través de múltiples plataformas desde DVD hasta Internet. Proceso que ya había sido anunciado por Timothy Corrigan en 1991, cuando identificaba la asimilación por parte del mercado de las formas de enunciación y expresión del concepto autor “como un estrategia *comercial* para la organización de la recepción de la audiencia”<sup>491</sup> y la rentabilización como nicho de culto.

---

<sup>489</sup> Antoine de Baecque, “Al acecho: ¿qué quedaba de la política de autores *La política de los autores*, De Baecque, com., 170.

<sup>490</sup> *Ibid.*, 171.

<sup>491</sup> Timothy Corrigan, “The comerse of auterism”, en *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*, (New Brunswick-NJ: Rutgers University Press, 1991), 104. [Texto original: as a *commercial* strategy for organizing audience reception]

Hou Hsiao-hsien se transformó así en una figura germinal para vitalizar la densidad crítica que había ido perdiendo el concepto de autor, en ello la gran dedicación de la prensa crítica sobre sus películas, especialmente en Cahiers du cinéma, Positif, Film Comment o, la más nueva, Sense of Cinema. En la medida en que, “Hou Hsiao-hsien hizo un informe del mundo muy diferente al trazado por la civilización greco-judeo-cristiana”<sup>492</sup>, que construía una mirada-imagen caligráfica a partir de la filosofía, la pintura, la música y la literatura china, pero sin renunciar en su primera etapa a pensar la particularidad de la historia de Taiwán, es decir, sin desterritorializarse. La contemporaneidad de la mirada de Hou Hsiao-hsien radica principalmente en ese ejercicio reflexivo que partirá siempre de lo micro, lo particular, aquello que desborda lo mundano. Las suyas son micro-historias que van construyendo un mapa histórico-social de los procesos de modernización —y posterior globalización— de Taiwán.

Esto se concreta en *Feng gui lai de ren* a partir de esos tres adolescentes que abandonan el campo en la isla de Fengkuei para sumergirse en los arrabales de la ciudad portuaria de Kaoshiung. En *Dong dong de jia qi* [Un verano en casa del abuelo] (1984) centrada en el universo infantil de un niño que visita a su abuelo en el campo. O en *Tong nien wang shi* [Tiempo para vivir y tiempo para morir] (1985) a partir de otra ficción cuasi autobiográfica de una familia que llega a Taiwán después de la Guerra Civil China, asentándose en un pequeño pueblo en que van desarrollando su vida durante 1958-1966, a través de una narración coral. Esta poética de la micro-historia está enmarcada en lo que Fergus Daly inscribe como sus cuatro puntos cardinales. “1. La memoria histórica es impersonal. 2. Mis experiencias no me pertenecen. 3. El centro de atención de un plano desvía siempre hacia el fuera de campo. 4. Somos un conjunto de símbolos y afectos a los que la luz da forma.”<sup>493</sup>, es decir, ese paisaje histórico-social y/o personaje no está en el centro de la imagen, tampoco de la narración, apenas es un pliegue del complejo entramado de la realidad.

A partir de ahí, realizará películas como *Bei qing cheng shi* [Ciudad doliente] (1989), en que se introduce en el drama de una familia después de la ocupación japonesa hasta el triunfo e instauración de la dictadura del Partido Nacionalista Chino-Kuomintang. *Xi meng ren sheng* [El maestro de marionetas] (1993), película biográfica de un maestro de marionetas taiwanés que vivió casi completamente la ocupación japonesa de Taiwán. *Hao nan hao nu*

<sup>492</sup> Jean-Michel Frodon, “En haut du manguier de Fengshan, immergé dans l’espace et el temps”, en *Hou Hsiao-hsien*, Jean-Michael Frodon, ed., (París: Editions Cahiers du cinéma, 1999), 19. [Texto original: compose un rapport au monde très différent de celui élaboré par la civilisation hélieno-judéo-chrétienne.]

<sup>493</sup> Fergus Daly, “Las luces de Taiwán. Notas para un resumen de la poética de Hou Hsiao-hsien”, en *Mutaciones del cine contemporáneo*, Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, coord., trad. Esther Gaytán Fuertes (Madrid: Editorial Errata Naturae, 2010), 239-40.

[Hombres buenos, mujeres buenas] (1995), centrada en la mirada del presente al período de represión a los intelectuales de izquierdas tras la guerra civil en lo que se denominó el Terror Blanco. Para ello, construye una historia de la filmación de una película dentro de *Hao nan hao nu*, que trata sobre la historia real de una pareja Chian Bi-yu y Chunf Hao-tung (ejecutado en octubre de 1950).

*Hao nan hao nu* se centra en la actriz Liang Ching (interpretada por Annie Shizuka Inoh) que interpretará a Chian Bi-yu en el rodaje de la película en los años noventa, mientras es acosada por los recuerdos de su vida pobre y marginal como camarera en un bar que frecuentaban soldados estadounidenses en los años ochenta. Una parte sustancial de la película son las proyecciones imaginarias de Liang Ching de la vida de Chian Bi-yu en los años cuarenta, evocaciones visuales de su sufrimiento y los sucesos de represión política que son mostrados en blanco y negro y a través de sus reflexiones con voz en *off* [fig. 67]. El guión instala tres tiempos-existenciales: 1) el de los años cuarenta de Chian Bi-yu y Chunf Hao-tung. 2) el pasado marginal en los años ochenta de la actriz Liang Ching. 3) en los años noventa en el rodaje de la película, los que se van alternando y construyendo una multi-temporalidad donde se van trazando los hilos de las transformaciones de Taiwán. Pero donde lo fundamental es el desarrollo emocional de esta mujer que es tres veces la misma o está tres veces sujeta al sufrimiento.

Pareciese que todo gran relato está censurado en la filmografía de Hou Hsiao-hsien, aún cuando vuelva su mirada hacia un pasado más remoto en *Hai shang hua* [Las flores de Shanghai] (1998), ambientada a finales del siglo XIX. Esta escala de lo pequeño, no es una renuncia a lo histórico sino que es un síntoma cultural donde esas categorías sobre la historia de Taiwán y de China no eran suficientes para entender lo sucedido y menos el tipo de subjetividades que se habían producido. Por ende, tampoco eran suficientes las imágenes cinematográficas que intentaban dar cuenta de ellas. Si lo planteáramos dentro de una discusión historiográfica en sus películas “el cambio de escala ha jugado... el rol de un *estrangement* en el sentido de los semióticos: de un alejamiento respecto a las categorías de análisis y a los modos interpretativos del discurso historiográfico dominante, pero también respecto a las formas de exposición existentes”<sup>494</sup>. En este sentido se hace coherente lo que

---

<sup>494</sup> Jacques Revel, “Micro-análisis y construcción de lo social”, trad. Sandra Gayol y Juan Echagüe, *Anuario del IEHS*, Número 10, 1995, 129.

planteaba Jia Zhang-ke, “aparentemente, en nuestro tiempo, Hou Hsiao-hsien es el genio narrador transmitiendo las memorias de una nación a través de sus películas”<sup>495</sup>.

La dimensión moderna de lo cinematográfico que pervive en las películas de Hou Hsiao-hsien —también en Raúl Ruiz, Víctor Erice y Manoel de Oliveira— radica en que el centro de gravitación de sus imágenes es una reflexión sobre el tiempo —a contrapelo de la aceleración posmoderna—. David Vasse plantea que el tiempo en sus películas “es tanto natural como sofisticado, cualidades *a priori* contradictorias pero cuyo tránsito del uno al otro permite identificar la evolución estilística del cineasta”<sup>496</sup>. Por un lado, tomando las formas específicas de un «souvenir impresionista» de ese tiempo natural, por el otro se mueve en el «flujo y reflujo» de las emociones existenciales. Kent Jones renuncia a la lectura hegemónica sobre la temporalidad que ha ejercido la literatura de Marcel Proust en los estudios de cine occidentales para pensar las películas de Hou Hsiao-hsien, ya que éste “tiene un ajuste refinado en la interacción entre el flujo del presente y el pasado recordado —cada uno de sus películas me parece que toman lugar en el momento de esa colisión—”<sup>497</sup>.

Asimismo, un libro a propósito de sus películas ha sido publicado bajo el título «Il dolore del tempo. Il cinema di Hou Hsiao-hsien» [El dolor del tiempo. El cine de Hou Hsiao-hsien] (2002). En este Luisa Ceretto hablando de la película *Qian xi man po* [Millennium Mambo] (2001), plantea que “su narración jugando ambiguamente entre el presente y el futuro, crea una atmósfera impregnada de la sensación de indescifrabilidad y de desequilibrio”<sup>498</sup>. En relación a esta misma película, Nicolas Bézard ha planteado que forma parte de una trilogía —con *Nan guo zai jian, nan guo* [Adiós sur, adiós] (1996) y *Kôhî jikô* [Café Lumière] (2003)—, son “tres actos de una historia de la juventud confrontada a una

---

<sup>495</sup> Jia Zhang-ke, “A Bard Singing the Remembrances of a Nation”, en *Hou Hsiao-hsien*, Richard I. Suchenski, ed., (Viena: Synema Publikationen, 2014), 184. [Texto original: Apparently, in our time, Hou Hsiao-hsien is the genius narrator passing down the memories of a nation through films.]

<sup>496</sup> David Vasse, “L’art du temps cardinal”, en *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien*, Antony Fiant y David Vasse, eds., (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013), 63. [Texto original: est aussi naturel que sophistiqué; qualités *a priori* antinomiques mais dont le passage de l’une à l’autre permet de repérer l’évolution stylistique du cinéaste.]

<sup>497</sup> Kent Jones, “In Time”, en *Hou Hsiao-hsien*, Richard I. Suchenski, ed., (Viena: Synema Publikationen, 2014), 176. [Texto original: he has an extremely refined attunement to the interaction between the flowing present and the remembered past – each of his films seems to me to take place within the moment of their collision.]

<sup>498</sup> Luisa Ceretto, “Lo sguardo frantumato”, en *Il dolore del tempo. Il cinema di Hou Hsiao-hsien*, Luisa Ceretto, Andrea Moroni y Giancarlo Zappoli, eds., (Torino: Lindau, 2002), 7. [Teaxto original: il cui racconto, giocando ambiguamente tra presente e futuro, crea un’atmosfera permeata dalla sensazione d’indecifrabilità, di squilibrio.]

cambio civilizatorio mayor, la transición a la hipermodernidad<sup>499</sup>. Para Fergus Daly, la densidad temporal de las películas de Hou Hsiao-hsien disipan el espacio-tiempo occidental, a través de un ejercicio de constante repetición de ambientes, situaciones y gestualidades, “la repetición deshace la linealidad del cine narrativo, sustituyendo el nudo o desarrollo por el pasaje y la modulación”<sup>500</sup>.

Pero el problema de esa reflexión sobre el tiempo que nos proyecta Hou Hsiao-hsien es que no está construido ni pensado en la clave de la modernidad occidental —aquello que sintetizó Gilles Deleuze del pensamiento de Henri Bergson—. Su cine reclama un estado moderno diferido y excéntrico con el cual contrastarse, el realizador japonés Yasujirō Ozu ha estado constantemente citado a la hora de pensar a Hou Hsiao-hsien como autor contemporáneo y el mismo ha trabajado sobre su estela. Su proyección sobre Taiwán conecta con las modernidades latinoamericanas de Glauber Rocha en esa temporalidad mítica del desierto brasileño o, aún más, de un realizador aún más excéntrico a los espacios de hegemonización discursiva como Jorge Sanjinés en su fijación por un temporalidad ancestral-indigenista —Hou Hsiao-hsien ha tenido una especial atención en el lenguaje de sus películas, no es extraño que hablen en Holo o Hakka, lenguas endémicas del archipiélago de Taiwán—. Este desplazamiento de la mirada es posible cuando el pilar discursivo de la temporalidad moderna occidental ha estallado y en sus ruinas puede fijarse la categoría de autor a ese «otro», al excéntrico.

A partir de Edward Yang y Hou Hsiao-hsien pensar el proceso de transnacionalización de la industria taiwanesa es interesante, ya que esta no ha sido canibalizada por Hollywood como lo fue Hong Kong, sino amparada por el circuito de festivales internacionales bajo el manto del clima teórico europeo. La apuesta por la internacionalización se sostuvo en la construcción de un esquema muy diferenciado entre exportación de realizadores al circuito de festivales con la posibilidad de ser fijados con la marca-autor, como por ejemplo Tsai Ming-Liang y Ang Lee. Frente a otro cine de consumo interno, que ha sido absolutamente eclipsado para el panorama global. Situación que no sucede, por ejemplo, en Japón o hasta en el propio Hong Kong. La apuesta gubernamental que partió con ese pequeño experimento a cargo de Hsiao Yeh en la Central Motion Picture Co., fue parte de una estrategia estructural de apertura

---

<sup>499</sup> Nicolas Bézard, “Tríos temps de la jeunesse. (Goodbye South, Goodbye, Millennium Manbo et Café Lumière)...”, en *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien*, Antony Fiant y David Vasse, eds., (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013), 74. [Texto original: trois actes d’une histoire de la jeunesse confrontée à un changement civilisationnel majeur, celui du passage à l’hypermodernité.]

<sup>500</sup> Daly, 243.

tras el fin de la dictadura y un violento proceso de modernización que continúa hasta la actualidad. Es sintomático de esta estrecha relación gubernamental, el libro que hemos citado «Hou Hsiao-hsien» (2014), editado por Richard I. Suchenski, que si bien fue publicado en Austria, cuenta con el apoyo Ministerio de Cultura de la República de China de Taiwán.

#### 6.4. Asia con la marca autor. Otras imágenes, otros relatos

Si en la primera parte de este capítulo nos dedicamos a exponer de manera genérica las formas de transformación de dos grandes polos productivos durante las últimas dos décadas: India y China, como marco para tratar los casos específicos de Japón, Hong Kong y Taiwán. La figura de Hou Hsiao-hsien re-pensando los límites de la categoría de autor cinematográfico moderno, es el marco perfecto para dar cuenta de una serie de impulsos cinematográfico-audiovisuales en diferentes países de Asia con industrias más pequeñas o débiles en términos estructurales, para edificar y exportar realizadores que puedan ser portadores de la categoría contemporánea de autor. Producciones pensadas y destinadas a ser evaluadas e institucionalizadas por los grandes festivales de cine europeos, estadounidenses y, en menor medida, latinoamericanos (específicamente el Festival de Mar del Plata-Argentina).

Bajo la estela de Hou Hsiao-hsien, se puede pensar la rápida recepción internacional de la producción del vietnamita **Anh Hung Tran** (Danan, 1962), que con su opera prima —una producción francesa— *Mùi du du xanh* [El olor de la papaya verde] (1993), que ganó el premio Cámara de Oro y premio de la Juventud a la mejor película francesa en el Festival de Cannes —edición que también contó con películas de Hou Hsiao-hsien, Chen Kaige y Takeshi Kitano—, además de ser nominada a los premios Oscar en EE.UU. La película está ambientada en Saijón en los años cincuenta y se centra en el ascenso social de una joven empleada doméstica por medio del amor, con un diseño de imagen que busca una estilización de la ritualidad de la cocina. Thierry Jousse en su crónica del Festival de Cannes en *Cahiers du Cinema*, comentó que en este refinamiento culinario, “preferir la belleza no adulterada y la vacuidad de un mundo dominado por el diseño a la verdad de enfrentamientos existenciales es típico de *Mùi du du xanh*, de sus personajes como de su puesta en escena, prisioneros de su voluntad de no tomar riesgos”<sup>501</sup>. Sus siguientes películas, la co-producción francesa-

<sup>501</sup> Thierry Jousse, “L’Odeur de la papaya verte”, *Cahiers du cinema*, Número 469, junio 1993, 42. [Texto original: Cette manière de ne pas toucher à la trivialité, autrement que par raffinements culinaires interposés, et de préférer la beauté frelatée et vacuité d’un monde dominé par le design à la vérité de affrontements existentiels est typique de L’Odeur de la papaye verte, de ses personnages comme de sa mise en scène, prisonniers de leur volonté de ne pas prendre de risques.]

hongkonesa-vietnamita *Xich lo* [Cyclo] (1995) y la co-producción francesa-vietnamita-alemana *Mua he chieu thang dung* [Pleno verano] (2000) no lograron cimentar esa categoría autoral que se presagiaba con su opera prima.

Por otro lado, se muestra el realizador **Kim Ki-duk** (Bonghwa, 1960) tras estudiar arte en París y realizar algunas películas en Corea del Sur, logró instalarse en el mercado internacional de festivales con *Seom* [Las isla] (2000) que fue seleccionada en la competencia oficial del Festival de Venecia y *Shilje sanghwang* [Ficción real\*] (2000), seleccionada en el Festival de Moscú. Generando interés por la construcción de universos cinematográficos ultra-violentos. No obstante, fue con la co-producción coreana del sur-estadounidense *Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom* [Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera] (2003), con la que cimentó su categoría de autor contemporáneo, que se consolidó un año después con el triunfo en el Festival de Venecia y San Sebastián-Donostia con *Bin-jip* [Hierro 3] (2004), una co-producción coreana del sur-japonesa.

Lo particular de su trayectoria radica en que existió un giro radical en sus formas cinematográfico-audiovisuales a partir de *Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*. Donde abandona la violencia como pulsión emocional, para privilegiar la contemplación como código naturalizado de la representación. Esta contemplación es extrema en *Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, que mediante una narración mínima concentrada en la vida cotidiana de un monje a través del paso de las estaciones climáticas en un templo budista, que marca cuatro etapas de la vida del monje (niñez, juventud, adultez y vejez). Kim Ki-duk establece una estrecha relación entre la humanidad-individual del monje con la naturaleza que lo contiene, que determinará esta narración circular. Asimismo dicha relación define la ritualidad espiritual del budismo, donde este es un ejercicio de teatralización redentora de lo natural, que se marca desde el inicio con la apertura las puertas como un telón teatral.

Una de las escenas del pequeño monje en la estación de primavera (interpretado por Jong-ho Kim), atando a pequeños animales a piedras, se transformará en su propio ritual de iniciación, cuando su maestro lo obligue a llevar la estatua de buda al pico más alto de las montañas circundantes del templo con una piedra atada a su espalda [fig. 68]. Un aspecto interesante de la película radica en la puesta en suspenso de la temporalidad contemporánea y el vértigo de su aceleración. El relato está ambientado en el presente, pero las huellas de éste y las implicancias de sus modernización apenas de filtra en la vida del monje, más allá de que este tenga contacto —por ejemplo, con la joven— el tiempo existencial de su vida no está

interferido. En esta dirección, la película está determinada por el problema de la temporalidad, pero para ello tiene que renunciar a las formas del tiempo del presente.

Junto a Kim Ki-duk, está **Chan-wook Park** (Seúl, 1963), que tras una gran éxito comercial nacional con la película *Gongdong gyeongbi gu-yeok JSA* [Área común de seguridad JSA] (2000), que trata sobre la relación de amistad secreta entre dos soldados norcoreanos y dos soldados surcoreanos en la zona fronteriza, que finalmente concluirá con la muerte de los dos norcoreanos por parte de su superior al descubrir esta amistad. Realizó su nominada «trilogía de la venganza», *Boksuneun naui geot* [Sympathy for Mr. Vengeance/El nombre de la venganza] (2002), *Oldeuboi* [Old Boy/Cinco días para vengarse] (2003) y *Chinjeolhan geumjassi* [Sympathy for Lady Vengeance/Simpatía por la mujer venganza] (2005), películas que lo han consolidado como ese tipo de autor contemporáneo, que logra conjugar el cine de género de artes marciales con una gran estilización cinematográfica-audiovisual, del tipo de John Woo, Tsui Hark, Takeshi Kitano o Zhang Yimou. Su película *Oldeuboi* —adaptación del manga japonés homónimo de Garon Tsuchiya y Nobuaki Minegishi de 1996-1998— recibió el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes.

*Oldeuboi* trata sobre la venganza de Dae-su Oh (interpretado por Min-sik Choi), que es secuestrado en 1988 en una pequeña pieza —al mismo tiempo que su esposa es asesinada—. Dae-su está encerrado hasta el año 2002, período en que se entrena física y mentalmente para vengarse de sus captores. Uno de los aspectos interesantes de la película, es que el único contacto que tiene Dae-su con el mundo exterior es a través de un monitor de televisión, que en el paso de los años pasa a constituirlo como individuo, al establecer una relación emocional con esas imágenes y su único imaginario posible. La pieza de reclusión se transforma en un universo absolutamente extrañado del contexto cultural-económico-social del mundo, es una suerte de proyección de la interioridad del personaje mediatizada por las imágenes de la televisión. Este se ve claramente en el momento que Dae-su comienza su entrenamiento —tras varios intentos de suicidio frustrados—, en ese momento la imagen se divide en dos: a la izquierda el entrenamiento del personaje, a la derecha un clip de acontecimientos televisados del devenir de Corea del Sur y del mundo desde 1988 hasta 2002 —fechas que coinciden con dos grandes eventos deportivos y mediáticos globales: Juegos Olímpicos de Seúl (1988) y Mundial de Fútbol Corea del Sur-Japón (2002)—[fig. 69].

En esto encontramos aquello que hemos trabajado en la idea de «pantallización de la realidad», una forma particular de construir la relación del individuo con la realidad política-

social-económica del mundo, donde la realidad encuentra su densidad de ser ahí cuando ha sido transmitida por las pantallas televisivas. En el caso de *Oldeuboi* esto es evidente, la historia del mundo en ese período específico son las imágenes televisivas que compartimos a nivel global —aliñadas con unas pocas imágenes locales igualmente mediáticas propias de Corea del Sur—. Este efecto de pantallización está en directa relación con una concepción fragmentaria de la realidad, la historia, la vida individual y lo social. Este clip de imágenes es una reunión de fragmentos sin coherencia de sentido, sin meta-relato ni micro-relato, lo único que muestra es la constatación del paso del tiempo. “La pantallización de la vida y el mundo, de la historia y la memoria, va más allá de la mera influencia de las formas de comunicación televisivas; detrás de ella hay una rearticulación de una unidad en fragmentos”<sup>502</sup>.

Omar Calabrese ha planteado la diferencia sustancial entre detalle y fragmento en sus formas estéticas. El detalle —universo visual que el cine ha explotado desde temprana data— expone los puntos de mayor estrés de la acción representada, refiriendo a una unidad que la trasciende, que nunca olvida. Mientras el fragmento renuncia a referir a esa unidad que lo contuvo, es un indicio que genera significado en su condición de parte aislada, transformándose en una unidad auto-contenida, “el fragmento se transforma él mismo en sistema cuando se renuncia a la suposición de su pertinencia a un sistema”<sup>503</sup>. Los ejercicios de comprender la realidad como la reunión de fragmentos, a través de las formas de pantallización cinematográfico-audiovisuales, apuestan por una imagen que pueda reconfigurar una unidad o totalidad, pero constituida por un cúmulo de pedazos no relacionados, donde es imposible trazar con certidumbre una línea de relación de sentido más allá de la sola reunión de los diferentes fragmentos.

Sin lugar a excepción en este proyecto autoral, y en las fronteras de la constelación asiática, se encuentra la producción de **Abbas Kiarostami** (Teherán, 1940). Que a partir de mediados de los setenta se abocó a desarrollar un proyecto cinematográfico que sintetizara las formas del Neorrealismo europeo con las transformaciones sociales-política-religiosas que vivió Irán durante la década, que finalmente desencadenaría la Revolución Iraní (1978-1979), que derrocó al sah Mohammad Reza Pahlevi e impuso la República islámica de Irán. Esta síntesis produjo una serie de bosquejos cinematográficos sobre aspectos muy concretos de las poblaciones pobres de Teherán, protagonizados por niños o adolescentes que tienen profundos conflictos de comunicación con el contexto, pero que se ven absorbidos-fascinados

---

<sup>502</sup> Santa Cruz G., 189.

<sup>503</sup> Omar Calabrese, *La era neobarroca*, trad. Anna Giordano, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1999), 90.

por sucesos simples, pequeños y anecdóticos que generan un quiebre en su día cotidiano, que pueden posibilitar un viaje o el descubrimiento del amor.

La presencia privilegiada de niños y adolescentes en sus películas responde en gran medida al espacio productivo que lo alojó, la sección de cine del Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Jóvenes-Kānun, organismo dependiente del Estado y que le permitió ensayar con las formas cinematográficas sin la necesidad de la rentabilidad económica. Pero también a la frágil posición de los realizadores frente a las transformaciones islámicas de la República de Irán dirigidas por el clero chiíta del ayatolá Jomeini, que se cristalizó en que “el Ministerio de Guía Islámica emitió una serie de normas y valores para el cine que prohibían el sexo, la violencia y cualquier violación de los valores islámicos y revolucionarios. El gobierno también dictaminó la prohibición de las películas de Hollywood y la prohibición parcial de otras películas occidentales, y empezó a subsidiar películas que promovieran el cine islámico”<sup>504</sup>. Esta posición de producción ha determinado las formas de recepción de esta primera etapa productiva, al interior del desarrollo de la Nueva Ola Iraní que tuvo para Mahrnaz Saeed-Vafa en *Yek Etefagh sadeh* [Un simple acontecimiento] (1973), de Sohrab Shahid Saless, su momento inaugural<sup>505</sup>. “Prácticamente todas son de una u otra manera obras didácticas, similares a lo que Bertolt Brecht llamó «Lehrstücken», obras de aprendizaje”<sup>506</sup>. Formas que llegarían hasta *Khane-ye doubt kodjast?* [¿Dónde está la casa de mi amigo?] (1987), centrada en un niño que intenta devolver un cuaderno que se llevó por equivocación en la escuela a un compañero de clases, que fue castigado por no llevarlo a clases.

A partir de los años noventa, Abbas Kiarostami comienza a profundizar en los límites de las estéticas de la realidad que había articulado en sus «obras de aprendizaje». Donde *Nema-ye Nazdik* [Primer plano] (1990) supuso el primer ejercicio de desarticulación de su ideario moderno, a través de resaltar la ambigüedad representacional entre cine y realidad. La película recupera una historia policial real, donde un hombre llamado Sabzian estafa a una familia iraní diciéndoles que era el director de cine Mohsen Makhmalbaf —realizador que había participado en las guerrillas contra el sha Mohammad Reza Pahlevi y que tras un paso por el teatro, se dedicó al cine habiendo hecho hasta esa fecha entre otras, *Baykot* [Boicot]

<sup>504</sup> Mahrnaz Sabed-Vafa, “Abbas Kiarostami”, en *Abbas Kiarostami*, Jonathan Rosenbaum y Mahrnaz Saeed-Vafa, trad. Luciana Borrini y Julián Aubrit, (Villa Allende: Editorial Los Ríos, 2003), 70.

<sup>505</sup> Mahrnaz Sabed-Vafa, “Sohrab Shahid Saless: A Cinema of Exile”, en *Life and Art: The New Iranian Cinema*, Rose Issa and Sheila Whitaker, eds., (Londres: National Film Theatre, 1999).

<sup>506</sup> Jonathan Rosenbaum, “Abbas Kiarostami”, en Rosenbaum y Saeed-Vafa, 20.

(1985), *Bicycleran* [El ciclista] (1987) y *Arousi-ye Khouban* [El matrimonio de los benditos] (1989)—, a los que finalmente los convence de invertir en su nueva película donde ellos serían parte del elenco. Treta por la que finalmente lo arrestan.

Abbas Kiarostami reconstruye toda la historia con las mismas personas que actuaran de sí mismas, teniendo incluso acceso al juicio, pero no para construir un documental sobre los sucesos sino para construir una ficción que reconstruya los múltiples puntos de vista de los protagonistas de los hechos, generando un tejido cinematográfico compuesto de distintas capas, donde las perspectivas se superponen, reemplazan o contradicen, como ha planteado Jonathan Rosenbaum, “todo se pone en cuestión; la veracidad de lo que vemos y escuchamos permanece incierta, y de eso se trata en realidad: mientras más nos acercamos, más lejos nos sentimos de entender con cierta certeza esta simple historia”<sup>507</sup>. Esta ambigüedad se fija en las escenas de la cárcel, en una de ellas Abbas Kiarostami va a visitar Sabzian para pedirle que actúe en su película sobre él, de la misma forma que este artículo la estafa a la familia. En otra de ellas, la que concluye la película, Abbas Kiarostami junto al propio Mohsen Makhmalbaf, van a buscar a la cárcel a Sabzian cuando ha sido liberado y lo acompañan a visitar a la familia que engañó.

Esta ambigüedad representacional explotará en la co-producción iraní-francesa *Zire darakhatan zeyton* [A través de los olivos] (1994), la película comienza con el siguiente diálogo: «yo soy el actor que interpreta al director de esta película». Este a partir de las convenciones representacionales del «falso documental» —que se ha masificado en las últimas décadas, como en la ya citada *Zelig* de Woody Allen, o la producción neozelandesa *Forgotten Silver* [La verdadera historia del cine] (1995), de Peter Jackson y Costa Botes—, narra la filmación de la película *Zendegi va digar hich* [La vida y nada más] (1990), de Abbas Kiarostami, un falso documental sobre el viaje de un director de cine (interpretado por Farhad Kheradmand) que vuelve a una región de Irán que fue arrasada por un terremoto donde había ambientado una de sus películas, esa película es *Khane-ye doust kodjast?*. El viaje del director es para encontrar a los niños protagonistas de la película. “Cada filme documenta uno previo y, a su turno, se convierte en el motivo ficcional del siguiente. En este extraño despliegue de palimpsestos, donde cada película se escribe sobre la anterior, Kiarostami se desplaza constantemente entre los polos de la ficción y documental”<sup>508</sup>.

<sup>507</sup> Rosenbaum, *Abbas Kiarostami*, 28.

<sup>508</sup> David Oubiña, *Filmología: Ensayos con el cine*, (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000), 177.

Ahora bien, esta viraje de Abbas Kiarostami no busca poner en escena la falsedad de la realidad, tampoco de lo cinematográfico, ni siquiera el pacto representacional entre ambos, sino que comprende que el cine está compuesto de la misma materia existencial que la vida: que es la imposibilidad de discernir aquello que es representación de lo real. Este ejercicio de palimpsesto parte con la ficción en *Khane-ye doust kodjast?* Pero que es transformada en vida en *Zendegi va digar hich*, a través de una naturalización estética, ya que lo transforma en el pilar de la búsqueda del director ficticio, exponiendo las condiciones de existencia tras el terremoto donde se filmó la película, persiguiendo a aquellos que lo protagonizaron. Pero al mismo tiempo, los códigos documentales de *Zendegi va digar hich* son desnaturalizados por *Zire darakhatan zeyton*, haciendo evidente las formas de naturalización estética llevado a cabo por el equipo de realización, que finalmente ficciona el posible amor entre dos de los actores que aparecieron en la película, un joven pobre con una adolescente de una clase social más alta. Estas tres capas filmicas no deberían ser leídas dentro del problema de la representación en su estatuto moderno, es decir, los límites entre realidad-artificio, entre ficción-documental, sino en cómo la propia vida está constituida por la misma materialidad de la imposibilidad de fijar las categorías para su representación y en tanto el cine exponga esa doble imposibilidad estará construyendo una estética de la realidad.

Contrariamente a lo que parecieron haber percibido algunos críticos, ése no es nunca uno de los objetivos de Kiarostami. No se interesa en el cine sobre el cine ni dentro del cine no gira alrededor de la *mise en abysme*. En su obra, el tema de la mentira solo lleva a la verdad y el de las apariencias sólo interviene para subrayar la manera en que la mirada y lo real son movilizados juntos. Lo mismo ocurre en toda la fábula de *Close-up* y también en *A través de los olivos*, donde se desvelan varios artificios y mentiras que fueron necesarios para la realización de *Y la vida continúa...*, pero de manera que ese desvelamiento introduce una nueva historia, ni más ni menos efectiva que la primera, otra faceta de lo real que tantas facetas tiene.<sup>509</sup>

Este proyecto inaugurado por la ambigüedad *Nema-ye Nazdik*, ha sido continuado fuera del ámbito cinematográfico, por ejemplo, en una serie de instalaciones audiovisuales, como *Sleepers* [Durmientes] (2001). Siendo parte de un grupo de realizadores que han abandonado de forma definitiva o parcial las prácticas cinematográficas, para pensar un territorio más

---

<sup>509</sup> Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, trad. Irene Antón y Gadea Cabanillas, (Madrid: Errata nature editores, 2008), 78.

amplio de inscripción de sus discursos e imágenes. Como vimos en la primera parte, esto ha configurado un espacio productivo de prácticas que suelen ser agrupadas bajo las categorías de cine de exposición o *screen art* y bajo el marco conceptual más amplio de postcine. Donde realizadores-artistas como Douglas Gordon con *24 Hour Psycho* [Psicosis 24 horas] (1993), Sam Taylor Wood con *Killing Time* [Matando el tiempo] (1994), Doug Aitken con *Diamond Sea* [Mar de diamante] (1997), parecieron re-inaugurar una relación que se había enfriado después de la irrupción del videoarte en torno a la idea de la especificidad del medio electromagnético. Diálogo que recuperaron realizadores-cineastas como Chris Marker, Chantal Akerman, Atom Egoyan, Peter Greenaway, Isaac Julien o Harum Farocki, para repensar justamente un nuevo espacio de inscripción discursiva posibilitado por las transformaciones de las imágenes digitales, una suerte de entre-imágenes ampliado al que había imaginado Raymond Bellour. En esta misma línea de realizadores se encuentra el realizador tailandés **Apichatpong Weerasethakul** (Bangkok, 1960), que a partir de *Dokfa nai merman* [Misterioso objeto al mediodía] (2000), transita constantemente entre la producción cinematográfica-audiovisual de largometraje, el documental, el cortometraje, video-experimental y video-instalaciones.

## 7. TRANSFORMACIONES EUROPEAS

Durante la década del ochenta el volumen global de la producción europea se estancó entre 500 y 550 estrenos anuales, mientras la década anterior siempre rondó entre 800 y 900 películas. Ningún país europeo individual superaba las mejores cuotas de producción de Hong Kong ni Japón, por nombrar solo dos casos no hegemónicos. Por ejemplo, Francia apenas superaba los 150 e Italia con dificultad los 120, Alemania cuando mucho se acercaba a los 70, España unos pocos años superó los 50 y el Reino Unido con una producción lo suficientemente irregular. Este declive de la producción estuvo marcado por las profundas transformaciones de la configuración política-económica-cultural del continente, que vio en la construcción de la Unión Europea —actual Comunidad Europea—, el principal síntoma de las transformaciones capitalistas del continente, pero que fue alimentado por la crisis del proyecto europeo socialista.

Las industrias nacionales se fueron debilitando progresivamente, “las películas estadounidenses han ganado paulatinamente la cuota de mercado europeo en la totalidad de

canales y soportes y el mercado internacional”<sup>510</sup>. La producción de los diferentes países fue atrincherada en las propias fronteras locales y su subsistencia dependía de las distintas políticas proteccionistas de los estados, “subvenciones anticipadas, otras por acuerdos políticos entre la industria de producción y las televisiones públicas, y también, por medidas legislativas que frenaran la expansión del cine norteamericano”<sup>511</sup>. La relación con la industria estadounidense fue cada vez más desproporcionada, “la industria audiovisual europea recibe 14 veces más de productos norteamericanos que viceversa: entre 1988 y 1993, el déficit audiovisual europeo con los Estados Unidos arrojó un saldo de 17.777 millones de dólares”<sup>512</sup>.

Esto se complementó con la migración de una importante fuerza productiva hacia la industria de Hollywood, como hemos visto en el caso de los Ridley y Tony Scott. Junto con ellos llegaron los franceses Louise Malle con el largometraje *Pretty Baby* [La pequeña] (1978), Barbet Schroeder llegó a través de un documental sobre el escritor estadounidense Charles Bukovski producido en Francia y el trabajo en conjunto con el mismo escritor en *Barfly* [El borracho] (1987) y Bertrand Tavernier iba y venía a la industria estadounidense, partiendo con la co-producción franco-estadounidense *Round Midnight* [Alrededor de la medianoche] (1986). El alemán Wolfgang Petersen se estrenó con *Enemy Mine* [Enemigo mío] (1985) y *Shattered* [La noche de los cristales rotos] (1991), el irlandés Neil Jordan con la co-producción británico-estadounidense *High Spirits* [El hotel de los fantasmas] (1988), el holandés Paul Verhoeven con la co-producción holandesa-española-estadounidense *Flesh+Blood* [Los señores del acero] (1985) y *RoboCop* (1987). El inglés Ronald Joffé tras su larga carrera en la televisión británica y habiendo hecho la co-producción pan-euroepa *The mission* [La misión] (1986) debutó en la industria estadounidense con *Fat Man and Little Boy* [Creadores de sombras] (1989), por nombrar algunos pocos ejemplos.

Esto intentó ser remediado con un plan para la industria cinematográfico-audiovisual más allá de las fronteras nacionales en distintas políticas de integración, que terminó concretándose en la creación de Eurimages-Fondo de apoyo al cine europeo en 1989. Que tiene como objeto el impulso de la co-producción de largometrajes entre distintos países de la Comunidad Europea y otros países dentro del fondo (Rusia, Georgia, Noruega, entre otros), además de facilitar la distribución, exhibición y el equipamiento digital para las salas de cine

---

<sup>510</sup> Álvarez Monzoncillo, 36.

<sup>511</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>512</sup> *Ibid.*, 37.

en Europa. También en los programas de producción MEDIA- Medidas de Incentivo para la Industria Audiovisual desde 1990, que ha tenido cuatro ediciones MEDIA I (1991-1995), MEDIA II (1996-2000), MEDIA plus (2001-2006), MEDIA 2007 (2007-2013). Instrumento que hasta el 2011 había invertido 1,780 millones de euros y en los últimos años más de la mitad de las películas que se estrenan en Europa reciben este financiamiento<sup>513</sup>. Asimismo ha tenido una evolución de integrantes, desde 12 países asociados en 1990 hasta 36 en la actualidad. Además ha desarrollado dos fondos de financiamiento de co-producciones con países fuera del fondo: MEDIA internacional (2008-2010) y MEDIA mundus (2011-2013). Dentro de este plan transnacional también se encuentra la firma del Tratado Europeo de Coproducción Cinematográfica en Estrasburgo (1992).

El concepto de cine europeo nace en su significación actual, también en los años ochenta. Respondiendo orgánicamente a la necesidad de construir una identidad cultural común que facilitara los procesos de integración político-económica, que se reflejó también en una integración productiva de las distintas industrias cinematográficas nacionales, al mismo tiempo, que se producía una desnacionalización de los mercados internos: un caso ejemplar fue el de Italia como veremos más adelante. La necesidad de pensar un espacio identitario común, contrastaba con la situación real “la Europa cinematográfica [de esos años] se exhibió como un cuerpo sin articulación alguna, cada uno de cuyos miembros no respondía más que a sí mismo, sin cabeza ni sistema nervioso que lo vertebrase mínimamente”<sup>514</sup>.

Este escenario de integración ha provocado un intenso debate al interior del continente europeo sobre la identidad común de los distintos países europeos. Dentro de los debates organizados por la revista *Screen* en el año 2000, titulado «Millennial Debates», Dimitris Eleftheriotis planteaba que los cines nacionales han experimentado una profunda crisis provocada por la financiación pan-europea y sus órganos normativos, crisis que se experimenta a nivel crítico-teórico como en el desarrollo económico de las industrias locales. Donde el propio término de cines nacionales es profundamente contradictorio en la actualidad, tanto a nivel teórico, pedagógico y práctico. “Pero quizá lo más relevante es la constatación de que la reducción de los mercados internos se han convertido en la mayoría de los casos insuficientes para la supervivencia financiera de las películas nacionales”<sup>515</sup>.

---

<sup>513</sup> Carmina Crusafon, “La construcción del mercado audiovisual europeo: balance de dos décadas de políticas públicas”, *Comunicación y sociedad* (nueva época), Número 20, septiembre-diciembre 2013, 163.

<sup>514</sup> Vidal Estévez, 170

<sup>515</sup> Dimitris Eleftheriotis, “Cultural difference and exchange: a future for European film”, *Screen*, Volumen 41, Número 1, primavera 2000, 93. [Texto original: But perhaps more relevant is the realization that

Una pieza audiovisual que pone en escena estas tensiones entre lo europeo y lo nacional, fue la co-producción pan-europea *Visions of Europe* [Visiones de Europa] (2004), impulsada por la productora Zentropé de Lars von Trier, que reunió 26 directores europeos contemporáneos en 25 cortometrajes, cada uno de estos representó a un país de la Comunidad Europea y cada producción individual solo tenían como punto en común que refiriesen a sus propios países y que todos disponían del mismo presupuesto. Los distintos cortometrajes exhiben esa cuestión no resuelta dentro del panorama cinematográfico, ¿existe algo así como una identidad colectiva europea? El propio título de la sección del realizador danés Cristoffer Boe lo plantea de manera explícita *Europe Does Not Exist* [Europa no existe]. O, simplemente, lo europeo es la reunión de un gran número de particularidades que ni siquiera pueden contenerse en el concepto clásico de estado-nación —como se desprende de la propia lógica de producción de la película—. Y que funciona como la proyección fantasmática de un deseo de igualdad y pertenencia a un proyecto común irrealizable<sup>516</sup>.

*Visions of Europe* es la materialización de esa sentencia que Pierre Sorlin fijó a mediados de los años ochenta, “Europa es una realidad incontestable económica e incluso políticamente. Culturalmente es un mosaico, una yuxtaposición de distintas concepciones y costumbres en materia de espectáculos, una colección de formas individuales de cantar, bailar, contar historias, practicar deportes y descansar”<sup>517</sup>. Pero también un síntoma tardío de una discusión que ha protagonizado la escena teórica europea los últimos treinta años —y que también se ha expandido hacia otras regiones productivas—. Como ha planteado recientemente Thomas Elsaesser, el problema de lo nacional tuvo una inesperada revitalización durante de la década de los años ochenta de mano de los estudios culturales, en la medida en que la cuestión del autor y los géneros cinematográficos, como el giro lingüístico y la teoría feminista comenzaron a encontrar un límite dentro de sus propios dispositivos analíticos<sup>518</sup>.

---

shrinking domestic markets have become in most cases inadequate for the financial survival of national films.]

<sup>516</sup> Es significativo hacer notar la pretensión igualitaria en el presupuesto para cada uno de los cortometrajes, como si existiese el deseo de reparar o fantasear como una igualdad materialmente imposible entre, por ejemplo, el campo productivo en Rumania frente al de Francia, cuando eso no ocurre en las condiciones materiales reales de cada industria —ni de las sociedades en general—

<sup>517</sup> Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas*, trad. Núria Pujol i Valls, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996), 13.

<sup>518</sup> Thomas Elsaesser, “ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe”, *Mise au point*, Número 5, 2013, s/n pp. <http://map.revues.org/1480>.

Fueron tres artículos en el contexto anglosajón los que impulsaron la discusión: «Film History and the Idea of a National Cinema» (1981), de Edward Buscombe, «Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema» (1984), de Thomas Elsaesser, «History, Textuality, Narration: Kracauer, Burch and some problems in the study of national cinemas» (1984) de Philip Rosen. Sumado al libro *Cines europeos, sociedades europeas* (1985) de Pierre Sorlin. En estos, de forma variada se repensó el rol de lo nacional en la constitución de lo cinematográfico, en tanto constructor de imaginarios sociales e ideológicos cohesionados en el concepto de nación. Buscando responder si lo cinematográfico —y por extensión los medios de comunicación de masas— podían jugar un rol más relevante para la pertenencia-construcción de dicho imaginario, que otras estructuras sociales: familia, determinaciones geográficas, particularidades religiosas o co-pertenencia a un pasado común<sup>519</sup>.

El concepto de cine nacional tendría una doble dimensión, por un lado, aquello que proyecta y cómo se vincula con un espacio cultural-social más amplio en la construcción de imaginarios colectivos. Por el otro, un desplazamiento interno para consolidar proyectos industriales particulares y las protecciones necesarias frente a un mercado internacional presionado por las corporaciones transnacionales hollywoodienses, “la búsqueda de apoyos, infraestructuras y razones básicas para hacer películas a menudo se han unidos a las construcciones de la nación y de la identidad”<sup>520</sup>. Philip Rosen ha planteado que habría que distinguir lo que sería cine estatal de cine nacional, como dos categorías diferentes que refieren a necesidades simbólicas distintas. El primero responde a las necesidades de un estado de generar una identificación en un grupo de personas al interior de un territorio con su proyecto político-social y que es generalmente aquel que se esgrime como cuando se dice cine nacional. Mientras el cine nacional debiese ser un concepto más apropiado para las naciones sin un Estado, que “atribuye validez afectiva y étnica al estado solo cuando se fundamenta en un «pueblo» nacional o natal (de ahí a menudo naturalizado, cuasi-biológico)”<sup>521</sup>. El concepto de cine nacional —en los dos sentidos— está necesariamente relacionado con una serie de estructuras políticas existentes e inexistentes en que la

---

<sup>519</sup> Para esta discusión han sido fundamentales los aportes de Benedict Anderson a propósito del rol de los medios de comunicación impresos en la construcción identitaria en Indonesia en su período colonial y poscolonial. Donde la narración de lo nacional fue construido por intelectuales, periodistas, pedagogos, literatos, historiadores, etcétera, que fueron tejiendo las costuras de los diferentes dialectos, creencia y cuentos populares en un manto nacionalista y que fue vehiculizado por los nuevos medios de comunicación de masas. Ver Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993).

<sup>520</sup> Philip Rosen, “El concepto de cine nacional en la «nueva» era «mass mediática», en Palacios y Zunzunegui. eds., 131.

<sup>521</sup> Rosen, 138.

heterogeneidad de individuos se siente identificados. En este sentido, es que se vuelve profundamente complicado pensar lo nacional en la contemporaneidad, ya que trae consigo la retórica devaluada de las meta-narrativas y meta-sujetos históricos.

Es justamente esta dimensión administrativa la que nos interesa rescatar, ya que no deja de ser llamativo que en un contexto generalizado de debilitamiento de los proyectos cinematográficos nacionales hacia una integración productiva continental, el problema de lo nacional haya sido reclamado como una categoría administrativa para la organización territorial de un corpus productivo cada vez más dependiente de los fondos comunitarios. Dentro de esto, asalta dos grandes cuestiones: 1) ¿se puede hablar de cines nacionales en el contexto contemporáneo europeo? 2) ¿se puede hablar de un cine europeo? Y desde la posible respuesta a estas dos incógnitas, ¿cuál es la función de lo nacional dentro del esquema productivo? ¿Qué es lo que agrega a la producción dicha denominación de origen?

Dimitris Eleftheriotis ha sido enfático en la infertilidad del concepto cine nacional para el presente europeo, en la medida en que existe una evidente convergencia entre las políticas cinematográficas de los Estados, de las industrias y de los mercados. Donde el verdadero reto para los realizadores europeos ha radicado en generar las condiciones necesarias para la supervivencia industrial del cine europeo a través de la creación y desarrollo de asociaciones transnacionales, que logren resolver el dilema estructural de similitud y diferencia entre identidad local, nacional y europea.

Similitud y diferencia existen en una relación dialéctica y dinámica de interdependencia mutua y no de exclusión. Debido a que la diferencia es posicional y política, el hecho de que los sitios de producción cultural, circulación y consumo son específicos y únicos no excluye similitudes estructurales entre posicionamientos y cuestionamientos políticos. En lugar de imponer similitudes universales o diferencias insalvables, cineastas como Gurinder Chadha y Emir Kusturica están envueltos en la exploración de la dialéctica de la similitud y la diferencia y hacen de esta la base para el cruce de fronteras y el intercambio cultural.<sup>522</sup>

---

<sup>522</sup> Eleftheriotis, 95. [Texto original: Similarity and difference exist in a dialectic and dynamic relationship of mutual interdependence rather than of exclusion. Because difference is positional and political, the fact that the sites of cultural production, circulation and consumption are specific and unique does not preclude structural similarities between positionalities and political contestations. Instead of imposing universal similarities or unbridgeable differences, filmmakers such as Gurinder Chadha and Emir Kusturica are

Para Thomas Elsaesser el gran reto del cine contemporáneo en Europa es que aún tienen que encontrar y definir su identidad. Pero este proceso no solo dependerá de la producción misma, sino de las relaciones intertextuales que estas generen con campos culturales específicos, tratando de sobre llevar la distancia cada vez más grande con sus audiencias imaginarias. Lo nacional como un concepto flotante a la espera de su inscripción.

En esta medida, la escena productiva europea es absolutamente compleja, no puede analizarse como una unidad totalmente unificada—a pesar de sus proyectos comunitarios—, ya que los procesos internos de cada país o comunidad productiva tuvieron características muy distintas. Consideramos que a la hora de pensar la complejidad del proceso cinematográfico europeo deberíamos plantear por lo menos en cuatro grandes focos. 1) los procesos de neoliberalización y transnacionalización de las cuatro industrias más grandes: Francia, Italia, Gran Bretaña y Alemania, donde se asentaron los movimientos más importantes del cine moderno europeo. 2) la disolución de las formas de producción estatales del bloque socialista, junto a la caída de sus sistemas políticos. 3) la nueva escena productiva tras la caída de la dictadura militar en España, que se puede ampliar a Portugal. 4) la irrupción de una cinematografía minoritaria en los bordes de los procesos de europeización del cine europeo, principalmente en los países nórdicos.

### **7.1. La nueva Europa autoral**

Para Manuel Vidal Estévez el único elemento que ha podido sostener el concepto de cine europeo —presionado por la fragmentariedad identitaria del continente—, es la herencia que ha recibido del concepto de «cine de autor», una suerte marco ideológico vinculante de una geografía diversa, que se veía amenazada por la «soberbia del capital multinacional». Donde los distintos fondos europeos (comunitarios y nacionales) han apostado económicamente por los realizadores más consolidados en cada uno de sus países, “de acuerdo con la tradición del cine europeo, apuestan, puede decirse, por el cine de autor, o mejor dicho, por un cine lo más mayoritario posible, perfectamente exportable, pero «con una imagen marca autoral»<sup>523</sup>. En una suerte de transnacionalización del cine de autor.

---

involved in exploring the dialectics of similarity and difference and make this the basis for cultural border-crossing and exchange.]

<sup>523</sup> Vidal Estévez, 179.

Pero para esto fue necesario un ejercicio de despolitización de dicho concepto, aquello que antes fijaba la identidad individual de una política de autor o director —siguiendo la línea planteada por Jean-Luc Godard—, se transformó en un nicho de mercado que necesitaba generar marcas distintivas para diferenciarse de las grandes industrias cinematográfico-audiovisuales, las que estaba principalmente dedicadas al cine de género: Hong Kong, Japón, India y EE.UU. Así se apoyó “películas con pedigrí autoral, inyectando ya sea en función del apoyo literario del guión o del prestigio adquirido por el director; pero con vocación mayoritaria; una «política de autores», en definitiva, que sea una «política de prototipos», de marcas previamente reconocidas en el mercado”<sup>524</sup>.

### 7.1.1. Francia. Adiós neobarroco a la Nouvelle Vague

Uno de los primeros síntomas de este proceso despolitización autoral, se configuró en una serie de películas que padecieron la auto-conciencia de sus imágenes en su condición de mercancía y de su espectacularización en la reactivación de los géneros cinematográficos. Un caso ejemplar, es la película *Diva* de **Jean-Jacques Beineix** (París, 1946), que se centra en una poética de la apariencia de las cosas a través de la estilización de la vida. Para ello despliega una narración esquemática, Jules (interpretado por Frédéric Andréi) está obsesionado por la cantante de opera Cynthia Hawkins (interpretada por Wilhelmenia Fernandez), la cual tiene una obsesión por no ser grabada en sus presentaciones. Jules la sigue, la graba y le roba un vestido, lo que termina en una especie de relación entre ambos. En paralelo, Jules obtiene una grabación de audio que testimonia una serie de crímenes en que están involucrados la mafia taiwanesa y la policía francesa, que lo empiezan a perseguir.

*Diva* mezcla una trama de obsesión y fetichización sexual entre Jules y Cynthia, donde la música, la voz y grabaciones de Cynthia mecanizan el deseo de Jules —personajes que carecen de una densidad psicológica, son actantes en un mundo de representaciones «teatrales»—. Con una trama policial de persecuciones motorizadas, personajes sobre caracterizados e intrigas maqueteadas. Esto se hace evidente en la secuencia en que Jules —conduciendo su motoneta— es perseguido por la policía por las calles de París —mientras suena de fondo una ópera—. Para lograr librarse de la persecución, Jules se mete a una estación de metro, mientras uno de los policías se baja del automóvil y lo persigue corriendo. Jules conduce su motoneta por el interior de los largos pasillos del metro parisino —como un experto competidor de competencias *motocross*—, sube y baja largas escalera, se mete a un

---

<sup>524</sup> Ibid., 197.

vagón, se baja en la próxima estación y continúa su huida. Jean-Jacques Beineix utiliza largos movimientos de cámara siguiendo la acción, tiros de cámara desde el casco de Jules, desde las ruedas de la motoneta, aprovechando la profundidad de los largos pasillos del metro, ángulos y espacios que resalten ese contraste que provoca la vestimenta roja de Jules [fig. 70]. En un análisis de corte lacaniano Robert Lang planteaba a *Diva* como una «cascada de alusionismo», que con audacia se aludía a muchos géneros en planos y escenas de películas concretas, a todo tipo de restos de la historia del cine, que la define como una película-ópera de espías, *noir*, de suspenso y cuento de hadas<sup>525</sup>.

Serge Daney pensó a *Diva* al interior de ese estadio del cine donde «los cuerpos de la publicidad son al cine lo que la baratijas religiosas eran al arte sacro: una estación terminal antes de la renuncia de la imagen (o su sustitución efectiva por autómatas)»<sup>526</sup>. El cuerpo humano ya no puede habitar existencialmente el espacio ni la imagen cinematográfica, esta última es una pasarela publicitaria para el cuerpo. El impacto del problema de la mercancía en *Diva* se vio reflejada también en su éxito de taquillas, tuvo más de 2 y medio millones de espectadores en Francia durante su primer año y recaudó más de 2 y medio millones de dólares en EE.UU. en 1982. Es esto lo que Mark Cousins no comprende al leer a *Diva*, que supone su irrupción solo como un ejercicio contestatario e inconformista “de la misma forma que los realizadores franceses y japoneses de los años sesenta contra lo que consideraban imposiciones de la tradición cinematográfica por ellos heredadas, los de los años ochenta, como el propio Beineix, se opusieron abiertamente a «contar la verdad» y a limitarse a presentar la sobre realidad”<sup>527</sup>.

Es dentro de esta densidad del cuerpo como mercancía pos-publicitaria y de imagen como imagen, donde hay que leer el trabajo de **Luc Besson** (París, 1968). Su primera película, *Le dernier combat* [Kamikaze 1999/El último combate] (1983), nos coloca en el declive del mundo moderno occidental, en un estado pos-nuclear en que se ha perdido casi el habla, donde los individuos se expresan a través de una corporalidad brutalizada por el horror de la técnica. La secuencia inicial marcan el centro del conflicto, la posesión de la mujer como cosificación de una humanidad perdida. El hombre (interpretado por Pierre Jolivet) tiene sexo con una muñeca plástica dentro de un piso. La puesta en imagen tapa la zona pélvica del hombre con un sillón, vemos sus piernas y la parte superior del tronco, se

<sup>525</sup> Robert Lang, “Carnal Stereophony. A Reading of «Diva»”, *Screen*, Volumen 35, Número 3, mayo-junio 1984, 70.

<sup>526</sup> Daney, *Movie to moving*, 339.

<sup>527</sup> Cousins, 407.

escuchan los jadeos del hombre acompañados con el aire que sopla en el desierto —situación que se repetirá al final de la película— [fig. 71]. Luc Besson arrasa con la humanidad en aquello que ha sustentado su desarrollo, el lenguaje, los cuerpos son vaciados, están completamente extenuados de existir.

*Le dernier combat* pareciese ser la condición de posibilidad del resto de las películas de Luc Besson, con la existencia humana reducida a una condición mínima, en que no puede reclamar su presencia en la imagen sino es como mero objeto sin densidad, se puede empezar a construir una nueva imagen, nuevos cuerpos desde el imaginario cinematográfico como único horizonte de posibilidad. *Subway* [Subway: En busca de Freddy] (1985), la co-producción francesa-italiana *Nikita* [Nikita, dura de matar] (1990) y *Léon* [El profesional] (1994), son la puesta en imagen de arquetipos narrativos y psicológicos para desplegar una economía referencial: citas, homenajes, guiños y apropiaciones. En *Subway* proclama la escena de la persecución de *Diva* como un nuevo comienzo para el cine francés, una refundación de su imaginario. Aquel espacio que en la película de Jean-Jacques Beineix le pertenece solo a una secuencia, Luc Besson lo transforma en todo el espacio posible para los personajes. La espectacularidad de las imágenes emergen desde el subsuelo, un automóvil entrando a un estación de metro, las largas caminatas de los mafiosos acompañados por música pop o Hélène (interpretada por Isabelle Adjani) bajando por las escalinatas del metro con su vestido de gala para encontrarse con Fred (interpretado por Christopher Lambert) vestido de *smoking*, ambos bailando, en la *pietá* final de estos dos amantes [fig. 72].

Esa espectacularidad subterránea emerge completamente en *Nikita* y *León*, dos películas dedicadas a asesinos profesionales que habitan la oscuridad de la superficie. Este tránsito desde lo subterráneo a la superficie será llevado al extremo cuando Luc Besson cuando hizo su más importante súper-producción *The Fifth Element* [El quinto elemento] (1997). Sin ningún aporte económico de la industria estadounidense la productora francesa Gaumont desplegó un abanico de actores y actrices de la industria estadounidense: Bruce Willis, Gary Oldman, Ian Holm, Milla Jovovich, Chris Tucker, entre otros, para llevar el espectáculo hasta el propio espacio, en una relectura brillante, pop y decorativa del mundo de *Blade Runner*. El rol fundamental para esta operación está en el personaje de Ruby Rhod (interpretado por Chris Tucker), un icono de los medios de comunicación estridente y amanerado que conduce un show televisivo en una nave espacial [fig. 73] y que transformará la épica de Korben Dallas (interpretado por Willis) por salvar el mundo, en un caos de clichés visuales y narrativos, un exceso de superficies brillantes y opacas.

Ruby es la figura que le faltó a Ridley Scott para hacer confluír a los replicantes con la contemporaneidad. Rudy —como Troy en *Face/Off* de John Woo— y muchos de los personajes dentro de la película son en parte maniqués para los diseños de Jean-Paul Gautier, sin lógica contextual alguna —muy lejos de un estilismo funcional a la narración o a la construcción de un mundo referencial autosuficiente—, los cuerpos están a disposición para extremar las posibilidades del color, los materiales y las formas plásticas, del látex, de las pieles falsas, etcétera. Todos los elementos de la película pareciesen confluír en Ruby, una suerte de viaje psicotrópico del exceso referencial cinematográfico, publicitario y la cultura pop occidental, llevando al extremo las máximas que guían las películas del mismo género hechas en Hollywood. Estas son algunas de las formas post-publicitarias a las que reclamaba que era necesario pensar Serge Daney, películas de cuerpos maniqués en la imagen, pero en caos, estridentes, a la deriva, que hacen explotar a la unidad de la imagen narrativa-espacial-temporal desde su interior.

**Léos Carax** (Suresnes, 1960) partió su carrera bajo el manto de Cahiers du Cinema mientras era dirigida por el propio Serge Daney, haciendo una crítica a la película *Paradise Alley* [La cocina del infierno/La taberna del infierno] (1978), primer largometraje dirigido por el actor Sylvester Stallone. Tras dos largometrajes, *Boy Meets Girl* [Chico conoce chica] (1984) y *Mauvais sang* [Mala sangre] (1986), realizó *Les amants du Pont-Neuf* [Los amantes del Pont-Neuf] (1991), que fijará eso que Fergus Daly y Garin Dowd han denominado la espectacularización del vagabundeo. La película se centra en la historia de amor de dos jóvenes vagabundos bajo un puente en París, Alex (interpretado por Denis Lavant) y Michèle (interpretada por Juliette Binoche), en el contexto de las celebraciones del Bicentenario de la Revolución Francesa. Donde el primero es un adicto a las drogas y la segunda es una pintora que está perdiendo la vista —la historia de amor entre ambos está influida por la desesperada búsqueda de la familia de ella por encontrarla para ayudarla con su enfermedad, que Alex impide a toda costa para que no lo separen de ella—.

Esta película podría ser leída como una ácida alegoría sobre la exclusión social dentro del contexto de ese «retorno a lo real» que estaba viviendo el cine francés en jóvenes realizadores como Érick Zonca y Robert Guédiguian, para exponer el artificio de cualquier pretensión de tocar lo real, de fijar la realidad en la imagen. Ambos personajes emergen en pantalla como resto, residuos del sueño de igualdad, solidaridad y fraternidad de la Revolución, no están, no son vistos, confrontándose al espectáculo del bicentenario que

ilumina la oscuridad de París. Pero, al mismo tiempo, su resistencia es simplemente un estar ahí, ausentes del sentido de la realidad de los otros. No hay contacto, son completamente invisibles, pueden viajar en lancha por el río Senna, disparar desde los alto de una estatua, también bailar sobre el puente mientras los fuegos artificiales los iluminan, como si fueran para ellos, como si festejaran su amor [fig. 74].

Esta ambigüedad discursiva de la imagen distancia a Léos Carax de las operaciones de Luc Besson o Jean-Jacques Beineix. La superficialidad de la imagen cinematográfica no redundante en un vaciamiento del sentido de la misma, sino en la conciencia de su artificio. Como han advertido Adrian Martin y Cristina Álvarez López, en sus películas existe una presencia privilegiada de paredes que frontalizan la imagen, suprimen la profundidad de campo. En la secuencia inicial de *Boy Meets Girl* hay una pared ornamentada con estrellas junto a una puerta cerrada, que había sido precedida por una imagen abstracta de luces sobre un fondo negro, “lo más frecuente en los filmes de Carax es que estas manchas de luz no se encuentren, en absoluto, lejos. Son puntos en superficies planas, forman imágenes en paredes, están en muchos tipos de pantallas. Y, normalmente, siempre muy cerca de nosotros”<sup>528</sup>.

Hay un constante trabajo sobre las texturas y la materialidad de los objetos y cosas que aparecen en la imagen, donde los personajes parecen estar existencialmente sofocados y materialmente encerrados por espacios pequeños o paredes que interrumpen su devenir. Aún ahí donde hay espejos o ventanas, éstas no permiten dar cuenta del otro lado, sino que son grandes superficies que reflejan ese sofocamiento. “Si los personajes miran a través de las ventanas es para observar una escena en la que no pueden entrar, de la que no pueden participar. El vehículo, el medio o el soporte de la visión —en este caso, el cristal transparente— vuelve a burlarse y a bloquear a estos personajes”<sup>529</sup>. Las luces, colores, texturas y materialidades están determinadas por la pulsión emocional-libidinal de las imágenes.

La negación de la mirada se transforma en una clave interpretativa a la hora de pensar las primeras películas de Léos Carax, que se hace patente de forma ejemplar en *Les amants du Pont-Neuf*, Michelle tiene una afección a la vista que la impulsará a dejar la pintura y la terminará reuniendo con Alex. Asimismo, Alex intenta por todos los medios de que no vea la

---

<sup>528</sup> Adrian Martin y Cristina Álvarez López, “El cine de Léos Carax. Pantalla y superficie, duro y blando”, *Transit. Cine y otros desvíos*, 14 noviembre 2013, s/n pp. <http://cinetransit.com/el-cine-de-leos-carax/>

<sup>529</sup> *Ibid.*

realidad, de esa familia que la busca para tratar su enfermedad. En una de sus secuencia esto es aún más evidente, cuando una bala cruza por la mirilla de una puerta [fig. 75]. La misma búsqueda de la superficialidad de la imagen, es una suerte de negación a esa mirada cinematográfica, aquello que Adrian Martin y Cristina Álvarez López nos planteaba que en el campo cinematográfico tiene una carga especial, “cuando una imagen se *repliega* en la frontalidad y el aplanamiento nos confronta con la propia pantalla”<sup>530</sup>, pero que estos entienden como liberación. Espacialidad que había encontrado una poética moderna de la profundidad de campo a partir de Orson Welles en *Citizen Kane* [Ciudadano Kane] (1941).

Esta sospecha sobre la mirada —al ojo que ve— es un rasgo particular de la inteligencia francesa, aquello que Martin Jay ha denominado como la «crítica francesa al ocularcentrismo», a esa mirada rectora, vigilante, fetichista, libidinal, etcétera. Esta profundo cuestionamiento que transformó a la imagen en texto en el estructuralismo y posestructuralismo, es también una sospecha sobre las propias imágenes de poder contener una verdad, la realidad o el sentido del ser. Esa confianza en el régimen de la mirada y las imágenes como vehículos de una experiencia sobre el mundo, es pensado “como una sutil forma de disciplina y reglamentación en sí mismo, cómplice, de algún modo, con los imperativos de la racionalización capitalista”<sup>531</sup>. Esta ambigüedad entre la liberación narrativa de la imagen cinematográfica y la sospecha de que pueda ser el vehículo de la experiencia estética, re-afirma la visualidad desbordada de Léos Carax, donde lo que se pierde es cualquier densidad de un más allá de la imagen, solo queda su frontalidad.

Las películas de Jean-Jacques Beineix, Luc Besson y Léos Carax de los años ochenta fueron fijadas con el apelativo de «neobarrocas» por el crítico Raphaël Bassan en el artículo «Trois neo-baroque français. Beineix, Bessoon, Carax, de *Diva* au *Grand Bleu*» (1989). A partir de la idea de Serge Daney de que la publicidad es una estética, por ende es una manera de percibir, evaluar y juzgar el mundo, es una forma de ser que responde a una visión de mundo específica. Entonces, lo que está en juego en estos realizadores no sería simplemente el vaciamiento de sentido de las imágenes en pro de su consumo masivo, sino una forma específica de acercarse y apropiarse del mundo. Esta forma respondería orgánicamente a la definición de Guy Scarpetta de «lo neo-barroco», “el mundo (efímero) y el arte (intemporal) pueden perfectamente tener las mismas formas, los mismos materiales, o los mismos estados

---

<sup>530</sup> Ibid.

<sup>531</sup> Martin Jay, “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, trad. Miguel Á Hernández-Navarro, *Revista Estudios Visuales*, Número 1, noviembre 2003, 81. [61-82]

del espíritu —la línea de demarcación reside más que en la «naturaleza» de los signos utilizados en el régimen al que están sujetos»<sup>532</sup>. Desde ahí, su concepción neobarroca del mundo se transforma en una forma de exaltación y dinamismo del artificio cinematográfico, pero esta es una espectacularización dosificada<sup>533</sup>. A causa de la imposibilidad de comunicación que tiene sus personajes con el mundo que los rodea. Estos padecen un estado cultural posmoderno que sospecha del propio deseo, aún por las imágenes publicitarias<sup>534</sup>.

Las ideas de Raphaël Bassan fueron la base para la inscripción del mucho más conocido y aceptado concepto de «cinéma du look», el que ha sido sintetizado por Guy Austin en los siguientes términos, “se caracteriza no por una ideología colectiva, sino más bien por un dominio técnico del medio, una tendencia cinéfila para citar otras películas y un estilo visual espectacular (*le look*)”<sup>535</sup>. Una de los aspectos interesantes es que en todo el artículo de Raphaël Bassan solo aparece una vez la palabra «look» y en su análisis no existe una crítica explícita a esta atención por las superficies y por la supuesta carencia de densidad política y social de las películas. Ya que considera que estas perspectivas no lograrían dar cuenta de las operaciones de estos realizadores durante los años ochenta. Ahora bien, el «cinéma du look» como fenómeno dentro de la cinematografía francesa vendrían a rechazar sus dos tradiciones más fuertes: 1) la tradición del realismo psicológico del cine francés (1930-1950). 2) el enfoque político-autoral (1950-1970). Para Esteve Rimbau estos directores girando la vista al cine estadounidense desarrollaron —a diferencia de la Nouvelle Vague— una suerte de mimesis, “los nuevos turcos se limitan a fagocitar una cine de la posmodernidad susceptible a ser trasplantado a su país mientras los productos genuinamente hollywoodienses invaden paralelamente las pantallas francesas”<sup>536</sup>.

La ausencia de la impronta discursiva-ideológica de la Nouvelle Vague, también se puede encontrar en uno de los esfuerzos más importantes para pensar el cine moderno francés. En *L'âge moderne du cinéma français. De la nouvelle vague à nos jours* (1995) de

---

<sup>532</sup> Cit. en Raphaël Bassan, “Trois neo-baroque français. Beineix, Besson, Carax, de *Diva* au *Grand Bleu*”, *Le Reveu du Cinema*, Número 449, mayo 1989, 48. [Texto original: Le monde (éphémère) et l'art (intemporel) peuvent parfaitement disposer des mêmes formes, mêmes matériaux, ou des mêmes états d'esprit — la ligne de démarcation réside moins dans la “nature” des signes utilisés que dans le régime auquel ils sont soumis.]

<sup>533</sup> Bassan, 49.

<sup>534</sup> *Ibid.*, 46.

<sup>535</sup> Guy Austin, *Contemporary French Cinema: An Introduction*, (Manchester: Manchester University Press, 1996), 119. [Texto original: It is characterised not by any collective ideology but rather by a technical mastery of the médium, a cinephile tendency to cite from other films, and a spectacular visual style (*le look*).]

<sup>536</sup> Esteve Rimbau, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998), 257.

Jean-Michael Frodon, define el período hacia finales de los años setenta e inicios de los ochenta como donde «el cine cayó del cielo». Ahí donde el cine político se desvaneció tan rápido como apareció y la nueva libertad sexual expresada en las tendencias de la pornografía, se mostraba como un maniqueo liberalismo que luchaba contra la represión y la economía. En este estado del «cine caído» fue exigido por una sociedad francesa que “quiere nuevas historias, pero las historias a tamaño individual, adaptables, en paquetes y auto-ensamblables a sus propias medidas”<sup>537</sup>.

Otros de los realizadores que podríamos poner bajo las ideas de Raphaël Bassan, es el ya citado **Olivier Assayas** (París, 1955). Este siguió el modelo patentado por la Nouvelle Vague, primero la crítica escrita en Cahiers du Cinema. Donde hizo visible dos intensos procesos de transformación en Asia. El primero la aceleración productiva al interior del capitalismo asiático (Hong Kong) y el segundo las transformaciones de un régimen productivo manejado por el Estado a uno más abierto y liberalizado, conducido por el cine de autor (Taiwán), después la realización de películas. En 1985 abandonó definitivamente el trabajo crítico para realizar su largometraje *Désordre* [Desorden] (1986). Película que narra la historia de un grupo de jóvenes franceses que tienen una banda de rock y planean un asalto a una tienda de música que sale mal y terminan transformándose en asesinos. “Su enfoque tiende a estar más en los momentos íntimos, aparentemente insignificantes y banales de la vida cotidiana, su humilde materialidad y corporalidad —y cómo a menudo estos dan visibilidad a dilemas morales y sentimientos equívocos mejor que el diálogo o, por supuesto, los códigos actorales”<sup>538</sup>.

La publicación del artículo de Oliver Assayas sobre el cine hongkones en septiembre de 1984, no fue un elemento aislado para su filmografía, marcó su interés personal por el cine asiático —que había comenzado con su cortometraje *Laissé inachevé à Tokyo* (1982)—. Franck Le Gac plantea que esa relación con cierta parte de la cultura asiática está asociada a dos polos. 1) el dramático que a través de la obra de Hou Hsiao-hsien conoce el teatro chino tradicional, una forma particular de describir las acciones en que existen fragmentos de la realidad y un tiempo suspendido. 2) el cinético, esa “hipermodernidad de las metrópolis de

<sup>537</sup> Jean-Michael Frodon, *L'âge moderne du cinéma français. De la nouvelle vague à nos jours* (París: Flammarion, 1995), 437. [Texto original: veut de nouvelles histoires, mais des histoires à taille individuelle, adaptables, « en kit » et à monter soi-même à ses propres mesures.]

<sup>538</sup> Franck Le Gac, “Olivier Assayas”, *Sense of cinema*, Número 39, mayo 2006, s/n pp. <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/assayas/> [Texto original: His focus tends to be more on the intimate, apparently insignificant and unremarkable moments of everyday life, their humble materiality and physicality – and how they often lend visibility to moral dilemmas and equivocal feelings better than dialogue or, obviously, acting codes.]

Asia, los flujos permanentes de datos de texto, imagen y sonido, así como los volúmenes financieros que circulan a través de ellos<sup>539</sup>, un ritmo y estimulación constante donde sus habitantes intentan mantenerse al día de esos flujos permanentes o transitorios.

Esta puerta abierta a la influencia del cine y la cultura asiática se encuentra en películas como *Irma Vep* (1996) y *Demonlover* [Sangre de inocentes] (2002). En la primera hace un desplazamiento hacia el pasado, con una suerte de *remake* libre de la serie filmica *Les Vampires* [Los vampiros] (1915), de Louis Feuillade, y tomando el nombre de una de sus protagonistas, Irma Vep para el título. El personaje principal Maggie (interpretado por Maggie Cheung), actriz proveniente de la industria hongkonesa y que ha actuado en muchas de la películas de Wong Kar-wai. La narrativa se centra en el rodaje del *remake*, una suerte de documental que pone en el centro la discusión sobre la herencia de la política de autores en Francia, a través de una reposición de formas provenientes del cine mudo. El material filmico, eso que se ha filmado al interior de este falso documental para el *remake*, es intervenido con trazos de lápices y sonidos, efectos especiales artesanales, círculos que salen de los ojos de Irma Vep, también rayos, líneas que trazan los contornos de los personajes, otras horizontales que los unen como en una batalla que no ocurre entre ellos, solo a través de líneas y sonidos. Ojos que se censuran, la imagen se tacha una y otra vez [fig. 76], un ejercicio artesanal en tanto alegoría de la condición material del cine.

### 7.1.2. Francia autoral transnacional

Junto al fenómeno del «cinéma du look» estuvo —siguiendo la ideas de Manuel Vidal Estévez— ese «cine de *look* autoral» con vocación europeísta, que en la escena francesa encarnó, entre otros, **Jean-Jacques Annaud** (Juvisy-sur-Orge, 1943). En sus películas las raíces culturales locales se difuminan para dar paso a una fabricación, “a modo de *euro-pudding*, según acostumbran a calificarlos los propios franceses: tema a ser posible importante y universal, actores de distinta procedencia, lugares de rodaje variados, tratamiento funcional de *qualité* no exento de *pedigri* autoral o marca de fábrica<sup>540</sup>. Jean-Jacques Annaud estrena dos largometrajes sin mayor trascendencia en los años setenta *Noirs et blancs en couleur* [Blanco y negro en color] (1976) y *Coup de tête* [El cabezazo] (1979). Pero a partir de su tercer largometraje, *La guerre du feu* [En busca del fuego/La guerra del

<sup>539</sup> Le Gac, s/n pp. [Texto original: hypermodernity of the Asian metropolis, the permanent fluxes of text, image and sound data, as well as the financial volumes circulating through them.]

<sup>540</sup> Vidal Estévez, 180.

fuego] (1981) comenzó a cimentar ese estilo globalizado. Y justamente su narración está abstraída de cualquier determinante geográfica-nacional.

*La guerre du feu* es una co-producción franco-canadiense-estadounidense que adaptó la novela homónima de 1911 de los hermanos belgas Joseph Boex (Bruselas, 1856-1940) y Séraphin Boex (Bruselas, 1859-Ploubazlanec, 1948), bajo el seudónimo J. H. Rosny. Ambientada en el 80.000 a.C. en el continente europeo. La película se centra en el conflicto de un clan familiar de homínidos neandertales por la supervivencia a través de la obtención y comprensión del fuego, que se enfrentan tanto a otros clanes de homínidos *homo erectus* como de homínidos *homo sapiens*, los cuales comenzaba a colonizar Europa desde África. La película busca generar el mayor grado de realismo posible y de verosimilitud de los conflictos planteados, para ello se creó un complejo sistema lingüístico del clan de neandertales creado por el escritor inglés Anthony Burgess (Manchester, 1917-Londres, 1993) y de un lenguaje corporal por el zoólogo y etnólogo inglés Desmond Morris (Purton, 1928). Ubicándose casi en un mismo punto de partida que los personajes de *Le dernier combat* de Luc Besson, es decir, ahí cuando el lenguaje hablado se reduce a sus condiciones más mínimas. Jean-Jacques Annaud despliega una historia de aventuras de tres hermanos neandertales para conseguir fuego y desentrañar su secreto [fig. 77].

Por su lado, en la co-producción francesa-alemana federal-italiana *Der Name der Rose* [El nombre de la rosa] (1986), se adaptó la novela homónima del semiólogo italiano Umberto Eco (Alessandria, 1932). Ambientada en siglo XIV en Europa se centra una investigación criminal en una Abadía benedictina en los apeninos, donde el fray William of Baskerville (interpretado por Sean Connery) junto a su ayudante Adso de Melk (interpretado por Christian Slater) van a un monasterio a resolver un crimen. Jean-Jacques Annaud vuelve al problema del lenguaje en *Der Name der Rose*, ya es sintomático que adapte una novela de uno de los semiólogos más influyentes de la escena europea, sobre todo con su ensayo *Obra abierta* (1962) y novela que tiene una escritura conciente de las discusiones sobre intertextualidad del estructuralismo y posestructuralismo. Esto se hace evidente en la pareja de detectives religiosos inspirada en los personajes Sherlock Holmes y Dr. J. H. Watson, sobre todo en la utilización de método deductivo-científico por parte de William, personaje que hace referencia a William of Ockham (Ockham, 1280/1288–Munich, 1349), filósofo escolástico inglés de la orden franciscana. También en la cita al escritor argentino Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-Ginebra, 1986), en el personaje ciego de Jorge de Burgos

(interpretado por Feodor Chaliapin Jr.). Entre muchas otras tensiones al interior de la novela y que Jean-Jacques Annaud mantiene en su adaptación cinematográfica.

Ahora el problema del lenguaje es central, porque el crimen que impulsa la trama es a través de un libro, el monje asesinado es un copista medieval que fue envenenado a través de las hojas del papel del libro con el que está trabajando, el cual es el libro II de la *Poética* de Aristóteles, libro que justamente aquellos que lo consideran existente piensan desaparecido durante la Edad Media. Asimismo la aparición del personaje de una mujer que habita en un estado semi-salvaje y que carece de lenguaje hablado (interpretado por Valentina Vargas) con la que Adso mantiene relaciones sexuales, en la irrupción del deseo sexual como fuerza pre-lingüística [fig. 78]. Por último, que la película no sea hablada en ninguno de los idiomas nacionales de los países productores, sino en inglés y pequeñas partes en Latín.

La renuncia de Jean-Jacques Annaud a configurar un espacio identitario nacional claro, se ve expresado también en la localización histórica de ambas películas. En *La guerre du feu* una Europa demasiado lejana para reclamar un presente, en *Der Name der Rose* una Europa anterior a los procesos nacionalistas y de sus políticas de unificación lingüística. Que se ratificarán con la coproducción británico-estadounidense *Seven Years in Tibet* [Siete años en el Tíbet] (1997) adaptando el libro auto-biográfico homónimo del montañista austriaco Heinrich Harrer y parte de la organización político-policia Schutzstaffel-SS de la Alemania Nazi (Hüttenberg, 1912- Friesach, 2006), desplazamientos geográficos que teniendo a Europa como eje no refieren, problematizan o hace una apología de los propios procesos históricos-identitarios-sociales-políticos del continente.

Asimismo, la escena francesa estuvo marcada por lo que Esteve Riambau denominó herederos involuntarios de la Nouvelle Vague: Bertrand Tavernier, Maurice Pialat o Claude Sautet. Estos —con sus diferencia generacionales evidentes— leyeron los flujos de producción desde EE.UU. desde una óptica diferente al «cine du look». Por ejemplo, Bertrand Tavernier planteó que el público francés en los años ochenta no es que hayan preferido al cine estadounidense como unidad, sino a un tipo de cine de efectos especiales, acción y destrucción. “Lo que yo quiero mostrar es que sólo existe una admiración por ese tipo de imagen, por un tipo de ritmo y por un tipo de ideología que se caracteriza por un frenesí de la

destrucción que no tiene nada que ver con el cine de acción americano tal como se concebía hasta por lo menos los años setenta»<sup>541</sup>.

**Bertrand Tavernier** (Lyon, 1941), también partió desde la crítica cinematográfica en *Cahier du Cinéma* y la revista *Positif*, para realizar posteriormente su primer largometraje *L'horloger de Saint-Paul* [El relojero de Saint Paul] (1974) desde el que traza una línea entre el cine negro y los conflictos familiares, que se puede encontrar también en *Le juge et l'assassin* [El juez y el asesino] (1976) y en *Des enfants gâtés* [Los inquilinos] (1977). No obstante ello, fue en la co-producción francesa-alemana federal *La mort en direct* [La muerte en directo] (1980), adaptación de la novela del inglés David G. Compton, *The Continuous Katherine Mortenhoe* (1974) —también conocida con el título *The Unsleping Eye*—, donde expuso con contundencia las transformaciones del régimen de representación cinematográfico al tele-audiovisual. Bertrand Tavernier se apoya en una narración de ciencia ficción para exponer una nueva corporalidad constituida por la convergencia del cuerpo carnal y el cuerpo electrónico de la cámaras televisivas. A Roddy (interpretado por Harvey Keitel) se le implanta en el cerebro una sistema videográfico con el cual todo lo que ve sus ojos es grabado. El objeto de este implante es que sea testigo de la muerte de la enferma terminal Katherine Mortenhoe (interpretada por Romy Schneider) y ser transmitida en el programa televisivo *Death Watch* [fig. 79].

Este pacto entre cuerpo y máquina nos enfrenta directamente a las máquinas de visión de Paul Virilio —eso que planteábamos en relación a *Videodrome* y la prácticas híbridas videográficas y cinematográficas en la escena estadounidense—. *La mort en direct* tiene la particularidad que el dispositivo técnico no necesita transformar la «naturaleza» humana como en *Videodrome*, sino que esta la ocupa como conductor-vehículo, es un injerto que funciona dentro de esa lógica de representación que Paul Virilio llama paradójica —la que se contrapone a la lógica dialéctica que había establecido la cámara de cine y la fotografía con los objetos y la realidad a través del tiempo diferido donde no se cortaba de forma definitiva los nexos entre la representación y lo representado, lógica que era propia del segundo proceso de industrialización moderno—. Por su lado, la «lógica paradójica» rompe definitivamente la relación entre espacio, tiempo e imagen del objeto, independizando sus formas de significación y producción en la inmediatez y aceleración de su transmisión y consumo — proceso que se cristalizará definitivamente en la imagen técnica digital—.

---

<sup>541</sup> Bertrand Tavernier, en Rimbau, 257.

El cuerpo orgánico de Roddy se encuentra en ese estadio paradójico y, por ende, no ha sido pervertido su estado natural, sino que solo se puede constituir como cuerpo cuando ha sido completado por las máquinas videográficas, para ese futuro pos-industrial británico que proyecta Bertrand Tavernier. De alguna forma, Roddy anticipa la idea de un cuerpo orgánico que es la proyección de las máquinas de la información, donde las imágenes videográficas ya no solo percibe los contornos de las formas y sus colores sino que construye e interpreta un nuevo campo visual. Roddy podría ser la perfecta máquina de visión viriliana si esas imágenes no estuvieran al servicio de un programa televisivo sino de otras máquinas.

La proyección viriliana —pero que ya se alojaba en *La mort en direct* y a la que retornará la co-producción francesa-alemana-austriaca-italiana *Caché* (2005), de Michael Haneke— es una realidad aumentada donde la velocidad (y no el tiempo ni el espacio) es la única forma de acceso a la realidad y lo verdadero, donde se abrigan todas las posibilidades de lo pensable. La velocidad en las posibilidades infinitas de lo virtual como el último enclave interpretativo. Generando “una nueva generación de lo real, una realidad degenerada donde la velocidad se impone sobre el tiempo, sobre el espacio, como la luz se impone ya sobre la materia o la energía sobre lo inanimado”<sup>542</sup>. En este régimen técnico paradójico ha exonerado a lo humano de su centro, “la ceguera se encuentra, pues, en el corazón del dispositivo de la próxima «máquina de visión». La producción de una *visión sin mirada* ya no es en sí misma más que la reproducción de una intensa ceguera; ceguera que se convertirá en una nueva y última forma de industrialización: *la industrialización de la no mirada*”<sup>543</sup>. Katherine es una testigo privilegiada frente a los ojos de Roddy de esa mirada humana que no ve, la que es solo un vehículo para la técnica.

Leer las operaciones Bertrand Tavernier a la luz de las reflexiones sobre el régimen técnico de la visión se confirman ahí en la espectacularización de la vida cotidiana, de la muerte como espectáculo para las grandes audiencias televisivas, un experiencia estética imposible sin las profundas transformaciones que el motor cinematográfico primero y videográfico después hicieron posible, donde la condición mortal de Katherine la transforma en una celebridad que es acosada por los medios de comunicación y un público que la reconoce como propia. Pero también en el trabajo creativo al interior de este régimen técnico, ella es una escritora que depende de las capacidades de un ordenador, ésta introduce en un programa una serie de variables y elementos narrativos y la máquina se encarga de desarrollar

---

<sup>542</sup> Virilio, 93.

<sup>543</sup> Ibid., 94.

todo el relato y estilo que después ella publica. Bertrand Tavernier pareciese entregarle las claves a Paul Virilio para la proyección de la más perfecta máquina contemporánea, “máquinas de percepción sintética capaces de suplantarnos en ciertos dominios, en ciertas operaciones ultrarrápidas en las que nuestras propias capacidades visuales son insuficientes debido a la limitación, ya no de la profundidad de campo de nuestro sistema ocular como ocurría con el telescopio, el microscopio, sino del hecho de la excesivamente débil *profundidad del tiempo* de nuestra perspectiva psicológica”<sup>544</sup>.

A partir de *La mort en direct*, Bertrand Tavernier se centró en una serie de películas que se ocupan del amplio abanico de problemáticas sociales en las sociedades pos-industriales europeas. La memoria colonial en *Coup de torchon* [1280 almas] (1981). Las drogas, la violencia y la corrupción en *L.627* [Ley 627] (1992) y *L'appât* [La carnaza] (1995). La devaluación del Estado de bienestar en *Ça commence aujourd'hui* [Hoy empieza todo] (1999). En la memoria de las dos guerras mundiales *La vie et rien d'autre* [La vida y nada más] (1989), *Capitaine Conan* [Capitán Conan] (1996) y *Laissez-passer* [Salvoconducto] (2002). Ahora bien, el problema de la corporalidad y la mirada sobre una realidad social que vivía profundas transformaciones en el trabajo de Bertrand Tavernier, podría ser entendido como un puente de relación posible entre la producción de tardía la Nouvelle Vague, con la producción de realizadores como Claire Denis, François Ozon, Gaspar Noé, Catherine Breillat, Bruno Dumont, entre otros, a los que recientemente James Quandt nombró bajo la rúbrica de «nuevo extremismo francés».

Para James Quandt, existiría cierta unidad dentro de esta variedad de realizadores, en la medida en que sus películas pareciesen ser receptáculos para una violencia extrema sobre los cuerpos, “un cine determinado a quebrar cualquier tabú, para valdear ríos de vísceras y espumas de semen, para llenar cada fotograma con carne, núbil y retorcida, y esta sujeta a toda clase de penetración, mutilación y profanación”<sup>545</sup>. A partir de películas como *Regarde la mer* [Mira el mar\*] (1997) y *Les amants criminels* [Amantes criminales] (1999), ambas de François Ozon, *Beau Travail* [Bella tarea] (1999) y la co-producción francesa-alemana-japonesa *Trouble Every Day* [Todos los días problemas/Sangre caníbal: un oscuro deseo] (2001), de Claire Denis, *La vie nouvelle* [La vida nueva] (2002), de Philippe Grandrieux, *Seul*

<sup>544</sup> Ibid., 79-80.

<sup>545</sup> James Quandt, “Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema”, *Artforum Internacional*, febrero 2014, s/n pp. <https://www.artforum.com/archive/id=6199&search=james%20quandt>. [Texto original: a cinema suddenly determined to break every taboo, to wade in rivers of viscera and spumes of sperm, to fill each frame with flesh, nubile or gnarled, and subject it to all manner of penetration, mutilation, and defilement.]

*contre tous* [Solo contra todos] (1998) e *Irreversible* (2002), de Gaspar Noé, o *La vie de Jésus* [La vida de Jesús\*] (1997) o *L'Humanité* [La Humanidad] (1999), de Bruno Dumont. Se pregunta qué condiciones han hecho posible esta diversidad de imágenes de lo abyecto en tan pocos años, a ante lo cual platea que podría ser “una respuesta narcisista al colapso ideológico en una sociedad tradicionalmente definida por la polaridad política y la certidumbre teórica, quizás”<sup>546</sup>. Llevando al extremo ese liberalismo como un ultraje político, social y sexual del individuo, edificado entorno a una suerte de permisividad como una violenta agresividad, “que es realmente una grandiosa forma de pasividad”<sup>547</sup>.

Por su lado, Carlos Losilla teniendo como objeto este mismo grupo de cineastas, ha establecido un complejo mapa de relaciones entre de estas producciones con la primera Nouvelle Vague. Esta relación se sostiene en términos generales en la exposición de las «costuras» de esa nueva iconografía que la *nouvelle vague* le había propuesto al mundo, eso que denomina la salvación del cine clásico, frente a una modernidad mucho más radical en Michelangelo Antonioni o Ingman Bergman. Esta puesta en imagen de las costuras, ha implicado y teniendo como testigo a *Beau Travail* de Claire Denis, el “cuerpo se desprende de toda circunstancia y se queda a solas consigo mismo, en un trance hecho únicamente de carne y espacio, allá donde no cabe ni un solo pensamiento, o quizás donde la saturación de pensar ha implosionado de tal modo que sólo puede precipitarse en un colapso total y absoluto”<sup>548</sup>. Estas producciones ponen en juego una corporalidad que renuncia a lo humano, donde se “quiebra el encuadre, disgregación del cuerpo, disolución de la imagen. Una imagen ya no es una imagen, sino su reverso, *aquel lugar en el que resulta muy difícil ver*. Y un cuerpo tampoco es un cuerpo, sino un anticuerpo, *aquel espacio cuya plenitud ha sido sustituida por la desertización*. Ceguera y vacío: el horror vacui de la *Nouvelle vague*”<sup>549</sup>.

Retomando el hilo argumental anterior, el realizador quien logró contener en una misma imagen las ideas de: «look autoral» y «cinema du look», ha sido **Jean-Pierre Jeunet** (Roanne, 1953) tanto en su etapa junto al animador cinematográfico y artista gráfico Marc Caro (París, 1958), en *Delicatessen* (1991) y la co-producción francesa-alemana-española *La cité des enfants perdus* [La ciudad de los niños perdidos] (1995), como en solitario con la co-

<sup>546</sup> *Ibid.* [Texto original: a narcissistic response to the collapse of ideology in a society traditionally defined by political polarity and theoretical certitude, perhaps.]

<sup>547</sup> *Ibid.* [Texto original: that is really a grandiose form of passivity.]

<sup>548</sup> Carlos Losilla, “Saturno devorado por sus hijos o la disolución progresiva. Donde se describe el itinerario de la materia orgánica de Calire Denis a Bruno Dumont, pasando por Philippe Grandrieux, Gaspar Noé y Catherine Breillat”, en *La contraola. Novísimo cine francés*, Quim Casas, ed., (Donostia-San Sebastián: Donosita Zinemaldia, 2009), 43.

<sup>549</sup> *Ibid.*, 48.

producción francesa-alemana *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* [Amélie] (2001). Jeunet&Caro durante los años ochenta trabajaron en publicidad y desarrollan algunos cortometrajes de animación con la técnica de *stop-motion*: *L'évasion* [El escape\*] (1978), *Le manège* [El carrusel\*] (1980) y *Pas de repos pour Billy Braco* [No hay descanso para Billy Braco] (1984). Además de *Le bunker de la dernière rafale* [El búnker de la última ráfaga\*] (1981) y *Foutaises* [Fruslería] (1989) con los cuales fueron generando el mundo visual que desarrollaron en *Delicatessen* y *La cité des enfants perdu*.

En *Foutaises* se ensaya el comienzo de *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. El cortometraje tiene 6 minutos, en que se van enumerando las cosas que a un nombre le gusta y no le gustan, una larga lista de contraposiciones, contextualizadas visualmente por material de archivo, viejas películas, revistas de historietas, material gráfico y televisivo, además de escenas que van componiendo ese París particular del personaje interpretado por Dominique Pinon. La estrategia narrativa y construcción cinematográfico-audiovisual de *Foutaises* es una suerte de manifiesto, el que no se dejará de desarrollar durante sus siguientes películas. Es un cortometraje con conciencia de introducción, no solo porque nos introduzca a un mundo particular e interior del cual solo tendremos un pincelazo, sino porque en Jean-Pierre Jeunet nos plantea: esto es lo que voy a hacer y de esta forma lo voy a llevar a cabo. Así nos prepara para esas imágenes cargadas de estilización que transitan entre la revista gráfica-comic y la estética circense centro europea, de ciudades de un industrialización decadente —antes de lo pos-industrial— donde se confunden los planos de realidad en una oscuridad que deja ver trazos de color sobre saturados y fluorescentes en *Delicatessen* y *La cité des enfants perdus* hasta la luminosidad absoluta y transparente en *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Esta predilección fantasiosa es lo que Elizabeth Ezra ha llamado una «fantasía distópica»<sup>550</sup>.

Este tránsito decorativo está marcado por una incisura, el rompimiento del dúo creativo Jeunet&Caro tras el primer y único proyecto de Jean-Pierre Jeunet en EE.UU. *Alien: Resurrection* [Alien resurrección] (1997), en el que Caro trabajó como supervisor del diseño de producción. La oscuridad de las películas de Jean-Pierre Jeunet desaparece en la medida en que desaparece la figura de Marc Caro y, con ello, también ese imaginario circense y la realidad alternativa fantástica. Lo que queda es el color y el dispositivo fantástico del relato en una ciudad como la de París, lo que queda son esos seis minutos en blanco y negro de *Foutaises*. Sin la oscuridad París se transforma en el objeto de un ejercicio de estetización cinematográfica que ha convocado a todo el cine occidental, transformándola en el objeto del

<sup>550</sup> Elizabeth Ezra, *Jean-Pierre Jeunet*, (Champaign-II: University Illinois Press, 2008), 3.

fetichismo cinematográfico post-industrial en los últimas décadas, que se cristalizó en un proyecto de dirección colectiva como *Paris, je t'aime* [París, te amo] (2006), de los productores Claudie Ossard y Emmanuel Benbihy, película financiada con capitales de Francia, Suiza, Liechtenstein y Alemania.

Como ha planteado Elizabeth Ezra, esa visión de París creada por Jean-Pierre Jeunet fue atacada duramente por varios críticos franceses, al comprender que existía una evidente censura de los tejidos conflictivos que organizan la ciudad: sociales-culturales-económicos, ciudad construida a la imagen de Euro-Disney, “no hubiese sido posible sin la ayuda de la sofisticada manipulación digital y fue precisamente esta manipulación y por consecuencia su falta de realismo, a lo que lo críticos parecían oponerse en su mayoría”<sup>551</sup>. La suerte de anacronía retro con la que se dibuja París, sin teléfonos móviles, ordenadores, basura, etcétera, para Elizabeth Ezra está determinada por una suerte de “genealogía de las tecnologías de la visión, utilizando la muerte de un icono de los medios de comunicación [la princesa Diana] como el pretexto para una reflexión sobre la naturaleza de la iconicidad”<sup>552</sup>. Si desplazamos el trabajo sobre la tematización de *Amélie* (interpretado por Audrey Tautou) y su relación con el mundo mediatizado por los códigos de los medios de comunicación, en un momento ella misma se proyectará al interior de la televisión hacia París, la ciudad se muestra como la cristalización de un icono y no un espacio de vida. No es tanto que Jean-Pierre Jeunet haya borrado los conflictos de la ciudad sino que expone el padecimiento de París de su condición de mercancía cultural en la contemporaneidad global.

Es por esto que en *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* nos enfrentamos a un París transnacional y no multicultural —la que devendría de los conflictos sociales y culturales producto de los procesos post-coloniales, esto se expresa de mejor forma en algunas de las realizaciones del «nuevo extremismo francés» –, sino aquella que es imaginada por los flujos culturales del capital, un fetichismo mercantil sobre caracterizado en sus propios rasgos, sobre saturada de clichés de pequeños barrios, una ciudad que no puesta en crisis por la reestructuración neoliberal de sus extra-muros. Es una ciudad posmoderna en un sentido muy distinto a la que caracterizaba Giuliana Bruno en *Baldrick*, es la ciudad que en su totalidad simbólica se ha convertido en mercancía, como Las Vegas. No es casualidad que

---

<sup>551</sup> Ibid., 82. [Texto original: not have been possible without the aid of sophisticated digital manipulation, and it was precisely this manipulation, and the resulting lack of realism, that critics seemed to object to the most.]

<sup>552</sup> Ibid., 86. [Texto original: genealogy of technologies of vision, using the death of a media icon as the pretext for a meditation on the nature of iconicity.]

unos de los productores de *Paris, je t'aime* sea Claudie Ossard, el mismo que ha trabajado con Jean Pierre Jeunet desde *Delicatessen* y Jean-Jacques Beineix a partir de *Diva*.

### 7.1.3. El exilio audiovisual de Jean-Luc Godard. *Histoire(s) du cinéma*.

La amplitud teórica y productiva de **Jean-Luc Godard** (París, 1930) es lo suficientemente compleja como para poder abarcarla en su totalidad y en sus realizaciones se trazan problemas que superan el horizonte propuesto en esta investigación. Esto consideramos responde al rol activo de Jean-Luc Godard en la edificación del estadio moderno del cine, tanto en el desarrollo teórico de la política de autores y sus ensayos cinematográficos sobre las formas clásicas del cine de Hollywood en los años cincuenta y sesenta, como de su propia apuesta por construir una estética-política hacia finales de los años sesenta hasta mediados de los setenta. Este estatuto de fundador le ha posibilitado y autorizado a colocar su mirada en los límites de esa fundación, de esas ideas, en los límites de lo posible en el cine moderno y más allá de él —en ello su insistencia a partir de los años setenta a borrar ciertos rastros de su nombre en sus realizaciones, consciente del peso de su nombre para sobre significar las imágenes—.

En este sentido, el desplazamiento a lo audiovisual (video y televisión) a partir de la creación de la productora audiovisual Sonimage junto Anne-Marie Miéville a mediados de los años setenta, responde a ese pensar el desarrollo del cine más allá de sus materialidades específicas. Jean-Luc Godard es de los primeros realizadores que interrogó al cine desde lo videográfico —en ese tiempo en que todavía se entendían como medios específicos y distintos—. Proceso que culminará con su largo proyecto televisivo *Histoire(s) du cinéma* [Historia(s) del cine] (1989-1998). Decimos pensar —y no simplemente el cambio de una materialidad a otra como soporte de sus relatos o ensayos—, ya que en su ceno alojó preguntas por lo cinematográfico, por aquello en lo que había devenido el cine. Eso que Eduardo Grüner a propósito de *Histoire(s) du cinéma* definía como el ejercicio de pensar la “existencia de la imagen, esa ontología bruta de la imagen, a esa presencia incluso brutal de la imagen”<sup>553</sup>. *Six fois deux/ sur et sous la communication* [Seis veces dos/Sobre y bajo la comincación] (1976), co-dirigido con Anne-Marie Miéville, se transformaron en diez horas de video bajo el rótulo de una mini-serie de televisión.

---

<sup>553</sup> Eduardo Grüner, “JGL, o el absoluto de la acción”, en *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, David Oubiña, com., (Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 91.

Este exilio videográfico no fue solo un pasaje en los años setenta, si no que preparó un retorno al cine que define un frontera muy clara con su producción anterior a lo que se ha denominado sus años políticos (1968-1975). Hay algo que se transformó en sus imágenes y esto sería “la conciencia de que cada plano que rueda está arrancado no ya a la muerte de su modelo, como decía siguiendo a Cocteau en los años sesenta, sino a la muerte del cine mismo”<sup>554</sup>. El horizonte mortuorio del cine dentro de las realizaciones de Jean-Luc Godard —que vimos con Matthew Witt [ver pp. 53-55]— que se inscribe al final de *Week-end*, retornará de forma viral en sus distintas películas. El propio Alain Bergala denomina estas producciones como un «cine de duelo y fe». Entre ellas su serie televisiva *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* [Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine] (1986) y su lista mortuoria de productores cinematográficos o en los diálogos del tío Jean (interpretado por Jean-Luc Godard) en *Prénom: Carmen* [Nombre: Carmen] (1983), que declara que había sido expulsado del cine. Jean-Luc Godard hacia “evidente que el cine está creado por imágenes enemigas y que, si en los años sesenta su cine podía «digerirlo» todo, fagocitarlo todo —publicidad, porno, tele, imágenes políticas—, hoy necesita atrincherarse en espacios cerrados, aislados, protegidos, para crear imágenes que tenga una alguna posibilidad de escapar de un cerco convertido en sofocante”<sup>555</sup>.

A partir de Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, se podría plantear que ese «espacio protegido» fue erigido para pensar en su estadio mortuorio del cine la historia del mismo y, por ende, su corpus de trabajos desde los años ochenta tienen un centro gravitatorio de orden histórico, ya a partir de la trilogía: *Sauve qui peut (la vie)* [Sálvese quién pueda (La vida)] (1979), *Passion y Prénom: Carmen*, dedicada a «cineastas consagrados», como de las serie de conferencias dictadas por Jean-Luc Godard en Canadá en 1979, tituladas *Introduction à une véritable histoire du cinema* [Introducción a una verdadera historia del cine\*] (1980). En este sentido, *Histoire(s) du cinéma* es el pivote en que giran el resto de sus películas o piezas audiovisuales, ya que “es la primera vez y la única en la historia del cine que un cineasta se haya propuesto a realizar una obra para relatar esta historia a su manera”<sup>556</sup>.

Esa(s) historia(s) no solo son un relato del devenir del cine particular, Jean-Luc Godard “convoca la historia del cine para recorrer su propio itinerario, confronta asimismo dos momentos de esta historia la Nouvelle Vague —y lo que la precedió— y dos momentos de su

<sup>554</sup> Alain Bergala, *Nadie como Godard*, trad. Kos Oliver, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003), 34.

<sup>555</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>556</sup> Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard*, trad. Manuel Talens, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1994), 108.

vida personal (el/los que fue y el/los que es)<sup>557</sup>. “Alguien podría argumentar que Godard sencillamente se pone a sí mismo en escena”<sup>558</sup>, propone Beatriz Sarlo, porque ese refugio se cristalizaba materialmente en la imagen, un espacio específico que es su oficina. Él como narrador renuncia al vacío de su condición extra-diegética, está localizado, constantemente reclama un espacio, una trinchera que vamos figurando principalmente a través de la banda de sonido: el ruido de la máquina de escribir eléctrica, la música, etcétera. Es la búsqueda de la enunciación en primera persona y “se sabe que la enunciación en primera persona [cinematográfica-audiovisual] es, ciertamente, una cuestión formalmente imposible o formalmente obvia. Entre la obviedad y la imposibilidad, se instala Godard”<sup>559</sup> [fig. 80].

*Histoire(s) du cinéma* como centro de gravitación organiza aquello disperso que existe en sus otras producciones cinematográficas o videográficas, de largometraje o cortometraje también en los años noventa, ya que es un ejercicio en que la materialidad misma de lo cinematográfico y condición simbólica, están sujetos a un ensayo audiovisual a partir de una política de la imagen —ya no de autores o directores—, donde “no hay imagen de otros cineastas, no hay imagen de un documental, no hay fotografía, no hay afiche que quede intacto. Nada es simplemente cortado y pegado. Todo, antes de ser cortado y pegado, ha sido destruido y reconstruido”<sup>560</sup>. No es un ejercicio de cita, apropiación, alusión, pastiche o, simple, edificación cinematográfico-audiovisual de una nostalgia estética, sino que trabaja sobre la operatividad de la descontextualización; donde los fragmentos de otras películas e imágenes reclaman su unidad o su contexto de enunciación-recepción, Jean-Luc Godard inflinge una fractura y en esa brecha los extrae y los vuelve significar en otro discurso, en otro sentido.

Esta política de la imagen apela a que la imagen —cualquier de ellas— sobrevive solo como fragmento. Por ello, renuncia a la dependencia narrativa del cine (un tipo de estadio de la palabra), para reclamar su condición de pensamiento (otro nivel de estadio de la palabra). Esta operación repliega la imagen nuevamente a la palabra —pero ya no como ese manifiesto en su etapa política—, “la voz de Godard insiste, a veces en *off* y a veces sobre su propia imagen; también se lo escucha musitando, como un viejo que recuerda frases o busca frases

---

<sup>557</sup> Ibid., 106-7.

<sup>558</sup> Beatriz Sarlo, “La originalidad de la *Histoire(s) du cinéma*”, en *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, David Oubiña, com., (Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 35.

<sup>559</sup> Ibid.

<sup>560</sup> Ibid., 38.

ya leídas en los libros”<sup>561</sup>, es decir, la expresión audiovisual del ejercicio de pensar y de reescribir la historia a partir de sus fragmentos.

Alain Bergala propone que Jean-Luc Godard se representa a sí mismo como el Ángel de la Historia que Walter Benjamin proyectaba en la acuarela de Paul Klee: *Angelus Novus* (1920). Ese ángel mirando hacia el pasado y dándole la espalda al futuro, mientras los escombros de la historia que había acumulado a sus pies, se levanta hacia el cielo provocado por esa tempestad del «progreso»<sup>562</sup>. “El centelleo que sobreimpresiona el Ángel de Klee y la imagen de Godard (con los rollos de películas en la mano, justo antes de caerse) no dejan lugar a dudas: en este final de siglo el cineasta se representa como el Ángel de la Historia según Benjamin”<sup>563</sup>. En esa secuencia se fija el recorrido de Jean-Luc Godard desde la «amnesia voluntaria» dentro de la «hermandad de la *Nouvelle vague*» a la anamnesis — Jacques Aumont tituló así su libro monográfico sobre Jean-Luc Godard en 1999—.

Esto constituiría el movimiento hacia el pasado de Jean-Luc Godard: a la Historia social, a la Historia del cine y a su historia personal, en un constante ejercicio de edificar formas audiovisuales para ensayar el pensamiento audiovisual, donde la palabra emerge visualmente con una densidad que no se circunscribe a la oralidad, sino como signo que anticipa a las otras imágenes o las recuerda, este ejercicio de inscripción tipográfica en la imagen —distinto a cualquier imagen caligráfica— son perturbaciones o reverberaciones, contradicciones de los fragmentos visuales que componen las imágenes de la película. Asimismo como el propio rol de las imágenes en muchas de sus producciones, que *Histoire(s) du cinéma* —según Alain Bergala— ha logrado trenzar en un todo continuo, “algunos planos de películas no cesan de reaparecer y esos sonidos que frecuenta desde hace diez años todas sus producciones”<sup>564</sup>.

*Histoire(s) du cinéma* pareciera cifrar la búsqueda del cine para “mirarse a sí mismo; es decir, la posibilidad de que el cine, para usar una expresión clásica, encuentre su momento de autoconciencia: películas que se miran entre sí”<sup>565</sup>. Si esta idea es posible para lo cinematográfico, el proyecto de Jean-Luc Godard busca ese límite que trazó Arthur C. Danto para definir la muerte del arte en *The Philosophical Disenfranchisement of Art* [*Alienación de*

<sup>561</sup> Ibid., 35.

<sup>562</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, (México DF: Contrahistorias, 2004).

<sup>563</sup> Bergala, 264.

<sup>564</sup> Ibid., 275.

<sup>565</sup> Sarlo, *La originalidad de...*, 43.

*los derechos de la filosofía del arte*] (1985). “El estadio histórico del arte finaliza cuando se sabe lo que es el arte y lo que significa. Los artistas han dejado el camino abierto para la filosofía, y ha llegado el momento de dejar definitivamente la tarea en manos de los filósofos”<sup>566</sup>, que a la luz de Jean-Luc Godard es las imágenes imaginándose como pensamiento en imágenes.

El cine en su condición de aquello que fue el cine —aún en su estadio moderno—, para Jean-Luc Godard está muerto y la forma de escribir su obituario es a través de *Histoire(s) du cinéma*, pero para ello tuvo que generar una tesis sobre la historia del cine y esa se sostiene en que: lo cinematográfico perdió su gravedad estética —y su posibilidad discursiva— cuando privilegió su dimensión narrativa. Y en ello —como ha planteado Jacques Rancière— se encuentra su paradoja:

Tal es, sin duda, la paradoja más profunda de las *Histoire(s) du cinéma*. Éstas nos quieren mostrar que el cine, con su vocación de presencia, ha traicionado su cometido histórico. Pero la demostración de la vocación y de la traición constituye ocasión de verificar todo lo contrario. Esta obra denuncia las «ocasiones perdidas» del cine. Todas esas ocasiones son retrospectivas, sin embargo. Fue preciso que Griffith contase sufrimientos de niños mártires y Minelli amores de bailarinas, que Lang o Hitchcock pusieran en escena manipulaciones de calculadores cínicos o enfermos, Stroheim o Renoir la decadencia de las aristocracias y Stevens las tribulaciones de un nuevo Rastignac para que surgiera la ocasión de contar, con los fragmentos de sus ficciones, mil versiones nuevas de una historia del cine y del siglo xx<sup>567</sup>.

#### **7.1.4. Italia. La pantalla opaca.**

En medio del mar egeo, centro de la Europa mediterránea, un naufragio de un barco militar, en él viaja el cuerpo de una opera que quería lanzar las cenizas de Edmea Tetua (estrella de la opera italiana) en el mar. En la cubierta el maestro de orquesta dirige a sus interpretes mientras los marineros intentan evacuar el barco tras un atentado en el contexto de la Primera Guerra Mundial, mientras los cantantes no paran de actuar. En una sala un hombre

<sup>566</sup> Arthur C. Danto, “El final del arte”, *El Paseante*, Número 22-23, 1995, 53.

<sup>567</sup> Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica: Reflexión sobre la ficción en el cine*, trad. Carles Roche, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 214.

ve imágenes cinematográficas de la diva con el agua hasta las rodillas, una lágrima corre por su mejilla, en esas imágenes Edmea Tetua se despide con un beso, el barco empieza a hundirse y los ocupantes que aún queda en la cubierta corren hacia estribor, mientras un hombre filma todo con una rudimentaria cámara de cine. En un plano general del exterior del barco, se ve a los ocupantes en las barandillas detrás del humo, mientras aparece un micrófono y la cámara lentamente empieza a desplazarse de derecha izquierda, aparece un andamio con las luces de un estudio, también una grúa con el operador de cámara grabando el interior del barco, la cámara baja y vemos todo el *set* de rodaje: otros operarios de luces, el mecanismo que hace funcionar el sistema de movimiento del barco en el set, un hombre con bengalas que producen el humo, el sonidista, hasta llegar a otra cámara y se dirige directamente hasta ella, hasta encuadrar solamente su lente y en él se funde un plano del periodista Orlando (interpretado por Freddie Jones), contándonos el final de la historia del naufragio de las cenizas de Edmea Tetua [fig. 81].

Así finaliza la co-producción italo-francesa *E la nave va* [Y la nave va] (1983), de Federico Fellini, película que ha sido leída en un complejo entramado intertextual que articula varios niveles de representación, la opera, el periodista Orlando que nos guía por la película como reportero televisivo, el cine primitivo y el cine moderno. A su vez, una metáfora del cambio de siglo en Europa, de un estado apenas moderno al inicio de la Primera Guerra Mundial para transformarse radicalmente después de ella, en la pérdida de un imaginario simbólico y un mundo que confiaba en el porvenir. Pero, también, habría que considerarla dentro de la propia escena italiana como un síntoma de un tipo de cine que comenzaba un largo naufragio. Ese cine edificado entorno a los estudios estatales Cinecittà, era el naufragio del estadio moderno del cine italiano.

Ese mismo año Michelangelo Antonioni se aparta de los grandes proyectos cinematográficos, involucrándose en pequeños proyectos televisivos o documentales, solo volverá en la co-dirección de *Al di là delle nuvole* [Más allá de las nubes] (1995) junto al cineasta alemán Wim Wenders. Asimismo Roberto Rossellini se había volcado a la producción televisiva y dejó en 1977 su último trabajo, el documental titulado *Beaubourg, centre d'art et de culture Georges Pompidou* [Beaubourg, Centro de arte y la cultura Georges Pompidou], donde proyecta una gran edificación carente de cualquier densidad existencial, a través de grandes planos generales, lo humano se transforma en un flujo como cualquier otro y donde el espacio lo fue vaciando a lo largo de la película y el edificio se fue asemejando cada vez más a un hangar de aviones o barcos en construcción [fig. 82].

Jean Baudrillard también ocupará el Georges Pompidou para edificar parte de su argumentación sobre el concepto de simulacro, a través de lo que llamó «el efecto Beaubourg», donde se funde la difusión cultural a la disuasión política, en un intercambio desigual de fluidos. “Ventilación, refrigeración, tendidos eléctricos —los fluidos «tradicionales» circulan muy bien por ellos. Lo que ya no está tan asegurado es la circulación de fluido humano»<sup>568</sup>. Para luego plantear, “los individuos adoptan un comportamiento «cool», muy flexible, muy «design», adaptado a la «estructura» de un espacio «moderno». Sentados en su rincón si es que así puede llamársele, se agotan secretando una soledad artificial, envolviéndose en su propia burbuja”.<sup>569</sup> Roberto Rosellini y Jean Baudrillard habían llegado a un mismo punto en dos trabajos paralelos que vieron la luz el mismo año.

Fredric Jameson eligió el Hotel Bonaventura, Beatriz Sarlo el centro comercial y Roberto Rosellini y Jean Baudrillard eligieron el Georges Pompidou como espacios privilegiados de lo posmoderno. Estos tres territorios vinculantes generan un mapa de las transformaciones culturales del capital que fue padeciendo el mundo en esta última expansión del capitalismo. Replicantes —como los de *Blade Runner*— de estos tres tipos de edificios fueron apareciendo por todo el mundo cambiando la geografía urbana de las ciudades otrora modernas o premodernas. Ocio, capital y cultura articulados entorno a los flujos, “sobre una ideología de visibilidad, de transparencia, de polivalencia, de consenso y de contacto, y sancionado por el chantaje a la seguridad, es, hoy por hoy, virtualmente, el espacio de todas las relaciones sociales”<sup>570</sup>.

La escena productiva italiana vio morir durante los años setenta a Roberto Rosellini, pero también Vittorio De Sica, Luchino Visconti y Pier Paolo Pasolini, gran parte de los «padres fundadores» del Neorrealismo Italiano. Si en Francia se ha planteado los años ochenta en la emergencia del *cinema du look*, en Italia Lino Micciché lo ha pensado en el concepto de «schermi opachi» [pantalla opaca]. El que refiere a “un cine pobre de ideas, carente de inspiración replegado sobre si mismo, incapaz de ponerse acuerdo con la realidad, lejos de la vida objetiva y subjetiva de los espectadores, incapaz de re-fabular en la pantalla la experiencia de las personas”<sup>571</sup>. Esto junto a una crisis estructural y cultural tuvo como

<sup>568</sup> Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 84.

<sup>569</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>570</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>571</sup> Lino Micciché, ed., *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*. (Venecia: Marsilio Editori, 1998), 14. [Texto original: un cinema povero di idee, carente di ispirazione, ripiegato su se stesso, incapace di fare i

resultado un «desastre epocal», el estado de «schermi opachi» está englobado en dos fenómenos generales.

1) el declive económico-productivo tras la decisión del Tribunal Constitucional sobre el monopolio de radio y televisión en 1976 que posibilitó la entrada de capitales privados debilitando el rol de la televisión pública, pero en un mercado absolutamente desregulado. Lo que posibilitó que la televisión privada ocupara grandes porciones del mercado audiovisual de Italia. Si entre 1975-1976 en Italia se vendieron alrededor de 535 millones de entradas para el cine y de ellas 330 eran de películas italianas, quince años después se vendían menos de 100 millones y alrededor del 20% correspondían a películas italianas.

2) en el rápido proceso que aconteció entre las tensiones sociales y políticas de Italia en el enfrentamiento de las distintas fuerzas políticas de izquierda, centro y derecha que marcaron la década del setenta. Con el asesinato en 1978 del líder demócrata-cristiano Aldo Moro por el movimiento de izquierda Brigadas Rojas, hasta la Masacre de Bolonia en que murieron 85 personas en un atentado en la estación de trenes de la ciudad por parte del grupo de extrema derecha Ordine Nuovo y en el que estuvieron implicados también policías. Ha un estado de irrupción neoliberal que se ha denominado la era de Silvio Berlusconi, dueño del grupo mediático Mediaset que tiene canales de televisión, prensa, publicidad y emisoras de radios que traspasan las fronteras italianas (España y en menor medida en Francia y Alemania), que irrumpió en la escena política en medio del proceso de lucha contra la corrupción política «Manos Limpias-Tangentopoli» en 1992 llevado a cabo por el fiscal Antonio Di Pietro e impulsado por el primer ministro socialista Bettino Craxi. Silvio Berlusconi con su movimiento político de derecha Forza Italia llegó al poder estatal en 1994.

Esto generó lo que Giorgio de Vicente denomina «la duda de la modernidad», que deviene de un estado epocal que “afirma el discurso neo-capitalista y su dinámica de mercado como única vía para la solución de los conflictos [sociales]”<sup>572</sup>. Lo que lanzará a los realizadores hacia una normalización de las búsquedas de los años setenta, un enfriamiento en sus posturas estético-ideológica, donde las preguntas y búsquedas por las operaciones formales tenían como horizonte un mercado de consumidores que pudiese sostener su demanda productiva. Lo que podría definir su estado específico posmoderno, en este no existe

---

conti con la realtà, lontano dalla vita oggettiva e soggettiva degli spettatori, assente rispetto a quasi tutta la problematica del paese, incapace di riaffabulare sugli schermi il vissuto delle persone.]

<sup>572</sup> Giorgio de Vicente, “Il dubbio della “Modernità”, en Miccichè, ed., 20. [Texto original: afferma il discorso neocapitalista sulle dinamiche de mercato come unica via per la soluzione dei conflitti.]

una celebración completa a la imagen en su dimensión de espectáculo, pero tampoco profundiza en las formas que había configurado su modernidad, está en un estado ambiguo, entre dos tipos de imágenes, entre dos estados discursivos como forma de supervivencia.

La nueva escena cinematográfica italiana estuvo determinada por la relación conflictiva con el nuevo panorama televisivo generado a partir del cambio constitucional de 1976, lo que hizo proliferar miles de canales televisivos privados gratuitos y piratas en las diferentes regiones de Italia, lo que provocó un declive considerable en la asistencia al cine. Pero, al mismo tiempo, existió una proto-relación productiva con la cadena televisiva estatal RAI-2. El proyecto de «televisión experimental» llevado a cabo por Italo Moscati trajo consigo la aparición de realizadores como Gianni Amelio, Peter Del Monte, Gianluigi Calderone y Giuseppe Bertolucci, en el cual también se financiaron películas de Jean-Luc Godard, Marco Ferreri, Jean-Marie Straub, Liliana Cavani y Glauber Rocha. Para Italo Moscati, el proyecto de «televisión experimental» hizo “películas que hablan de los adolescentes en las instituciones correccionales, de jóvenes trabajadores en los barrios-dormitorio, de los adolescentes en la metrópoli en el desarrollo, de soñadores que aspiran a crear nuevas condiciones de vida, de las niñas que descubren la realidad de los nuevos reinos de consumo, de personas que aman las armas”<sup>573</sup>, centrándose en las transformaciones contemporáneas de la sociedad italiana.

A partir de ahí comenzó un proceso de confluencia entre cine y televisión pública y privada, que se vio fortalecida por la buena recepción de ciertas películas en el ámbito internacional, especialmente en el Festival de Cannes de *Padre padrone* [Padre patrón] (1977), de Paolo Taviani y Vittorio Taviani, y *L'albero degli zoccoli* [El árbol de los zuecos] (1978), de Ermanno Olmi. Esta tendencia se consolidará y planteará como una nueva forma productiva, que concluirá con la privatización de *Cinecitta* en 1997 —gestionada actualmente por Cinecittà Studios SpA—. Como institución privada *Cinecitta* ha llevado a cabo una estrategia de transnacionalización productiva, donde ha arrendado sus instalaciones y servicios para producciones estadounidenses como *Gangs of New York* de Martin Scorsese, *The Life Aquatic with Steve Zissou* de Wes Anderson o *The Passion of the Christ* [La pasión de Cristo] (2004), de Mel Gibson, entre muchas otras.

---

<sup>573</sup> Italo Moscati, “Dagli sperimentali tv...”, *www.drammaturgia.it*, acceso 11 de abril 2014, s/n pp. <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1522> [Texto original: pellicole che parlano di ragazzi in istituti di correzione, di giovani operai nei quartieri dormitorio, di adolescenti nelle metropoli in sviluppo, di sognatori che aspirano a creare nuove condizioni di vita, di fanciulle che scoprono la realtà dei nuovi regni dei consumi, di persone che amano le armi.]

El clima de descomposición política, de una corrupción generalizada y desregulación económica de los capitales privados, se fue padeciendo en las propias películas, por ejemplo, en la búsqueda de lo descompuesto, lo torcido y lo abyecto de **Dario Argento** (Roma, 1940). Este comenzó su carrera con *L'uccello dalle piume di cristallo* [El pájaro de las plumas de cristal] (1970), *Il gatto a nove code* [El gato de las nueve colas] (1971) y *4 mosche di velluto grigio* [4 Moscas sobre terciopelo gris] (1972) en lo que se conoce dentro del género «cine giallo», que tuvo su película más reconocida con *Profondo rosso* [Rojo oscuro] (1975). Estas películas le abrieron las puertas del cine de terror estadounidense, trabajando en el montaje y en la música de *Dawn of the Dead* [Zombi. El regreso de los muertos vivientes] (1978), de George A. Romero. Dario Argento desde Italia influyó a una parcela importante de la producción del género de terror estadounidense de los años ochenta, principalmente a las sagas de *Halloween*, *Friday the 13th* [Viernes 13] y *A Nightmare on Elm Street* [Pesadilla en la Calle Elm]. Esta relación fluida con el imaginario estadounidense y con una escena global quedó expresada en su trilogía «Las tres madres»: *Suspira* (1977), *Inferno* (1980) y la tardía *La terza Madre* [La madre del mal] (2007).

Pero Dario Argento —como también lo había sido Sergio Leone para los años sesenta—, fue un cineasta excéntrico a la corriente principal del cine italiano en los años ochenta: la *Commedia all'italiana*, encarnada en viejos cineastas como Nanni Loy, Dino Risi, Mario Monicelli o Luigi Comencini. Y de su rearticulación en el género del *Cine-panettone*, comedias ambientadas en las fiestas de navidad y fin de año, que de la mano de Carlo y Enrico Vanzina y Enrico Oldoni, fueron reconfigurando los consumos cinematográficos dentro del mercado italiano. También de aquellos que siguieron medianamente la senda estética marcada por el Neorrealismo, Ermanno Olmi, Marco Bellocchio, Vittorio Taviani y Paolo Taviani, Liliana Cavani, Ettore Scola, entre muchos otros.

#### 7.1.5. Italia autoral transnacional.

Dentro de este contexto es **Bernardo Bertolucci** (Parma, 1940) el que responde con mayor propiedad al concepto de «cine de *look* autoral», a partir de la re-conversión de su cine desde los imperativos del cine de autor moderno, con la película *Ultimo tango a Parigi* [El último tango en París] (1972) o en la co-producción italo-francesa-alemana federal *Novecento* (1976), a el modelo pan-europeo transnacional que se cristalizará en la co-producción italo-francesa-británica-china *The Last Emperor* [El último emperador] (1987) —pasando también

por producciones en la industria estadounidense con la película en *La luna* (1979)—. *The Last Emperor* no solo responde a la fascinación e interés constante del occidente europeo por la cultura de Asia (principalmente Japón y China), sino como ha planteado Fabien S. Gerard, es “un símbolo de las significantes relaciones entre China y Occidente a mediados de los años ochenta”.<sup>574</sup> China ya no era el objeto de la revolución cultural que había fascinado a Jean-Luc Godard, ahora era un socio capitalista capaz de emprender proyectos cinematográficos con la pretensión de alcanzar el reconocimiento de los festivales y crítica internacional — ganó nueve estatuilla de los premios Oscar—. Mientras el gobierno chino en 1987 abrió las puertas para que se filmara la película con un elenco transnacional, con casi 240 operarios y en escenas donde se ocuparon casi 19 mil extras, en 1989 *cerraba* las puertas de la Plaza de Tiananmen con tanques para parar las protestas universitarias-obreras.

Manuel Estévez Vidal lee el trayecto de Bernardo Bertolucci en un tránsito similar con el que ha sido leído gran parte de la escena intelectual posmoderna, “el suyo es un caso ejemplar de la evolución profesional de cierta izquierda, ayer convencida de una verdad que proclamaba espectacularmente —*Novecento* (1976)— y hoy perpleja o entregada, como es su caso, a un cine a lo *Reader's Digest*”<sup>575</sup>. Películas como *The Last Emperor*, *The Sheltering Sky* [El cielo protector] (1990) y *Little Buddha* [Pequeño Buda] (1993), todas co-producidas entre distintos países europeos, colocan a Bernardo Bertolucci más cerca de Jean-Jacques Annaud que de la vieja guardia del cine moderno europeo. “Su afán por trascender fronteras, por viajar de un país a otro para romper con las limitaciones que le impone la situación del cine en Italia, parece sumergirle cada día más en películas de cualquier parte, competente y espectacularmente realizadas”<sup>576</sup>. Por ejemplo, la secuencia de los niños marchando hacia un teatro callejero en *Novecento*, que posteriormente serán masas revolucionarias, —metáfora del proceso de concientización y lucha campesina—, se transforman en ese pequeño emperador aleteando con sus brazos, mientras sus sirvientes le muestran sus respetos al interior de la Ciudad Prohibida, masas de juguetes a su disposición [fig. 83].

En la senda de Bernardo Bertolucci de grandes éxitos comerciales transnacionales apareció, **Giuseppe Tornatore** (Bagheria, 1956) que tras pasar por la producción televisiva estrenó *Il camorrista* [El profesor] (1986), película hecha para el cine y la televisión —

---

<sup>574</sup> Fabien S. Gerard, “The Days of the Dragon”, en *Bertolucci's The Last Emperor: Multiple Takes*, Bruce H. Sklarew *et al.*, eds., (Detroit-MI: Wayne State University Press, 1998), 65. [Texto original: a symbol of the significant relations between China and the West in the middle of the eighties.]

<sup>575</sup> Estévez Vidal, 180.

<sup>576</sup> Estévez Vidal, 181.

versión de cinco horas pero nunca fue transmitida—. Esta adaptación de la novela homónima de Giuseppe Marrazzo, tuvo a uno de los financistas principales la empresa de Silvio Berlusconi. La película se centra en la vida de Raffaele Cutolo, jefe de un grupo de la mafia que se desvinculó de la Camorra en la cárcel y desde ahí generó una amplia red de corrupción política y policial, que entre otras cosas lo llevó a confabular contra las Brigadas Rojas. Después de este acercamiento al cine de género de la mafia y al presente inmediato de Italia, Giuseppe Tornatore se desplaza hacia el pasado con la co-producción italo-francesa *Nuovo Cinema Paradiso* [Cinema Paradiso] (1988) centrándose en la historia de Alfredo (interpretado por Philippe Noiret) un proyccionista del cine de un pequeño pueblo llamado Giancaldo en Sicilia a finales de los años cuarenta y Totó-Salvatore (interpretado por Salvatore Cascio, Marco Leonardi y Jacques Perrin) un niño que enamorado del cine que se transformará en cineasta en pleno surgimiento del Neorrealismo Italiano.

*Nuovo Cinema Paradiso* es una película que no puede ser leída sino es en clave nostálgica posmoderna. No solo la relación fraterna entre Totó y Alfredo en el proceso de crecimiento del niño, como también del propio mundo que hizo posible al Neorrealismo Italiano, sino que fundamentalmente en un momento en que el cine era el motor central de la vida de pequeños pueblos y ciudades, ese espacio que se constituía tanto como la irrupción de lo moderno en las sociedades aún agrícolas, pero, a su vez, en la idea que era la ventana de los sueños y un espacio colectivo. El cine como la promesa romántica de la modernidad técnica, cuando su demografía en las salas aún no estaba bajo amenaza, “esta admiración que el cine despertaba en los espectadores de esa época y a la que Tornatore ahora nos regresa: el amor por los cuadros de desecho, la posibilidad de soñar alrededor de las historias que las películas contaban, el rito colectivo de la asistencia a aquellas salas”<sup>577</sup>.

Después de esta apología al cine perdido y su mundo, a Giuseppe Tornatore se le abrieron las puertas de EE.UU. —el *leitmotiv* de muchos de los cineastas europeos— con la co-producción italo-francesa-estadounidense *Stanno tutti bene* [Están todos bien] (1990), una historia de un hombre mayor que se enfrenta al fracaso familiar. Por otro lado, el cine como tema central de la trama se repitió en *L'uomo delle stelle* [El hombre de las estrellas] (1995) y la insistencia en el período epocal antes de los años sesenta, volverá a aparecer en la co-producción italo-estadounidense *Màlena* [Malena] (2000). En esta tendencia hacia el pasado de Giuseppe Tornatore, configura una proyección de la memoria muy específica, donde “es

---

<sup>577</sup> Orlando Mora, *Escritos en el viento: crónicas de cine*, (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2005), 179.

como un sueño, y el sueño es como una película. En consecuencia, la película de Tornatore afirma implícitamente la irreparable pérdida de nuestra capacidad de soñar: ya no tenemos acceso a la oscuridad de la caverna platónica<sup>578</sup>. Esta sustancia onírica le quita todo peso existencial al pasado en la imagen y, a su vez, cualquier posibilidad de irrupción en el presente, porque no es lo reprimido del inconsciente, sino la fábula narrativa del sueño. El tiempo onírico no es histórico, está completamente desactivado.

La desactivación del tiempo histórico se muestra con un grado extremo en *La vita è bella* [La vida es bella] (1997), de Roberto Benigni, comedia centrada en las formas en que Guido (interpretado por Benigni) intenta salvar la vida de su hijo Joshua (interpretado por Giorgio Cantarini) y a su esposa Dora (interpretada por Nicoletta Braschi) al interior de un campo de concentración nazi, a través de presentarle a su hijo el campo de concentración como una gran farsa donde todos están actuando, una suerte de gran obra de teatro, para ello re-utiliza gran parte del repertorio humorístico de Charles Chaplin y las comedias *slapstick*. Esta comedia fue duramente criticada por su escaso rigor historiográfico, edulcorado drama, des-estructuración narrativa y, fundamentalmente, por su «falsedad», “hay un doble engaño o ilusión sucediendo: de Guido al niño y después del cineasta con respecto a la audiencia. Para que el sobrecogimiento llegue, la realidad se tiene que ir”<sup>579</sup>. Quizás por ese mismo dispositivo de neutralización histórica, *La vita è bella* recopiló una buena cantidad de premios en los diferentes festivales internacionales

El problema fundamental de la película no es que en el campo de concentración todos hablen italiano, tampoco que no existan los kapos y de la imposibilidad de que un niño tan pequeño haya sobrevivido al complejo sistema de exterminio nazi, ya que lo hubiesen enviado inmediatamente a la cámara de gas y al crematorio apenas descender del tren. Tampoco que banalice la tragedia acaecida en los campos de exterminio o lo transforme en una burda farsa. Sino que justamente la historia como problema está leída como un tiempo onírico, es decir, un cúmulo de sucesos que no tienen conexión con la realidad y con una continuidad histórica. Frente a dispositivos como este, es coherente la crítica de Terry Eagleton hacia el concepto de Historia en la posmodernidad, “tiende a ser vivida como

<sup>578</sup> Manuela Gieri, *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, (Toronto: University of Toronto Press, 1995), 212. [Texto original: Memory, though, is like a dream, and dream is like a film. Consequently, Tornatore's film implicitly states the irreparable loss of our ability to dream: we no longer have access to the darkness of the Platonic cave.]

<sup>579</sup> Kurt Jacobsen, “Camping Out: Roberto Benigni's «Life Is Beautiful»”, *New Politics* (nueva serie), Volumen 7, Número 3, verano 1999, s/n pp. <http://nova.wpunj.edu/newpolitics/issue27/Jacsen27.htm> [Texto original: There is a double deceit or delusion going on: Guido of the child and then of the filmmaker regarding the audience. For poignancy to arrive, reality has to go.]

unidimensional, exprimiendo ese estratificado concepto del tiempo en función del corto plazo, del contexto contemporáneo, de la coyuntura inmediata”<sup>580</sup>.

### 7.1.6. Gran Bretaña. La construcción de un neoliberalismo cinematográfico

El cine dentro de Gran Bretaña en los años ochenta no puede ser leído por fuera de los procesos de neoliberalización económica y transformaciones sociales impulsadas por el gobierno conservador de Margaret Thatcher (1979-1990):

[...] se estableció programas que favorecieron el individuo sobre el estado colectivo: promovieron el ahorro, la eliminación de la financiación del déficit keynesiano, se redujo los subsidios a las industrias en crisis, se vendieron las viviendas de protección social para establecer inquilinos, se ignoraron las demandas sindicales, defendiendo una política fiscal saneada, la privatización de \$57 billones en industrias de propiedad del Estado, el levantamiento de los controles a las divisas, fomentando la economía de libre mercado.<sup>581</sup>

En este contexto existió una especial dedicación por hacer ingresar capitales privados en la producción cinematográfico-audiovisual y liberalizar el mercado. Esto comenzó con una nueva ley de televisión aprobada en 1980. Con ello se posibilitó la creación de la nueva señal televisiva pública con financiación privada: Channel Four (y en Gales S4C), la que estaba bajo la tutela de Independent Broadcasting Authority-IBA, que tenía como objeto mostrar la diversidad cultural de Gran Bretaña. En 1982 se bajó la cuota de exhibición de cine británico del 30 al 15%, al año siguiente se suspende y en 1985 se abolió la ley. Al abolir la ley se dismanteló The National Film Finance Corporation-NFFFC, organismo estatal que tenía como objeto la financiación cinematográfica y la ley de recaudación para la producción cinematográfica británica: *Eady Levy*.

Dentro de este marco, el cine británico generó una fórmula productiva que, por un lado, era reconocida por la industria estadounidense —con la que estableció lazos productivos más

---

<sup>580</sup> Eagleton, 83.

<sup>581</sup> Lester D. Friedman, ed., *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism. Second edition*, (Londres: UCL Press, 2006), xii. [Texto original: set up programmes that favoured the individual over the collective state: promoting thrift, eliminating Keynesian deficit financing, curtailing subsidies to ailing industries, selling council houses to setting tenants, ignoring union demanas, defending ‘sound’ fiscal policies, privatising \$57billion worth of state-owned industries, lifting foreign-exchange controls, encouraging free-market economics.]

profundos— con los dos premios Oscar obtenidos por las súper producciones *Chariots of Fire* [Carros de fuego] (1981), de Hugh Hudson, y la co-producción británica-hindú *Gandhi* (1982), de Richard Attenborough. Por otro, abrió las puertas en el nuevo enclave productivo de Channel Four, que fue la plataforma para el Black British Cinema, una suerte de deriva de un ya agotado discursivamente Free British Cinema. Y, por último, irrumpieron una batería de realizadores provenientes de la publicidad televisiva que tuvieron la industria estadounidense como su centro productivo privilegiado: Ridley y Tony Scott, Adrian Lyne y Alan Parker, de la mano del productor David Puttman.

Esto estuvo acompañado por la lenta emigración de los tres pilares del Free British Cinema a EE.UU. Tony Richardson viajó a Los Ángeles en 1974 y fue parte del equipo de dirección de *Mahogany* [Mahogany, piel de caoba] (1975), de Berry Gordy, luego dirigió para la televisión *A Death in Canaan* [Una muerte en Canaán] (1978) y después *The Border* [La frontera] (1982). Lindsay Anderson se asentó en la industria con *The Whales of August* [Las ballenas de agosto] (1987), antes hizo el documental televisivo *Free Cinema* (1986) junto a Jeremy McCracken, una suerte de cierre de lo que había abierto con su texto «Stand Up! Stand Up!» [¡Pararse! ¡Pararse!] (1956). Karel Reisz terminó su carrera con *Sweet Dreams* [Dulces sueños] (1985) y *Everybody Wins* [Todo el mundo gana] (1990).

Thomas Elseasser ha planteado que todas estas operaciones tenían por objeto la invención contemporánea de los medios de comunicación y el propio concepto de media, en una relación compleja y hasta de colusión entre el gobierno de Margaret Thatcher, la prensa escrita y la televisión. Donde el cine perdía grandes cuotas de su autonomía productiva, que hacían más difícil la construcción de un panorama de confrontación cultural frente al gobierno, una opinión pública que se transformaba en consumidores y un sector cinematográfico-audiovisual que había perdido sus certezas laborales<sup>582</sup>. Las políticas neo-liberales apuntaron a construir la conciencia de mercado en todos los niveles de la sociedad inglesa (realizadores, espectadores e inversionistas), donde el cine pasaba a ser una industria que no podía estar favorecida ni protegida, tenía que transformarse en algo deseable para ser consumible y financiado completamente por la publicidad privada de Channel Four.

En este sentido —como ha destacado Ángel Quintana— es relevante la figura del productor David Puttman, el que después de trabajar con Ridley Scott en *The Duellists* y en la co-producción británica-estadounidense *Midnight Express* [El expreso de medianoche]

<sup>582</sup> Thomas Elseasser, “Images for Sale: The ‘New’ British Cinema”, en Friedman, ed., 48-9.

(1978), de Alan Parker, asumió como gerente de la productora Goldcrest Films fundada por Jake Eberts en 1977. Esta productora fue la responsable durante esa década de las ya nombradas *Chariots of Fire* y *Gandhi*, pero también *Pink Floyd The Wall* [Pink Floyd: El muro] (1982), de Alan Parker, la co-producción británica-noruega *Revolution* [Revolución] (1985), de Hugh Hudson, *The Mission* de Roland Joffé y la co-producción británica-estadounidense *Hope and Glory* [Esperanza y gloria] (1987), de John Boorman, entre otras. Personajes como David Puttman han construido una estrategia productiva que utiliza la industria estadounidense como catapulta global, de un tipo de películas que respondían a las supuestas necesidades de un mercado del deseo, buscando satisfacer una demanda a través de la especulación de futuro.

Goldcrest Films con una pequeña producción anual de 2 a 4 títulos es útil para graficar un cambio en el modelo de negocio del cine contemporáneo británico. El clásico sistema de grandes estudios como Gaumont British Picture Co., iba surtiendo anualmente de películas de diversos géneros para satisfacer cuotas de pantalla internas, es decir, una suerte de demanda *real* de un mercado local configurando un modelo plenamente industrial. Por su lado, Goldcrest Films tiene una lógica plenamente especulativa y funciona con la misma lógica que los capitales financieros, proyectan hacia el futuro una serie de predicciones económicas y a través de ellas generan su rentabilidad en el presente. Por ejemplo, se especuló que una película como *The Mission* podría satisfacer a un grupo específico del mercado cinematográfico-audiovisual global e inscribirse en un cierto circuito de validez institucional —la película ganó un premio Oscar, dos Globos de Oro, tres premios BAFTA y la Palma de Oro del Festival de Cannes—, que le pudiese conseguir el financiamiento para su realización (rentabilidad en el presente) en este caso de Warner Brothers Co. y generar dividendos en el futuro. Ahora bien, este tipo de modelo productivo aumenta el riesgo de la inversión y responden de forma orgánica al vocabulario económico contemporáneo neoliberal.

Teniendo en mente este escenario especulativo es donde hay pensar la travesía de ese pequeño edificio de la época industrial victoriana transformado en un barco por las tierras de las finanzas internacionales. Embarcación que con su grupo de viejos burócratas-filibusteros británicos van a la búsqueda de un último y definitivo abordaje a esos gigantes rascacielos de *yuppies* de corporaciones multinacionales e hinchados bancos de negocios. Barco que protagoniza el prólogo de *The Meaning of Life* [El sentido de la vida] (1983), de Terry Jones y Terry Gilliam (Monty Python). Una cruzada pirata que “se transforma en una auténtica odisea, en la que, a partir de un registro grotesco, se pone de relieve la decadencia de cierto

viejo mundo anclado en los principios de la razón instrumental frente a la amenaza globalizadora de un nuevo mundo dispuestos a imponer la uniformización”<sup>583</sup>.

La cruzada del barco de Monty Python no es contra la uniformización de la globalización —esa ya había comenzado con la propia razón instrumental-industrial— sino contra la modernización especulativa y desterritorializada, es una lucha entre dos modelos de modernización. Los rascacielos que se ubican en la isla donde los burócratas-filibusteros lanza su ataque —construida a imagen de Nueva York— están sobre la superficie pero no están anclados a ella, parecen levitar, suspenderse, a diferencia del viejo edificio victoriano, que eleva sus anclas literalmente en imagen y cuando lo hace pequeñas personas son testigos de tal estremecimiento de la tierra [fig. 84]. En la ciudad de rascacielos no hay personas ni vida en las calles, no hay ojos que puedan ser testigos de las operaciones bursátiles, todas están dentro de los edificios, son parte consustancial de ellos.

La operación de los Monty Python se muestra para el presente como una metáfora de las transformaciones de la propia producción cinematográfica británica en la década del ochenta, un tránsito entre ese modelo anclado en un territorio, que administraba una cierta materialidad específica: subsidios estatales, cuotas de exhibición, géneros cinematográficos y una panorámica crítica desde la academia (BAFTA) hasta la crítica especializada. Por ese otro modelo que se piensa como un barco en la búsqueda del mercado, con conciencia minoritaria frente a la magnitud hollywoodiense, pero de la que quiere su tajada del propio centro de especulación de capitales cinematográficos [fig. 85]. Su estrategia es justamente a través de un barco-edificio de la vieja tradición británica, con burócratas-filibusteros añosos que parecen de otra época frente a los trajes de los jóvenes *yuppies*. Ahí cuando EE.UU. se proyecta en *American Gigolo* o *Top Gun*, la producción británica rentabilizaba premios Oscar con *Chariots of Fire* o *Ghandi*. Estableciendo un nuevo tipo de “relación entre un cine que remitía hacia una cultura aristocrática típicamente británica y una industria hollywoodiense que, frente a una ola infantilizadora surgida en el cine de consumo, buscaba una cierta respetabilidad cultural en determinados productos. La pulcritud y el distanciamiento británicos, tanto en el terreno interpretativo como en el trabajo de puesta en escena”<sup>584</sup>.

---

<sup>583</sup> Ángel Quintana, “La era de Thatcher y la construcción de un imaginario nacional”, en *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*, Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde, eds., (Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón y Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001), 261.

<sup>584</sup> Quintana, *La era de Thatcher*, 267.

### 7.1.7. *Heritage film*. Un nuevo género posmoderno.

Los rasgos expresados por Ángel Quintana se condensan en el género cinematográfico *heritage film*. Caracterizado por una serie de grandes producciones británicas que recuperaban ambientes y sucesos del Imperio Británico antes de la Segunda Guerra Mundial, centrándose principalmente en el mundo simbólico de la aristocracia y la alta burguesía británica. No todas ellas resaltaban los valores conservadores de la sociedad inglesa. Películas como la co-producción británica-estadounidense *A Passage to India* [Pasaje a la India] (1984), de David Lean, *Another Country* [Otro país] (1984), de Marek Kaniévski, *A Room with a View* [Una habitación con vistas] (1985) y *Maurice* (1987), ambas de James Ivory, *A Handful of Dust* [Un puñado de polvo] (1988) y *Where Angels Fear to Tread* [Donde los ángeles no se aventuran] (1991), ambas de Charles Sturridge. De las últimas producciones que podrían pensarse dentro del *heritage film* se encuentran la co-producción británica-francesa-estadounidense *Pride & Prejudice* [Orgullo y prejuicio] (2005), de Joe Wright —adaptación de la novela homónima de Jane Austen de 1813, que también tuvo una versión televisiva en la mini-serie homónima de 1995 a cargo de Simon Langton—.

Un interesante caso y que nos permite exponer las complejidades de la producción británica relacionada al *heritage film*, se encuentran en los títulos dirigidos por el cineasta estadounidense **James Ivory** (Berkeley-CA, 1928), que se asoció con el productor **Ismail Merchant** (Bombay, 1936) en los años sesenta para crear Merchant Ivory Productions, junto a la novelista **Ruth Praver Jhabvala** (Colonia, 1927 – Nueva York-NY, 2013) como guionista principal. El objeto principal de Merchant Ivory Productions era producir películas en la India habladas en inglés para el mercado internacional. Esta combinación de factores marcaron el carácter profundamente híbrido de estas producciones, las cuales tendían a exponer los contrastes de las realidades de la India a través de una serie de personajes occidentales que visitaban o vivían en el país. La primera fue una adaptación de la novela de Ruth Praver Jhabvala, *The Householder* [El dueño de la casa] (1960) en 1963.

Durante los años setenta lentamente se alejaron del imaginario hindú, coronándose con la producción *The Europeans* [Los europeos] (1979), adaptando la novela homónima del estadounidense Henry James publicada en 1878, que se centra en la historia de dos jóvenes europeos (que han vivido en Francia, Italia, España y Alemania) que arriban a Boston a mediados del siglo XIX para vivir juntos a sus primos y rehacer sus vidas. En 1980 estrenaron la co-producción británica-estadounidense *Jane Austen in Manhattan* [Jane Austen en

Manhattan], donde se genera una compleja red de niveles de representación que mezcla teatro, cine y literatura. La película se centra en la lucha de dos compañías teatrales por obtener los derechos de una obra hasta el momento perdida de la novelista inglesa Jane Austen —narrativa inagotable y fundamental para el *heritage film*—. La película va narrando la obra de Jane Austen a través de los ensayos y representaciones de ambas compañías, donde el presente se va tiñendo de sus viejas formas y figuras narrativas.

*Jane Austen in Manhattan* pareciese ser una película que da el marco interpretativo para el desarrollo posterior de Marchant-Ivory-Jhabvala. La confluencia entre pasado y presente se transforma al interior del metraje de James Ivory en dos materialidades que se retroalimentan sistémicamente, es decir, que una porción del impulso del pasado —la obra perdida de Austen— llega al presente —el presente de los conflictos amorosos de los personajes— se devuelve hacia el punto inicial pero contaminado por ese presente —la representación teatral— y vuelve ser impulsado hacia el presente, en un círculo constante de contaminación, que se traduciría finalmente en que las formas del presente terminan por constituir el pasado [fig. 86]. *A Room with a View*, *Maurice* o la co-producción británico-estadounidense-japonesa *Howards End* [Regreso a Howards End] (1992), se muestran no solo como un proceso de nostalgia sobre un pasado imaginario que quiere ser recuperado, sino la relación compleja e híbrida que articula el presente con el pasado, “abundantes placeres posmodernos: de lo performativo, de auto-referencialidad y la ironía”<sup>585</sup>.

En el ejercicio de repensar las certidumbres sobre el *heritage film* ha posibilitado una nueva lectura de ciertos aspectos que habían sido tratados por la crítica como simples ejercicios de conservadurismo ideológico y que tendrán que ver con dos aspectos fundamentales. 1) la tendencia al melodrama combinada con el descubrimiento sexual puso en juego dentro de las películas una especial atención a temas relacionados con lo femenino, lo no-masculino, lo mutable, lo andrógono y lo ambiguo. Algunas películas tenían personajes abiertamente homosexuales como en *Maurice*. 2) la revaloración del rasgo popular de estas producciones cinematográfica, es decir, hacer explícito que dentro de las críticas al conservadurismo ideológico se esconde también un sesgo peyorativo entre un cine de alta cultura y un cine comercial popular.

---

<sup>585</sup> Claire Monk, en Belén Vidal, *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*, (Nueva York: Columbia University Press, 2012), 100. [Texto original: plentiful posmodern pleasures: of the performative, of self-referentiality and irony.]

Desde esta perspectiva, el *heritage film* como ha planteado recientemente Belén Vidal hay que entenderlo en un sentido amplio, ya que son formas que también se han desarrollado de forma particular en Francia, España, Alemania, Italia, los países escandinavos, entre otros. A su vez, “es un género híbrido con fronteras porosas, un género que se está convirtiendo en menos consensual y más político a través de su preferencia incondicional de historias emocionales y también más arriesgado en su continua incorporación de una iconografía histórica popular” de variada índole no sólo literarias o pictóricas<sup>586</sup>. Para Belén Vidal este campo de producción debería ser leído dentro de la tendencia del cine europeo pos-nacional como estrategia industrial en una perspectiva transnacional contemporánea.

Pero, a su vez, emergen como un fenómeno propiamente de la contemporaneidad, es decir, una corpus productivo que en su fragmentariedad va edificando un nuevo género industrial que construye una memorial cultural colectiva. Con ciertos rasgos comunes: dramas históricos, conflictos románticos y, generalmente, adaptaciones literarias del siglo xix o principios del siglo xx en Europa. Asociado al concepto de jamesoniano de nostalgia posmoderna, situado “a medio camino entre el neoclasicismo, que a partir de los ochenta llevó a la recuperación de valores conservadores que habían sido denostados por las generaciones anteriores, y la lógica cultural propia de los postulados de la posmodernidad que ponía en crisis los discursos autorales fuertes, para acabar primando el envoltorio de los productos culturales”<sup>587</sup>. El *heritage film* en su condición híbrida, nostálgica y de *pastiche* da cuenta de un género cinematográfico-audiovisual posmoderno, en la confluencia de la producción británica con la industria hollywoodiense.

Con lo visto hasta ahora la escena productiva británica durante los años ochenta fue mucho más compleja que la promoción de algunos realizadores por la ideología conservadora de Margaret Thatcher y de otros que se afincaron en la industria hollywoodiense, detrás de un tipo de cine a desarrollar: *heritage film*. Frente a los cuales resistía un grupo medianamente articulado de realizadores en torno a la producción cinematográfica del recién creado Channel Four y la producción documental abiertamente política de cineastas como Ken Loach y del aún operativo Lindsay Anderson con *Britannia Hospital* [Hospital Britannia] (1982):

---

<sup>586</sup> Belén Vidal, *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*, (Nueva York-NY: Columbia University Press, 2012), 4. [Texto original: is a hybrid genre with porous borders, a genre that is becoming less consensual and more political through its staunch preference for emotional histories, and also more adventurous in its continuous incorporation of a popular historical iconography.]

<sup>587</sup> Quintana, *La era de Thatcher*, 270.

El hipotético cine oficial de la era de *Thatcher* no tiene como objetivo básico el de promover, mediante sofisticados sistemas de propaganda, un determinado imaginario de carácter conservador. Tampoco podemos considerar que el renacer del cine británico de los años ochenta, haya partido de una clara política a los modelos cinematográficos del pasado. Ni podemos afirmar que el cine de los ochenta se proponga afianzar una determinada cultura filmica de carácter rupturista capaz de hacer efectivos ciertos principios de una modernidad que, en el caso del cine británico, halla sus referencias diseminadas entre el realismo del *Free Cinema*, la escuela de docudrama y los emblemas de una determinada cultura *pop*.<sup>588</sup>

Lo que sí podría definir a esta escena productiva —según Thomas Elsaesser— es el abandono del cine de luchar por el imaginario social —ese horizonte de sentido para habitar el mundo del cual se comenzó a encargar la televisión—, para edificar un imaginario nacional, es decir, una imagen abstracta del país. Ese imaginario nacional resultante caracterizado por una serie de rasgos, temas, mitos y problemas recurrentes está construido por la comprensión polarizada del cine británico. Por un lado, un supuesto cine oficial de las casas de campo, escuela pública y deportes aristocrático-burgueses (tenis, carreras de caballo, cricket, badminton, rugby, etcétera), de la Inglaterra eduardiana y el declive del imperio, de la lealtad masculina y la histeria femenina. Por el otro, los mitos del cine no-oficial sobre Escocia, Liverpool y Londres, de la vida del puerto y los clubes sociales, las discotecas, el fútbol y el punk, los problemas raciales y el Frente Nacional de ultraderecha, las mujeres de clase trabajadora sensuales y seguras de sí. Ambos imaginarios se despliegan para construir un tipo de imagen de Gran Bretaña para ser consumida por el mercado global. Por ello, Thomas Elsaesser planteará que muchas de estas imágenes se consume mejor en Birmingham-Alabama que en Birmingham-West Midlands<sup>589</sup>.

Ahora bien, esto se expresará en una cultura cinematográfica-audiovisual británica que “participa también del placer de la cita y los chistes internos, la reelaboración de estilos, géneros, idiomas y temas conocidos. Las imitaciones, la ironía, el *remake*, el pastiche, la parodia son todos medios de sustentar un sentido de identidad cultural o un mito de la

---

<sup>588</sup> Ibid., 266.

<sup>589</sup> Elsaesser, *Images for Sale*, 55.

nación”<sup>590</sup>. En un despliegue de imágenes cinematográficas que son concientes de una doble condición de imagen, ya que pertenecen a una cultura cinematográfica global-occidental, al mismo tiempo que generan un pacto representacional con la realidad social, a través de sus estereotipos, pre-juicios e imágenes consensuadas de lo que vendría a ser británico.

### 7.1.8. *Brazil* y *The Cook, the Thief...* La deriva de la imagen.

**Terry Gilliam** (Minneapolis-MN, 1940) durante los años ochenta abandonó el grupo Monty Python. En 1985 estrenó *Brazil*, la segunda parte de lo que el propio Terry Gilliam denominó su trilogía de la imaginación, compuesta por *Time Bandits* [Los héroes del tiempo] (1981) y la co-producción británica-italiana *The Adventures of Baron Munchausen* [Las aventuras del Barón Munchausen] (1988). *Brazil* opera en el imaginario distópico de las producciones anteriores del grupo Monty Python, un gran sistema social de opresión donde un burócrata Sam Lowry (interpretado por Jonathan Pryce) se ve envuelto en un confuso incidente provocado por el mismo sistema burocrático donde un hombre inocente es acusado de un delito con pena de muerte. Este intenta hacerse cargo de la situación con sus familiares mientras una mujer se le aparece en las fisuras entre la realidad y el sueño obsesionándose con ella, para lo que ocupa el aparataje burocrático para encontrarlo, transformándose finalmente en un ser peligroso para el sistema, el que termina torturándolo y llevándolo a la locura. Para Bruce Krajewski para pensar *Brazil* dentro del espectro discursivo de la posmodernidad hay que tensionarlo con el concepto de alegoría, ya que uno “no pasa por la superficie de la alegoría, en la superficie se ofrece que es lo que hay que entender. No es sorprendente entonces que las superficies de las alegorías están detalladas, ornamentadas, son específicas en un sentido muy extraño, ya que la especificidad extrema provee claves sobre conocimientos generales, en asociaciones culturales más amplias”<sup>591</sup>.

La película justamente trabaja en esos dos registros, su dispositivo es una gran alegoría sobre el poder dictatorial de la información, para ello construye una imagen ornamental donde cada elemento visual es fundamental para la construcción del sentido del discurso. Bruce Krajewski recuperará la idea de alegoría posmoderna de Craig Owens, “la alegoría se ve

<sup>590</sup> *Ibid.*, 51. [Texto original: partakes also of the pleasure of quotation and the in-joke, the reworking of know styles, genres, idioms and themes. Imitations, irony, remake, pastiche, parody are all modes of sustaining a sense of cultural identity or a myth of the nation.]

<sup>591</sup> Bruce Krajewski, “Postmodernism, Allegory, and Hermeneutics in *Brazil*”, *Iowa Journal of Literary Studies*, Numero 9, 1988, 89. [Texto original: not pass over the surface of the allegory, for the surface gives what is to be understood. It is not surprising then that the surfaces of allegories are detailed, ornamented, specific in very odd way since the extreme specificity provides clues to general insights, to larger cultural associations.]

atraída coherentemente hacia lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto —una afinidad que halla su expresión más global en la ruina, que Benjamin veía como el emblema alegórico por excelencia<sup>592</sup>, para pensar a Sam Lowry como el hombre posmoderno, en tanto ruina es fragmentario, imperfecto e incompleto<sup>593</sup>. Es imposibilidad de poder acontecer como unidad deviene en un mundo que está sobre ornamentado para poder conducir el sentido del discurso que no puede ser articulado por el personaje. Mundo distópico donde “la biosfera desaparece por completo para dejar paso a una tecnósfera subterránea, oculta [...] lo artificial constituye todo lo conocido incluso en sus movimientos, rítmicamente marcados por el sonido de las máquinas”<sup>594</sup>.

La imagenería de Terry Gilliam se ubica en la encrucijada entre lo moderno, en tanto ese régimen fabril de producción que se aceleró desde mediados del siglo xix y lo posmoderno en tanto ese régimen de producción de información que ha protagonizado las últimas cuatro décadas. El mundo de *Brazil* aún estando en lo biopolítico en términos de Michel Foucault deja escuchar el rumor de lo psicopolítico en términos de Byung-Chul Han, tal tesitura posibilita que el deseo todavía sea un elemento de ruptura y perturbación, transformando a Sam Lowry en un sujeto alado [fig. 87] en lucha por la mujer amada, contra el sistema que se muestra opresor, pero también lo lleva a la locura. La fascinación por las conyunturas también se encontrará en *The Adventures of Baron Munchausen*, en un tiempo que comienza a imaginarse moderno a través de deseos-personajes pre-modernos.

La imaginación distópica de Terry Gilliam concluirá inevitablemente en la extinción y eso queda certificado con la producción estadounidense *Twelve Monkeys*, la que tematiza justamente un punto de quiebre, una coyuntura que cambiará el destino definitivo de la humanidad, esta vez biológica. En esta película de temática pos-apocalíptica lo fundamental no es ver cómo sucedió la casi-extinción ni el sistema político-social subterráneo en que viven los supervivientes, sino evitar que ocurra a través de un enviado del futuro al presente —que el presente no puede sino pensarlo como un loco—. La coyuntura tiene un espacio y cuerpo específico, el aeropuerto donde comenzó el contagio causado por un científico, ese que había sido imaginado previamente por Chris Marker en *La Jetée* [El embarcadero] (1962), cortometraje compuesto solamente con fotografías y un narrador en *off*, donde el final se

<sup>592</sup> Craig Owens, “El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo”, trad. Fernando Galván, *Atlántica*, Número 1, mayo 1991, 34.

<sup>593</sup> Krajewski, 90.

<sup>594</sup> Fernando Roncero Moreno, “Brazil, en algún lugar del siglo xx”, en *Terry Gilliam. El desafío de la imaginación*, Juan Agustín Mancebo Roca, ed., (Madrid: T&B Editores, 2010), 74.

vislumbraba en la Tercera Guerra Mundial. Pero como ha planteado Juan Agustín Mancebo Roca, el aeropuerto no es ese no-lugar propio de la imagenería contemporánea a causa de Marc Augé, es el lugar del encuentro entre el futuro y el presente, el que inevitablemente devendrá en la destrucción. “*12 monos*, como ejemplo de cine postmoderno [sic] acusa mal de archivo, elaborado a partir de citas, referencias y construcciones de la ruina”<sup>595</sup>.

La co-producción británica-francesa *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* de **Peter Greenaway** (Newport-Gales, 1942) marca desde un inicio el proceso de deestructuración de la relación entre cuerpo, imagen y espacio que había fundado gran parte del cine clásico y moderno. Tras la secuencia inicial que vemos como torturan a un hombre afuera del restaurante de propiedad de Albert «el ladrón» (interpretado por Michael Gambon), hay un largo travelling de izquierda a derecha se muestra desde el exterior del restaurante hasta la cocina, en una continuidad espacial determinada por el andar de Albert, Georgina «su mujer» (interpretada por Helen Mirren) y los hombres de su banda. El movimiento de cámara se detiene por un momento sobre un niño cantante que ha sido contratado para entretener-atormentar al equipo de cocineros. El *travelling* será el elemento que articule tres de los espacios más importantes en que transcurren los hechos de la película, la cocina, el salón y el baño. Esto construye un punto de vista estático a través de la laterización del movimiento que hace emerger esa cuarta pared teatral, que el cine había hecho desaparecer en la instauración de lo que Noël Burch llamó el Modo de Representación Institucional-MRI<sup>596</sup>. Peter Greenaway repuso la frontalidad, la distancia aún cuando utiliza el *zoom* para describir ciertas acciones y carácter centrífugo de la imagen, donde todo es absorbido por el personajes de Albert, hasta el propio amante de su esposa en la escena final de la película [fig. 88], elementos centrales para el Modo de Representación Primitivo-MRP.

El *travelling* también juega ambiguamente sobre el concepto de continuidad cinematográfica, este une espacios que decorativamente son autónomos, cada uno de estos tiene un color dominante, el salón del restaurante rojo, la cocina verde, el exterior azul, el baño blanco y el apartamento del amante naranja —al que el *travelling* no llega—. Esta suerte de autocracia espacial está unida también por el accionar de los personajes que entran y salen siempre desde las paredes laterales, pero en dichos tránsitos los colores de sus vestimentas cambian, el vestido de Georgina que era azul en el exterior mientras golpeaban al

<sup>595</sup> Juan Agustín Mancebo Roca, “12 monos: Bienvenidos al fin de los tiempos”, en Mancebo Roca, 108.

<sup>596</sup> Noël Burch, *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, trad. Jenaro Talens, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2011).

joven, dentro de la cocina es verde y cuando pasa al salón se vuelve rojo. Y, finalmente, blanco cuando se encuentra con su inesperado amante. Todos estos elementos desarticulan la lógica representacional cinematográfica sin tocar su dimensión narrativa —donde generalmente se había apostado a la fragmentario, a la desarticulación del conflicto central, el vaciamiento psicológico de los personajes, etcétera—. Donde el único elemento que perturba el tejido narrativo es que el personaje del amante no hable durante los primeros 30 minutos y lo comente en un diálogo.

Todos estos elementos *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* pareciesen plantear una reflexión sobre la dimensión teatral de lo cinematográfico, pero lo que está fraguando es una reflexión pictórica del espacio cinematográfico, estableciendo un diálogo con esa pintura del espacio antes de la hegemonía interpretativa de lo pictórico tomando como punto de partida el Impresionismo. La presencia en el fondo del salón del cuadro *Banket van de officieren van de St. Jorisdoelen* [Banquete de los arcabuceros de San Jorge de Haarlem] (1616), de Frans Hals, [fig x.] no es solo parte de esquema intertextual, sino que es el código de lectura para definir el trabajo de cámara de la película. Peter Greenaway intenta resolver el dilema compositivo al que se enfrentó Frans Hals pero en lo cinematográfico, en la pintura no solo hay una unidad espacial marcada por el espacio específico que representa, el banquete de los soldados —Albert y sus hombres van vestidos de forma similar—, sino que la composición de estos está determinada por un movimiento ondulante de la línea de sus poses que guía la contemplación del ojo de izquierda a derecha para finalmente fijarse en el personaje central —que está girado en su eje mirando directamente hacia el espectador—. La imagen en la película funciona de la mismas forma, una serie de movimientos de cámara que en un momento especial de la narrativa, fijan a un personaje en su centro donde se desencadenará los diálogos o acciones siguientes<sup>597</sup>.

David Pascoe ha hecho notar que *Banket van de officieren van de St. Jorisdoelen*, no solo refiere a un nivel formal, sino que posibilita establecer una relación de clase entre esa floreciente burguesía representado por Frans Hals y la corrupta-decadente burguesía a la que pertenece Albert<sup>598</sup>, desde esta perspectiva ambos grupos de personajes pertenecen al mismo espacio simbólico. En una dimensión similar Walsh se plantea en torno a esta película y *The Draughtsman's Contract* [El contrato del dibujante] (1982), “puntualmente marcan el

---

<sup>597</sup> David Pascoe ha sistematizado el complejo sistema de relaciones entre las películas de Peter Greenaway y una gran cantidad de referentes y problemas pictóricos, ver: David Pascoe, *Peter Greenaway. Museums and Moving Image*, (Londres: Reaktion Books, 1997).

<sup>598</sup> *Ibid.*, 174.

comienzo y el final del período de Thatcher. Estas dos películas también son el paréntesis de la historia completa del más viejo y que continúa existiendo Estado burgués en el mundo, cubriendo el terreno desde el establecimiento en la Revolución Gloriosa de 1688 hasta el presente [...] La producción de Greenaway de los años ochenta está sincronizada con el thatcherismo que refuta y parodia”<sup>599</sup>. Donde Albert es un apasionado rico y vulgar burgués anti-intelectual, que finalmente —volviendo al final de la película— terminará comiéndose el objeto de su odio, al amante escritor de su mujer.

Antes de *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, Greenaway trazó todo un proyecto estético para pensar las formas de re-evaluar el contrato representacional cinematográfico, primero con estrategias no-narrativas en su cortometraje *Windows* [Ventanas] (1975), donde se filmó una serie de ventanas mientras en voz en *off* leía los nombres de una serie de personas que durante ese año se había muerto tras caerse voluntaria o involuntariamente por una ventana. Todas ellas están filmadas desde el interior y por las que se ven paisajes bucólicos, asimismo la mayoría de ellas están cerradas, en algunas hay niños frente a las ventanas. El único elemento narrativo es que están organizadas de forma cronológica desde el amanecer hasta el atardecer. En *The Falls* [Los otoños\*] (1980), está organizada como la descripción de un archivo burocrático de los sobrevivientes de un extraño hecho que afectó a la humanidad, que generó en estos una serie de padecimientos, desde sueños reiterado con el agua y los pájaros y adquisición espontánea de un nuevo lenguaje, hasta dolencia generalizadas y mutaciones asociadas a rasgos físicos de pájaros. La película-archivo consta de 92 entradas de personas que su apellido comienza con la palabra *fall*-otoño y varias de entradas han sido eliminadas.

*The Draughtsman's Contract*, abandona el privilegio discursivo sobre lo narrativo y empieza a ensayar un diálogo con la pintura, con la excusa de este dibujante contratado a finales del siglo xvii, expone una serie de artilugios de un pintor que le posibilitan hacer una serie de juegos visuales entre la cámara y estos, donde contrapone la imagen cinematográfica al realismo gráfico del dibujante. Pero, fundamentalmente, juega con las posibilidades lumínicas del claroscuro con iluminaciones con velas, al mismo tiempo, que con la construcción de paisajes bucólicos, género pictórico moderno y burgués. En la co-producción

---

<sup>599</sup> Michael Walsh, “Allegories of Thatcherism: Películas de Peter Greenaway de los años ochenta”, en Friedman, ed., 286. [Texto original: punctually mark the beginning and the end of the Thatcher period. These two films also parentheses the entire history of the oldest continuously existing bourgeois state in the world, covering the ground from its establishment in the Glorious Revolution of 1688 to the present. (...) Greenaway's production of the 1980s es synchronised with Thatcherisms which parodies and refutes.]

británica-holandesa *Zed & Two Noughts* [Zoo] (1985), en la obsesión por generar naturalezas muertas de parte de los dos gemelos zoólogos que acaban de perder a sus respectivas esposas. Por otro lado, *The Belly of an Architect* [El vientre de un arquitecto] (1987), en su evidente reflexión arquitectónica recupera esa relación entre espacio interior y exterior que ensayó en *Windows*, pero que también anuncia esa imagen que posteriormente se transformará materialmente en pared-traslúcida con el *travelling* lateral de *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*<sup>600</sup>. El problema de lo pictórico y el espacio como interrogación a lo cinematográfico volver a ser protagonista, en el díptico sobre Rembrandt (Laiden, 1606-Amsterdam, 1669) compuesto por la co-producción británica-holandesa-polaca-canadiense *Nightwatching* [La ronda de noche] y la co-producción alemana-holandesa-finlandesa *Rembrandt's J'Accuse...!* [Yo acuso a Rembrandt] (2008).

### 7.1.9. Rentabilización de la diferencia. *My Beautiful Laundrette*

Dentro de la producción de Channel Four, se encuentra la película *My Beautiful Laundrette* [Mi hermosa lavandería] (1985), de **Stephen Frears** (Leicester, 1941). La trama de la película es simple y genérica, dos jóvenes hombres después de años de separación se encuentran y retoman una relación de pareja mientras hacen prosperar un abandonado negocio familiar de lavanderías. Omar (interpretado por Gordon Warnecke) es hijo de padres pakistaníes que odia Inglaterra y sus políticas frente a los inmigrantes, al que le dejan a cargo ese negocio familiar casi en ruinas. Johnny (interpretado por Daniel Day-Lewis) es un activo participante de un grupo de ultra-derecha, el que ataca la lavandería que regenta Omar, donde se vuelve a encontrar con él, que no lo veía desde que iban al colegio juntos.

La temática multicultural y sexual expone un tipo de sociedad británica compleja, condicionada por los conflictos poscoloniales, donde una parte de los hijos de esa antigua y fuerte clase trabajadora ven en los inmigrantes los culpables de los procesos de desindustrialización y decadencia de clase y del país, mientras parte de la inmigración de Pakistán ya no es simplemente fuerza laboral sino pequeños empresarios de clase media-alta, que ellos mismos contratan a inmigrantes. Pero “a pesar de sus diferencias étnicas y de clase (que se remontan a sus días compañeros de clase), Omar y Johnny capitalizan el respaldo a la

---

<sup>600</sup> Douglas Keesey en vez de privilegiar esta perspectiva formal-discursiva, se introduce en el amplio abanico de los motivos mortuorios, de personajes perturbados, de prácticas sexuales excéntricas, escenarios perversos, que irá profundizando en *The Baby of Mâcon* [El niño de Mâcon/El bebé de Mâcon] (1993), la co-producción británica-holandesa-francesa-luxemburguesa *The Pillow Book* [El libro almohada\*] (1996) y *8½ Women* [8½ Mujeres] (1999). Para ver: Douglas Keesey, *The Films of Peter Greenaway: Sex, Death and Provocation*, (Jefferson-NC: McFarland & Company Inc. Publishers, 2006).

empresa privada del gobierno de Thatcher, creando lazos profesionales y personales al convertirse en socios de negocio y amantes»<sup>601</sup>.

En definitiva, *My Beautiful Laundrette* a pesar de exponer positivamente rasgos que el Frente Nacional británico y la ideología conservadora de Margaret Thatcher odiarían: homosexualidad, mezcla de clases y culturales, funciona perfectamente dentro del ideario neoliberal del emprendimiento individual empresarial, sin presencia del Estado, donde el individuo puede solucionar los problemas de clase, de discriminación y pobreza a pesar de habitar contextos de precariedad, exclusión, etcétera. Así el mercado puede solucionar las diferencias y conflictos sociales favoreciendo a aquellos que se *esfuerzan* lo suficiente. La lavandería se transforma en símbolo de la promesa capitalista, un pequeño oasis en un barrio abandonado con su brillante letrero de neón, mientras los entusiastas clientes entran a este paraíso de la tolerancia e integración<sup>602</sup>.

Stephen Frears comenzó su carrera en la televisión inglesa durante los años setenta, en sus pocas incursiones cinematográficas se había abocado al mundo del hampa, el crimen organizado y la delincuencia juvenil, por ejemplo, en la película *Bloody Kids* [Chicos sangrientos] (1979), centrada en el mundo de los adolescentes y jóvenes británicos, marcados por una estética *pos-punk pop*, que coquetean con la delincuencia del bajo mundo pos-industrial británico —película estrenada en EE.UU.— [fig. 89]. Esta predilección por el submundo del crimen y el cine de género policial fue reconducida a partir de *My Beautiful Laundrette* hacia personajes y temáticas homosexuales y de inmigración como un espacio de batalla ideológica, que en última instancia reclamaba el mismo liberalismo en lo social que en lo económico, reconocimiento y valoración positiva de las diferencias culturales y sexuales.

De esta reconducción nacieron *Prick Up Your Ears* [Ábrete de orejas/ Susurros en tus oídos] (1987) y *Sammy and Rosie Get Laid*. La primera centrada en la tempestuosa relación biográfica del escritor homosexual Joe Orton (interpretado por Gary Oldman) y el actor Kenneth Halliwell (interpretado por Alfred Molina) en los años cincuenta y sesenta, que termina con el asesinato de Orton por parte de Halliwell a martillazos y su posterior suicidio. *Prick Up Your Ears* proyecta sensuales atmósferas con el objetivo de sacudir y golpear el

---

<sup>601</sup> Susan Torrey Barber, “Insurmountable Difficulties and Moments of Ecstasy: Crossing Class, Ethnic and Sexual Barriers in the Films of Stephen Frears”, en Friedman, ed., 212. [texto original: despite their ethnic and class differences (which go back to their days classmates), Omar and Johnny capitalise on the Thatcher government's endorsement of private enterprise, creating professional and personal bonds by becoming shop partners and lovers.]

<sup>602</sup> Ibid., 212.

*status quo* valórico del conservadurismo de Margaret Thatcher, “la primera vez que Orton y Halliwell hacen el amor, comienzan a desnudarse y besarse apasionadamente mientras ven la coronación de la Reina Isabel. Su inmenso goce es estimulado por la conciencia de la mirada vigilante de esta autoridad más alta del país, que alude a otra mujer de alto rango, la misma Margaret Thatcher”<sup>603</sup> [fig. 90].

Las curvas de desarrollo dramático de la película marca dos trayectorias: el camino de Orton desde su carencia absoluta de instrucción en el mundo de la literatura hacia el éxito como escritor mediado por la influencia de Halliwell, con su respectivo acceso a una esfera social a la cual no pertenecía. El segundo es la decadencia emocional de Halliwell que lo terminará exponiendo a la frustración de manejar su relación con Orton, introduciéndolo a la marginalidad que vivían los homosexuales en una época en que aún era ilegal. En esto hay un profundo pesimismo tanto en el éxito como en la derrota que no se encuentra en *My Beautiful Laundrette*, “la imposibilidad de la relación de Halliwell y Orton en un contexto social y político más amplio sugiere una fractura, autodestructiva y un malestar en Inglaterra, que contrasta con el estrecho vínculo y potencialmente duradero entre Omar y Johnny, una unión sana que une las diversas comunidades”<sup>604</sup>. Existe una regresión, una conciencia del impacto de las políticas de Margaret Thatcher en las vidas privadas.

Esto también aparece en *Sammy and Rosie Get Laid*, pero ya no a propósito de la problemática homosexual sino identitaria, Sammy (interpretado por Ayub Khan-Din) y Rosie (interpretada por Frances Barber) son un matrimonio con procedencias culturales distintas y que tienen una práctica sexual alternativa, solo la desarrollan fuera del matrimonio, hasta que los padres conservadores de él los visitan por una temporada, teniendo que ocultar su forma de vida. Este planteamiento de otras lógicas maritales, le permite a Stephen Frears hacer un fresco de la situación social de la sociedad británica a finales de los ochenta, en la medida que ambos cónyuges van iluminando con su accionar a otros personajes y visibilizando la discriminación cultural y sexual, el desplazamiento de la clase trabajadora a los extra-radios y de destrucción de los entornos urbanos. A su vez, el propio núcleo familiar se va desarticulando, ya que “las aplastantes presiones de la agitación económica y social de Gran

---

<sup>603</sup> *Ibid.*, 213. [texto original: the first time that Orton and Halliwell make love, they begin to undress and kiss passionately while watching the coronation of Queen Elizabeth. Their immense enjoyment is fuelled by their awareness of the watchful eyes of this highest authority in the land, who alludes to another top-ranking female, Margaret Thatcher herself.]

<sup>604</sup> *Ibid.*, 214. [texto original: the impossibility of Halliwell's and Orton's relationship in the larger social and political context suggests a fractured, self-destructive and malaised England that contrasts with the close and potentially lasting bond between Omar and Johnny, a healthy union that bridges diverse communities.]

Bretaña hacen imposibles las relaciones heterosexuales que cruzan las fronteras étnicas y de clase”<sup>605</sup>, que en el ideario de Stephen Frears son las que potencialmente podría generar un situación de armonía y orden social

La figura totémica Margaret Thatcher-Reina Isabel se cristalizó como un problema en sí mismo cuando Stephen Fears trabajó en la industria estadounidense. Un ejemplo, es La Marquesa de Merteuil (interpretada por Glenn Close) en *Dangerous Liaisons* [Las amistades peligrosas] (1988), la madre Lilly Dillon (interpretada por Anjelica Huston) en *The Grifters* [Los timadores] (1990), que será coronada en *The Queen* [La reina] (2006), en la que directamente trabaja con la figura de la Reina Isabel (interpretada por Helen Mirren) y que trata de los acontecimientos de la familia real británica tras la muerte de la princesa Diana de Gales, ex esposa del príncipe Carlos de Gales, en el contexto del moderado gobierno de Tony Blair. Esta mujer totémica se muestra como el poder en sí, que traspasa épocas y contextos específicos.

#### **7.1.10. A partir del cine social británico. Los años noventa**

Este malestar y el nuevo pacto con la realidad determinará el devenir del nuevo cine social británico en los años noventa encarnado en Ken Loach, Mike Leight y Terence Davies o en comedias-dramáticas como la co-producción británica-estadounidense *The Full Monty* (1997) y la co-producción británica-alemana *Lucky Break* (2001), ambas de Peter Cattaneo. Proceso que, a su vez, estará acompañado por la continuación de las políticas de “desregulación del mercado dirigido por las empresas, en última instancia conduciendo al Channel Four, el BFI y otras instituciones públicas a abandonar sus compromisos con el cine independiente. Con la llegada del Channel Five y la TV multicanal en la década de 1990, la puesta en marcha y programación del Channel Four se hizo menos ambiciosa, debido a su intento de ganar un público más amplio y mayores ingresos publicitarios”<sup>606</sup>. Como ha planteado Roberto Cueto “la resaca del thatcherismo ha creado una nuevo paisaje urbano

<sup>605</sup> *Ibíd.*, 220. [texto original: the crushing pressures of Britain's economic and social upheaval render impossible heterosexual relationships that cross ethnic and class boundaries.]

<sup>606</sup> Chaudhuri, 18. [texto original: favoured deregulated market-led enterprise, ultimately driving Channel 4, the BFI and other public institutions to abandon their commitments to independent filmmaking. With the arrival of Channel 5 and multi-channel TV in the 1990s, Channel 4's commissioning and programming became less ambitious due to its attempt to win larger audiences and higher advertising revenues.]

marcado por el desempleo, la desintegración familiar, la recurrencia a violentos gestos atávicos, la desubicación existencial y el mestizaje social cultural<sup>607</sup>.

**Ken Loach** (Nuneaton, 1936) tuvo un renacer productivo en los años noventa, después de un largo período dedicado principalmente al documental televisivo, interrumpido solamente por *Fatherland* (1986). En 1990 estrena *Hidden Agenda* [Agenda oculta] (1990), que se introduce en los pliegues de las políticas del Estado británico en el conflicto de Irlanda del Norte y la organización independentista IRA, a través de un complejo entramado de intrigas, que tienen como fin último exponer las estrategias ilegales para el ascenso al poder de Margaret Thatcher y las manipulaciones del conflicto en Irlanda del Norte para favorecer al Partido Conservador. Esta película es un primer síntoma del nuevo proyecto discursivo de Ken Loach, dedicado a reactivar la conciencia de clase al interior de la clase trabajadora triturada por las políticas económicas neoliberales, luchar —en la estela de Terry Eagleton— contra la ideología hegemónica en su “sibilina distorsión de la tradición dialéctica de clases, convenciendo al proletariado de que la lucha de clases es algo ya obsoleto y, en un floreo auténticamente perverso, haciéndole ver que su explotación redundará en el bien de todos y expresa una «solidaridad» entre clases<sup>608</sup>. Por ejemplo, en *Riff-Raff* (1991), *Raining Stones* [Lloviendo piedras] (1993), *Ladybird Ladybird* (1994) y la co-producción británica-alemana-española-italiana-francesa *My Name Is Joe* [Mi nombre es Joe] (1998). En paralelo a ello, realizó un proceso de revisión de la propia izquierda política en términos globales y las condiciones de su derrota política-social en la co-producción británica-española-alemana-italiana *Land and Freedom* [Tierra y libertad] (1995) y la co-producción británica-española-alemana *Carla's Song* [La canción de Carla] (1996).

*Land and Freedom* es un fresco sobre la Guerra Civil española (1936-1939), expuso una tesis sobre la derrota política de la izquierda —a partir de las derrotas del pasado—, en la incapacidad de generar un horizonte político alternativo al capitalismo neoliberal. En este sentido, los aspectos cinematográficos (narración, construcción de personajes e interpretación, composición de imágenes, construcción de la banda sonora, etcétera), están al servicio directo de encarnar esa tesis. Para ello se ocupa de la experiencia de las brigadas internacionales en la Guerra Civil española, a través del personaje David Carr (interpretado por Ian Hart), un obrero perteneciente a Partido Comunista de Gran Bretaña que se alista en las brigadas

---

<sup>607</sup> Roberto Cueto, “Paisaje con escombros. El cine social británico de los años noventa”, en Heredero y Monterde, eds., 280.

<sup>608</sup> *Ibid.*, 281.

internacionales, pero en vez de entrar a las fuerzas militares dirigidas por el Partido Comunista Español, se enrola en las milicias del Partido Obrero de Unificación Marxista-POUM de clara tendencia anti-stalinista y crítico a los procesos del comunismo ruso, a través del periódico La Batalla. David será uno de los testigo de la debacle del Frente Popular a causa de sus conflictos internos entre las distintas facciones y el monolítico poder que imponía el Partido Comunista.

La tesis de Ken Loach es simple, la derrota de la izquierda republicana —pero también global— se encuentra en la figura del partido único de clase encarnado en el Partido Comunista, que detuvo los flujos revolucionarios y libertarios de las clases obreras y campesinas en la autogestión y autonomía de sus organizaciones de base, es decir, en la desconfianza estructural de las inteligencias y capacidades de los individuos colectivizados. Una de las secuencias más importantes de la película está dedicada a la puesta en imagen de las formas de organización colectivas asamblearía impulsada por el POUM, junto a los habitantes del pueblo [fig. 91]. Como, también, las reuniones internas en el frente de batalla para elegir las tácticas de batalla. La tesis de Ken Loach se enmarcan en un clima teórico profundamente revisionista de la izquierda occidental en los años ochenta. Donde existió una revisión profunda del ideario de Antonio Gramsci sobre las relaciones de estructura y súper estructura, el rol de la praxis filosófica-política en el concepto de «intelectual orgánico» y el cuestionamiento al determinismo económico del marxismo, por ejemplo, el libro *Gramsci y el Estado* (1978), de Christine Buci-Glucksmann.

Por el contrario en *My Name Is Joe*, Ken Loach se introduce en la biografía de un personaje sin ningún atributo especial, Joe Kavanagh (interpretado por Peter Mullan). Un hombre rehabilitado de su alcoholismo y que ha renunciado al mundo delincriminal, es cesante, trabaja en negro pintando casas, entrena a un equipo de fútbol de los suburbios de Glasgow. Donde establece una relación paternal con Liam (interpretado por David McKay), el que se ve envuelto en una deuda con unos traficantes de drogas a causa de su pareja — madre de su hijo—. Joe lo ayuda trabajando para los traficantes y con ello amortiguando la deuda de Liam, pero con esto sacrifica su insipiente relación amorosa con Sarah Downie (interpretada por Louise Goodall), asistente social que había ayudado a Joe a conseguir trabajo. Ken Loach se coloca en los márgenes del sistema social británico, describe la decadencia, pobreza y el entramado de imposibilidades sociales en que está atrapada la antigua clase trabajadora, la única presencia del Estado es la policía en su rol represivo y

Sarah en su rol asistencial, que en última instancia no comprende realmente las lógicas de supervivencia de la clase trabajadora.

*My Name Is Joe* expone la máquina de trituración social que es el neoliberalismo. Las masas trabajadoras cesantes están atrapadas en un complejo entramado de despolitización de sus vidas, donde el único motor de supervivencia en el mejor de los casos —Liam y Joe— es salir de las redes delincuenciales. En este sentido, Roberto Cueto ha anotado a propósito del gusto de Joe por la música de Bethoven producto de un robo azaroso a una tienda de música en su juventud, que “el mito burgués de la identidad reflejada en los gustos propios (libros, música) queda totalmente defenestrado, pues la única manera que tiene el personaje de construirse esa identidad es a través de los despojos de la sociedad de bienestar”<sup>609</sup>.

Pero el horizonte de Ken Loach no es necesariamente el Estado de bienestar —en la película no existe ningún rastro de este—, sino que exponer las formas de acceso a los bienes de consumo dentro del sistema neoliberal, no es casualidad que la mayoría de los jóvenes entrenados por Joe tienen ropas de marcas caras, supuestamente inaccesibles para sus ingresos. La vinculación con el mercado está necesariamente mediada por las redes de la delincuencia, pero esto no es una aberración sino una reacción orgánica del propio sistema. Si la legitimación social se encuentra en acceder a un grupo de bienes de consumo a través del impulso individual, el mundo construido en *My Name Is Joe* responde perfectamente a esa lógica aunque sea en clave criminal. Esto es un “producto propio de la sociedad de consumo, lógica (si no legalmente) legitimado; y es más, se trata de un producto ineludible”<sup>610</sup>.

En este sentido, los personaje *My Name Is Joe* con los propios demonios internos del neoliberalismo, es decir, son sintomáticos a una sociedad des-regulada y privatizada, ya que son un tipo de consumidores defectuosos, que aún segregados en guetos y criminalizados en los discursos mediático-políticos buscan las formas de validación social que genera el consumo —y ya no de supervivencia— a través de prácticas criminales. La otrora clase obrera se ve transformada en una clase potencialmente criminal, o en palabras de Zygmunt Bauman, una «clase de criminales» individuales atrapados en la industria penitenciaria. “Los márgenes criminalizados sirven de cloacas hacia las que se encauzan, de forma reconfortante, los efluvios inevitables, pero excesivos y perniciosos, de la seducción consumista”<sup>611</sup>.

---

<sup>609</sup> Ibid., 284.

<sup>610</sup> Bauman, *La posmodernidad*, 55.

<sup>611</sup> Ibid., 57.

### 7.1.11. Al ritmo de *Trainspotting*.

La introducción de la temática de las drogas en la sociedad británica es fundamental para su desarrollo cinematográfico-audiovisual en los años noventa. En ello la lírica pop de *Trainspotting* (1996), de **Danny Boyle** (Manchester, 1956), ambientada en Edimburgo expone la rearticulación del tejido juvenil británico después del punk, de la mano de la música de Iggy Pop, Primal Scream, Blur, Pulp, New Order, Joy Division, entre otros. Adaptación de la novela homónima de Irvine Welsh (1993), que se centra en las experiencias de un joven adicto a la heroína Renton (interpretado por Iwan McGregor) y sus amigos, todos cesantes, consumidores de drogas y alcohol en exceso, fanáticos del fútbol y que se ven envueltos en una transacción de drogas hacia el final de la película que le abrirá una puerta a Renton para salir del círculo de su adicción. La droga y sus efectos no son simplemente tematizados al interior de la película, sino que son activadores narrativos y estéticos, ejemplo de esto se encuentra en las alucinaciones de Renton mientras experimenta con una droga opiácea de introducción rectal, ve gateando a un bebe por el techo de una pieza que girará su cabeza para observarlo desde arriba, luego es tragado por la cama donde está amarrado y se introduce en un mar donde nada, para finalmente aparecer en un baño asqueroso [fig. 92]. También cuando alucina con un programa televisivo donde especulan de la posibilidad de que tenga VIH.

Roberto Cueto ha hecho ver la distancia ideológica existente entre las propuestas cinematográficas de Danny Boyle con las de *My Name Is Joe*, las películas de Mike Leigh o Terence Davies. Mientras estos buscan denunciar, exponer o pensar con los escombros marginales del neoliberalismo, en *Trainspotting* se rentabilizan estética-económicamente estos escombros para la construcción de un *glamour* de la decadencia, a través de “lo artificioso de la iluminación y la planificación, la recurrencia a grandes angulares, ralentis e imágenes congeladas, el montaje sincopado y la exuberancia de una banda sonora que no actúa desde la diégesis”<sup>612</sup>. Por ejemplo, en la presentación de personajes, Renton corre huyendo de la policía tras haber robado una tienda de libros, choca contra el capó de un automóvil, se incorpora, lo observa detenidamente y se ríe, la imagen se congela en ella se inscribe su nombre [fig. 93]. Efecto que hace con todo el grupo de amigos: Sick Boy, Bebgie, Spud y Tommy. Danny Boyle presenta a sus personajes como mercancía lista para ser consumidas, al ritmo de la canción *Lust for Life* (1990), de Iggy Pop.

---

<sup>612</sup> Cueto, 294.

Este efecto estéticamente seductor de las drogas, que posibilita la apertura de otros mundos visuales-narrativos, está acompañado por un rol fundamental de la música. La confluencia de las imágenes con la música popular es uno de los rasgos centrales del cine desde los años ochenta hasta el presente, tanto en la dimensión comercial de la convergencia de la industria cinematográfica y discográfica en la venta de bandas sonoras, como también estética. Kent Jones plantea que esta imagen cinematográfica musicalizada, que parece tener el video-clip como antecedente, refiere más a una creciente musicalización de la vida cotidiana, por ejemplo, en la experiencia de los jóvenes estadounidense conduciendo en su automóvil en los años setenta sintonizando música a todo volumen —que se perfeccionó con la grabadora y finalmente con el *walkman*—, en una sensación de conducir y ser conducido por la música construyendo paisajes individuales, esto “ha dado lugar a una nueva forma de hacer cine que se arriesga a caer en la ligereza, para crear a partir de este nuevo género de experiencia moderna”<sup>613</sup>.

*Trainspotting* es una película más —de una larga lista— en que su estructura narrativa está en directa relación con la selección de los temas musicales extra-diegéticos-cinematográficos —es decir, que no fueron hechos específicamente para la película—. Donde la narración está determinada por la selección y distribución de esas canciones. Esta disposición de los realizadores contemporáneos va fundiendo la figura del director con la del *disc jockey* o pinchadiscos. El realizador actuaría, pensaría y movería, al mismo tiempo, en términos musicales y cinematográficos, de alguna forma se estaría frente a una imagen-música, muy distante del género musical.

Danny Boyle después hizo la co-producción estadounidense-británica *The Beach* [La playa] (2000) en EE.UU., una intrincada trama en torno a una isla secreta-misteriosa en Tailandia que es custodiada por unos traficantes de drogas, en la cual vive una comunidad de occidentales apartados del resto de la sociedad, que finalmente se disolverá a causa de la traición de una de las líderes de la isla. En *The Beach* solo hay un elemento realmente llamativo dentro del trazado teórico que nos hemos propuesto y que será la escena en que el protagonista, Richard (interpretado por Leonardo DiCaprio), a causa del consumo de droga, mientras corre por la selva de la isla, se proyecta al mismo dentro de un videojuego [fig. 94]. La confluencia de la imagen cinematográfica y del videojuego se ha desarrollado al interior del cine contemporáneo y también fuera de este, con cierta regularidad

---

<sup>613</sup> Rosenbaum *et. al.*, 49.

En la senda de hacer confluír la seducción del consumo y el mundo criminal aparece la producción de **Guy Ritchie** (Hatfield, 1968) en lo que podríamos denominar su díptico sobre el bajo mundo británico, *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* [Lock & Stock/ Juegos, trampas y dos armas humeantes] (1998) y *Snatch* [Snatch: cerdos y diamantes] (2000). A Guy Ritchie no le interesan tanto las derivas de la juventud y las drogas como si el intrincado sistema de las mafias locales y los guetos identitarios, partiendo de las operaciones estéticas de Danny Boyle se desplaza para transformar el universo cinematográfico-audiovisual de Quentin Tarantino en británico. Esto quedará suficientemente expresado en la co-producción británica-estadounidense *Snatch*, en la que establece un red de estafas entre distintos grupos identitarios: británicos, estadounidenses, gitanos-británicos y rusos inmigrantes.

Estos universos se sostienen —como ya lo habíamos visto en Stephen Frears— en la maximización de los estereotipos fundidos en una visualidad marcada por el ritmo de la música electrónica. Desde la apertura estos rasgos se hacen presente cuando un grupo caracterizados de judíos ortodoxos asaltan una joyería de otros judíos, después de pasar por una serie de controles de seguridad entran a la oficina, en ella sacan armas y la música electrónica irrumpe y la edición se acelera. Tras obtener el diamante que buscaban comienza la presentación de personajes, ocupando el mismo recurso de congelar la imagen de *Trainspotting*, pero aquí la música determina cuando se detiene la imagen y ésta se transforma en un dibujo con el nombre de los personajes con claras influencias del comic.

Guy Ritchie y Danny Boyle son de alguna forma la culminación del proceso iniciado en los años ochenta, ambos rentabilizan de forma ejemplar las transformaciones sociales británicas a través de una estilización y estetización de la precariedad, al mismo tiempo, que tienen como norte productivo la industria estadounidense y son orgánicamente funcionales a un sistema de producción neoliberal, generando un nuevo *star system*<sup>614</sup>. Sintetizando en sus películas la particularidad local en estereotipos de sus rasgos identitarios —que también veremos en la comedia-romántica británica: *Four Weddings and a Funeral* [Cuatro bodas y un funeral] (1994), de Mike Newell, la co-producción británica-estadounidense *Notting Hill* (1999), de Roger Michell, o la co-producción británica-francesa-irlandesa-estadounidense *Bridget Jones's Diary* [El diario de Bridget Jones] (2001), de Sharon Maguire—. En este sentido, Guy Ritchie y Danny Boyle se construyen como realizadores al alero del imaginario de Quentin Tarantino, pero en diálogo directo con el «cinema du look» de Luc Besson. Es

---

<sup>614</sup> Cueto, 280.

una renuncia a la Europa autoral a través de una reafirmación de los estereotipos culturales de la Europa contemporánea.

### **7.1.12. Alemania, en dos tiempos.**

El último estadio moderno del cine autoral europeo es el alemán, que como ya hemos planteado vivió un proceso productivo inestable durante los años ochenta y que, a su vez, alojó lo que hemos denominado la última *nueva ola* del cine moderno, marcada con la muerte de Rainer W. Fassbinder. Alemania a diferencia de los otros países europeos tratados anteriormente, vivió el proceso de reunificación entre la República Federal Alemana-RFA y la República Democrática Alemana-RDA desde 1989, situación política-social que lo distancia de Francia, Italia y Gran Bretaña. Lo que implica pensar a la producción cinematográfica alemana contemporánea como una cabeza con dos cuerpos, dos vertientes que se juntaron tras la caída del muro, pero que tenían formas productivas y tradiciones cinematográficas que diferían. Por ende, esto implica plantearse también dentro de la ecuación la desaparición de raíz de todo un corpus productivo cinematográfico y con ello su imaginario simbólico-social, praxis que se desarrolló de forma constante desde 1949 hasta 1989 al interior de los estudios estatales Deutsche Film-Aktiengesellschaft-DEFA en la RDA.

Pensar a Alemania de esta forma, es comprenderla en el centro de los procesos globales de transformación y expansión del capitalismo neoliberal del mundo, a partir del declive de una modernidad productiva estatal impulsada por los países del bloque bajo la influencia de la URSS. Es sintomático en este sentido el destino de la DEFA después de la reunificación. Con un evidente control económico-ideológico estatal, la DEFA separó su producción en diferentes estudios por el territorio de alemán oriental, cuatro dedicado a la producción misma de películas: cine de ficción en Potsdam, cine de animación en Dresde, cine de divulgación científica en Postdam y cine documental y noticiarios en Berlín y uno específico para la sincronización de las películas en Johannisthal y otro para el copiado y revelado de las películas en Köpenick y Johannisthal a las afuera de Berlín. Este sistema productivo en cuarenta años generó alrededor de 750 películas, 820 animaciones, 5.800 documentales y noticiarios y 4.000 doblajes al alemán de películas extranjeras. Tras la reunificación los estudios fueron rápidamente disueltos y todos sus activos fueron adquiridos por el conglomerado privado francés Compagnie générale des eaux-CGE en 1992.

### 7.1.13. RDA. Desde *Solo Sunny* a *Coming Out*

Durante los años ochenta el cine producido en Alemania Oriental vivió los cismas — que profundizaremos en el siguiente apartado— del aperturismo del gobierno soviético en la URSS, lo que no significó una liberalización temática-estética sino que fue padeciendo las mismas contradicciones materiales que la sociedad alemana en general. A su vez, vio la entrada de una nueva generación de cineastas Maxim Dessau, Michael Kann, Jörg Foth, Lothar Großmann, Dietmar Hochmuth, Peter Kahane y Karl Heinz Lotz provenientes de la Escuela de Cine de Babelsberg y que tuvieron muchos problemas para encontrar espacios dentro de la DEFA. La mayoría de ellos dejaron de producir películas tras la caída del muro de Berlín u ocuparon roles secundarios, a excepción de Peter Kahane que se introdujo en el mundo televisivo durante la década del dos mil y realizó *Bis zum Horizont und weiter* [Hasta el horizonte y más allá] (1999) y más recientemente *Die rote Zora* [Zora, la pelirroja] (2008) y *Meine schöne Nachbarin* [Mi hermosa vecina] (2009).

De alguna forma la década del ochenta se inauguró con *Solo Sunny* (1980), de Konrad Wolf y Wolfgang Kohlhaase, el último largometraje de ficción de Konrad Wolf que murió en 1982. Realizador que había marcado la escena cinematográfica local desde inicios de los años sesenta. Esta película tiene como personaje principal a Sunny (interpretada por Renate Kröbner) una cantante de un grupo de música pop que buscaba la realización personal a través de la música. Al centrar su película en el mundo de la música pop, Konrad Wolf y Wolfgang Kohlhaase hicieron largas secuencias dedicadas a las actuaciones del grupo musical, donde lo que primaba no era el aspecto narrativo sino la encadenación de las imágenes y la voz de la mujer generando un efecto sensual. Por ejemplo, en una de las secuencias Sunny actúa frente a un público apático, la cámara muestra la espalda de los espectadores en siluetas negras, mientras en un segundo plano se ve la actuación de la cantante [fig. 95], para aumentar este contraste, genera un constante movimiento de cámara de izquierda a derecha y viceversa. Haciendo que Sunny aparezca y desaparezca detrás de siluetas negras. Casi tres minutos de presentación musical, una suerte de video-clip que interfiere toda la curva narrativa de la película, pero, a su vez, expone el conflicto entre el individuo y lo colectivo dentro de la sociedad en la RDA, la mujer canta pero nadie pareciese tomarle mayor atención, ella lo nota, incluso ve un hombre comer sin ninguna intención de escucharla, también se muestra un grupo de personas en una barra desatentos a la música.

Esta apuesta por la sensualidad marcada por la contradicción entre realización personal y realización colectiva también se ve la secuencia en que Sunny le lleva a su madre un gran afiche para decorar su nueva casa, en este se ve una arboleda que cubre un pequeño camino con pilares al costado. Esto se contrasta con las nuevas edificaciones que se están construyendo a las afuera de Leipzig que se pueden ver por las ventanas [fig. 96]. La secuencia comienza en el hogar de Sunny en el centro antiguo de la ciudad, se sube a un automóvil y transita hasta la periferia moderna. Lentamente se abandonan las viejas edificaciones céntricas y emerge la nueva Leipzig periférica a través de la mirada de Sunny al interior del automóvil. Altos edificios en pleno proceso de construcción, grúas, maquinarias, etcétera. En uno de estos nuevos edificios vive la madre de Sunny, donde ella coloca al cartel mientras su madre la mira un poco atónita. La reivindicación de lo individual en un gesto inocuo: una arboleda, un paisaje.

La escena de los años ochenta estuvo marcada por dos elementos claves para la esfera socialista alemana. El primero fue el término del proceso de construcción del Muro de Protección Antifascista (13 de agosto 1961), que fue un punto de no retorno de la relación de la RDA con la RFA. Asimismo marcó material y simbólicamente la propia relación del Estado con sus propios ciudadanos. El Muro se transformó para las democracias representativas de Occidente en el símbolo de las condenas que prometía el comunismo. Pero, al mismo tiempo, fue el símbolo para los alemanes de la imposibilidad del acceso al mundo, rompiendo el hechizo de la conciencia de autodeterminación individual. El Muro expuso materialmente la sujeción ideológica del individuo que el mismo marxismo consideraba como fundamental para la expansión del capital. El segundo evento es la construcción de un muro restrictivo para la propia escena cinematográfica desde el XI pleno del Comité Central del Partido Socialista Unificado de Alemania-SED en 1965. En este pleno, Erich Honecker —en su condición de secretario general— atacó duramente a cierta parte de la intelectualidad artística alemana, que a través de una «abstracta noción de la verdad» se concentraban en mostrar las carencias y deficiencias del proyecto socialista alemán, lo que terminaba por obstaculizar el propio desarrollo y el mejoramiento de la calidad de vida de los alemanes.

Podríamos plantear que la escena moderna del cine de Alemania Oriental —y en general de Europa del Este— estuvo marcada por el lento proceso de liberalización de los controles ideológicos estatales por parte de los realizadores, es decir, una ampliación de la autonomía temática-estética y la disminución de los controles de censura. En este ámbito, es un proceso análogo al vivido por el cine EE.UU. en torno a la censura real y de facto que

desarrolló y padeció la industria hollywoodiense con el código Hays y que algunos de sus efectos aún se mantienen, como también a la persecución política en torno a lo que se llama La caza de brujas en el macarthismo (1950-1956). En el caso alemán —y lo veremos en otros contextos— podría ser denominado una suerte de modernidad cinematográfica sumergida en aparentes estructuras cinematográficas clásica o una modernidad parpadeante que irrumpían como pequeños momentos al interior de las películas. Una modernidad débil<sup>615</sup>.

Volviendo a la década del ochenta —como ha planteado Allen Saén— se produjo un interesante fenómeno tras la inestabilidad política en Polonia a causa de la creación del primer sindicato independiente en un país socialista el 16 de septiembre de 1980, comenzó un paulatino proceso de reemplazo de las importaciones de películas y productos audiovisuales de otros países socialistas —Polonia, Hungría, etcétera— por una producción estadounidense insulsa e inocua desde la perspectiva del SED<sup>616</sup>, sumado a las medidas reformista tomadas por el gobierno de Mijaíl Gorbachov en la URSS desde 1985. Crearon un panorama absolutamente ambiguo que por un lado prohibía la exhibición de *Jadup und Boel* [Jadup y Boel] (1980), de Rainer Simon, en la que se mostraba las tensiones de los procesos de modernización y la precarización de la vida alemana.

Mientras *Märkische Forschungen* [Investigación de Brandenburgo] (1982), de Roland Gräf, que trata de un caso ficticio de investigación sobre un poeta olvidado, Max von Schwedenow, donde el profesor universitario Menzel (interpretado por Kurt Böwe) quiere recuperar su figura revolucionaria, no obstante su asistente Pötsch (interpretado por Hermann Beyer) descubre el pasado reaccionario del poeta, pero Menzel por no destruir su trabajo niega las evidencias y ocupa su poder para esconder la verdad. Esta película que perfectamente podría ser leído como una extrapolación de la construcción histórica-política de la administración del SED, no solo fue exhibida sino que ganó diversos premios oficiales entregados por la DEFA y el círculo de críticos cinematográficos de la RDA.

---

<sup>615</sup> Esta modernidad débil se muestra de forma ejemplar en una secuencia de *Das Kaninchen bin ich* [El conejo soy yo] (1965), de Kurt Maetzig. La película trata de la lucha de Maria Morzeck (interpretada por Angelika Waller) por liberar a su hermano que ha sido apresado por sedición contra el Estado. Dentro de esto conoce y se enamora del juez que lo ha juzgado, Paul Deister (interpretado por Alfred Müller). En una de las primeras conversaciones que tienen, Maria lo visita en los juzgados y discuten en privado sobre el concepto de justicia, pero se ven obligados a cambiar constantemente de oficina, ya que los van interrumpiendo diferentes funcionarios. Así la secuencia se construye con estos saltos espaciales, mientras la conversación sigue una sola línea. La continuidad espacial y temporal en la imagen se ve absolutamente trastocada, al mismo tiempo, que expone el control del poder con solo la presencia de otro, un individuo cualquiera, una micro-física del poder. De este tipo operaciones también las podremos ver en la filmografía del ya citado Konrad Wolf, en especial en *Der geteilte Himmel* [El cielo partido] (1964), adaptación de la novela homónima de Christa Wolf de 1963.

<sup>616</sup> Saén y Sandford, 16-7.

En 1988 se organizó el quinto congreso de trabajadores de cine y televisión, en el que se escribió un manifiesto en que se exigió mayor libertad y experimentación para los jóvenes realizadores, en este congreso el director Jörg Foth fijó la idea que marcó a esta generación: «Unsere Welle war keine» [Nuestro momento nunca llegó]. Estas exigencias se alimentaron también de una proto-escena independiente, que desde los años setenta había experimentado con el cine de súper 8 mm. Para Reinhild Steingröver la producción de estos cineastas no fue abiertamente política ni crítica en sus temáticas y experimentaciones, lo que si buscaban eran un espacio de libertad individual para la producción cinematográfica, pero esa propia práctica terminó por ser leída como una práctica abiertamente política. La precariedad de infraestructura como de las propias condiciones materiales del sistema súper 8mm. (sin sonido) condicionó las posibilidades creativas de dichos proyectos, pero también se mostró como su principal atractivo para artistas no provenientes del cine, ya que liberaba a la imagen en movimiento de su obligatoriedad narrativa. Una escena influenciada por la estética punk que vio en artistas como Tohm di Roes, Herwing Kipping, Ulrich Weiss o Cornelia Klauß, unos puentes al video-arte que se estaba produciendo en otras partes de Europa.

El 9 de noviembre de 1989 se estrenó la película *Coming Out* [Salir del armario], de Heiner Carow, película estuvo siete años en tramitación para su filmación por la DEFA. Su trama se centra en la vida de Philipp Klarmann (interpretado por Matthias Freihof), un joven profesor homosexual que mantiene una relación amorosa con su compañera de trabajo Tanja (interpretada por Dagmar Manzel), mientras lentamente va asumiendo que realmente no desea a las mujeres. Esta fue la primera y única película que trató abiertamente la homosexualidad durante la RDA, además de introducir escenas sobre el racismo de la sociedad alemana del este. Uno de los elementos más significativos de la película fue absolutamente exógeno a ella misma, mientras la película se exhibía en el teatro Kino Internacional de Berlín Oriental, afuera se estaba produciendo la caída del Muro de Berlín.

Así, y por casualidad, la escena inicial de la película se transformó en una metáfora de lo que estaba sucediendo afuera, en esta una ambulancia recorre las calles del centro de Berlín con las balizas encendidas, adentro va un adolescente Philipp que se ha intentado suicidar por su condición de homosexual, mientras en las calles se lanzan fuegos artificiales. Los fuegos artificiales se contrastan con la urgencia que acontece al interior de la ambulancia, ambos sonidos se van mezclando en un ambiente de inquietud expectante. Durante toda la secuencia hay una tensión que no se explicita en ningún diálogo, solo después de que le salvan la vida a

Philipp con un lavado de estómago, podremos inferir que su homosexualidad y condición de salud están relacionados [fig. 97]. Esta incógnita también se estaba viviendo a las afuera del teatro Kino Internacional, una inquietud expectante de lo que podía suceder, la RDA estaba viviendo un estado de emergencia que recorría las calles de Berlín, pero al mismo tiempo, el flujo de las expectativas por derrumbar el Muro la inundaba todo.

La película continuará con Philipp ya como profesor y su lento proceso de aceptación de sus gustos y deseos sexuales, que partirá con una fallida relación con Tanja, la que terminará embarazada y sus en un bar clandestino para homosexuales. La película traza así una red de relaciones subterráneas que van desde homoerotismo de Philipp hasta el deseo que provoca en sus estudiantes mujeres, mezclado con el componente de racismo al que Philipp se enfrenta mientras golpean a un inmigrante en un bus por parte de un grupo de proto-neonazis. Así existe una evidente apuesta por exponer una materialidad sensible reprimida al interior de la RDA, que es anunciada por la irrupción de este estado de emergencia al inicio, justamente de todo aquello que no se hablaba terminará por quebrar el continuo histórico.

Las condiciones de recepción únicas e irrepetibles de *Coming Out*, hacen confluír en ella los dos troncos fundamentales del devenir de la Alemania unificada. Por un lado, todas las transformaciones socio-económicas del país con el proceso de desmantelación de las estructuras estatales de la RDA, la reparación y memoria histórica entorno a las políticas de control y vigilancia del *Ministerium für Staatssicherheit-Stasi* y, fundamentalmente, la acelerada reconversión económica de la mitad del país al ritmo del capital global. Por el otro, la apertura a una serie de problemas sociales que estaban ausentes en la agenda pre-caída del Muro de Berlín: sexualidad e inmigración. La nueva Alemania tenía que resolver un conflicto inédito en su proceso de unificación: la pluralidad cultural.

#### **7.1.14. RFA. La estela de Rainer W. Fassbinder**

La situación en los años ochenta en Alemania Federal estuvo marcada por el declive del modelo productivo llevado a cabo desde finales de los sesenta, donde el Estado había impulsado una política de producción de cine no-comercial a través de la televisión pública, dirigida principalmente a productores y directores por fuera de las grandes productoras comerciales, que consolidó la nueva ola alemana. El nuevo escenario europeo en ciernes planteó un giro hacia las co-producciones, que se cristalizó inicialmente en la introducción de capitales extranjeros principalmente estadounidenses, franceses y británicos a los directores

asociados al nuevo cine alemán. Un caso paradigmático de este declive será la emigración de Win Wenders a EE.UU. en los años ochenta.

Tras la unificación, se generó una escena completamente nueva. Se amplió el territorio alemán al doble, lo que implicó un sistema de televisión y de salas de proyección expandido, con nuevos realizadores y una esfera pública diferente. Hacia finales de los años noventa, el mercado cinematográfico alemán consolidó una producción entre sesenta y setenta películas anuales, recaudando el 30% del ganancias del mercado interno, gracias a un auge de las comedias alemanas. Este robustecimiento de la demanda y producción interna, no ha generado un retroceso de las empresas transnacionales de Hollywood, “Alemania es el segundo mayor mercado de exportación para la taquilla de grandes producciones estadounidenses después de Japón, y desde la perspectiva estadounidense, un saludable industria del cine alemán es una ventaja, sobre todo cuando los canales de distribución son propiedad de las *majors* estadounidenses”<sup>617</sup>.

Si en la RDA el control/censura estuvo marcada por las políticas de la DEFA y se controlaba generalmente el exaltamiento de las necesidades individuales por sobre las colectivas, teniendo como norte siempre el proyecto económico estatal. En la RFA este control/censura estuvo determinado por el propio modelo de apoyos desde la televisión pública y de los fondos estatales de la *Filmförderungsanstalt*-FFA. En este sentido, vale la pena tomar en cuenta como el proyecto *Der Müll, die Stadt und der Tod* [Basura, ciudad y muerte] una adaptación de una novela de Gerhard Zwerenz que pretendía llevar a cabo Reiner Fassbinder en 1975 no fue apoyado por la FFA, al considerar que el proyecto cinematográfico no había logrado extraer los elementos anti-judíos y racistas que a juicio de ellos contenía la novela. Esto también se traducía en el control posterior al estreno de las películas, los productores podían perder el derecho de desgravación fiscal y los directores perder puntos frente a la FFA tras una mala recaudación de taquilla para un nuevo proyecto.

Por otro lado, las razones comerciales eran las menos para rechazar algún proyecto específico, ya que mucho de los canales públicos tenían en sus directivas a representantes de partidos políticos, por ejemplo, el documental *Der Kandidat* [El candidato] (1980), de varios directores, se encontraba en una lista negra de los partidos de derecha, ya que tenía como

---

<sup>617</sup> Marc Silberman, “Germany”, en Kindem, ed., 220. [Texto original: Germany is the second largest export market for American box office hits after Japan, and from the American perspective, a healthy German movie industry is an asset, especially when the distribution channels are owned by the American majors.]

tema la figura del político Franz-Josef Strauß de *Christlich-Soziale Union-CSU*. Asimismo la realizadora Helga Reidemeister en 1981 tuvo casi diez rechazos cuando presentó un guión sobre Karola Bloch, activista judía y perteneciente al Partido Comunista alemán en la década del treinta, que finalmente se radicó en la RDA. Finalmente, con un cuarto del presupuesto pudo realizar una versión reducida de su película, *Karola und Ernst Bloch-die Tübinger Zeit* [Carola y Ernest Bloch, el tiempo de Tübingen] (1983). Así “los organismos de financiación de cine se convirtieron aún más conservadores, evitando cualquier proyecto que pudiese ser interpretado como políticamente radical, polémico o de crítica social”<sup>618</sup>.

En el cine de los años ochenta de Alemania Federal existió una deriva hacia la exterioridad (geográfica, estética o narrativa) que durante se verá extremada en ciertos realizadores que asumieron el proceso de desnacionalización que estaba promoviendo Europa como una forma desarraigo territorial. Dentro de este marco el trabajo de **Win Wenders** (Dusseldorf, 1945) es ejemplar para plantear dos fenómenos del cine alemán. El primero el pacto llevado a cabo con los imaginarios y estructuras productivas estadounidenses. El segundo el alejamiento de la realidad social y política que pudiese afectar a una posible censura cinematográfica. Por ejemplo, la co-producción alemana federal-francesa *Der amerikanische Freund* [El amigo americano] (1977) es un caleidoscopio de citas y homenajes al cine negro estadounidense a través de la adaptación de la novela *Ripley's Game* [El juego de Ripley] (1974), de Patricia Highsmith, que nos proyecta una suerte de una asamblea de directores de cine, Win Wenders incluye como actores a Nicholas Ray, Samuel Fuller, Peter Lilienthal, Daniel Schmid y Jean Eustache, pero también actores que han oficiado de directores, Sandy Whitelaw, Gérard Blain y Dennis Hopper.

A diferencia de otras películas que hemos trabajado, esta operación de Win Wenders no está en la dicotomía de alusión reflexiva o cita vacía, sino en la potencia de la figura del director como materialidad cinematográfica. Es evidente que interpretan personajes, pero su presencia carga a la película de la imposibilidad de verla sin pensar en esas presencias extra-narrativas. Va mucho más allá del juego de Alfred Hitchcock de aparecer en sus propias películas como un guiño al espectador, sino que ese guiño se hace permanente y no pretende abandonar la imagen, no es un juego de aparecer y desaparecer, sino que es una presencia densa que marca la imagen. Lo más llamativo se encuentra en que no existe ningún gesto

---

<sup>618</sup> Julia Knight, *New German Cinema: Images of a Generation*, (Londres: Wallflower Press, 2004), 96. [Texto original: As a result film funding agencies became even more conservative, avoiding any projects that could be construed as politically radical, controversial or socially critical.]

auto-reflexivo que delate esta operación, Win Wenders acumula directores —marcas reconocibles— en las imágenes, como si solo eso se pudiese ver en el cine contemporáneo de autor, un director tras otro articulado en una narración esquemática de extremos complementarios entre el personaje de Jonathan Zimmermann (interpretado por Bruno Ganz) y Tom Ripley (interpretado por Dennis Hooper). Esta acumulación material del propio campo del cine —no citas, referencias u homenajes a películas— sino personas de las escenas productivas de EE.UU., Alemania y Francia fue inédita hasta ese momento y establece otra forma de pensar las formas de referencialidad cinematográfica en los albores posmodernos. Ya que su presencia en la imagen no nos posibilita una reflexión más allá que el propio gesto.

Para la trayectoria de Win Wenders la selección del título no es casualidad, ya que el amigo americano geo-político se encarna en esos cuerpos de los directores, al mismo tiempo, que reclama un imaginario simbólico —e histórico— no alemán para leer sus películas y la constitución a partir del nuevo cine alemán<sup>619</sup>. Esto ya venía desde sus producciones de los años setenta, *Alice in den Städten* [Alicia en las ciudades] (1974), *Falsche Bewegung* [Falso movimiento] (1975) o *Im Lauf der Zeit* [En el curso del tiempo] (1976). La eclosión que significó a nivel reflexivo en *Der amerikanische Freund* hizo que su desplazamiento hacia la industria estadounidense fuese necesario no solo para acceder a más recursos económicos, sino a nivel propiamente cinematográfico. Sus operaciones estaban reclamando enfrentarse con ese imaginario simbólico que lo constituyó. Se muestra ejemplar, el trabajo colorativo con Nicholas Ray en *Lightning Over Water* [Relámpago sobre el agua] (1980), donde Win Wenders incorporó la muerte del director estadounidense en 1979 al tejido narrativo de la película, diluyendo las fronteras entre ficción argumental y ficción documental.

Otra película que hace evidente la tensión estadounidense es *Hammett* [El hombre de Chinatown] (1982), que narra la vida de un ficticio escritor de novelas policíacas, Dashiell Hammett (interpretado por Frederic Forrest), que investiga la desaparición de una joven china en San Francisco —producida por Zoetrope Studios de Francis Ford Coppola—. *Hammett* es sintomática para pensar el desarrollo de Wenders en dicha industria. ésta fue filmada dos veces: 1878 y 1981, para ser estrenada en el Festival de Cannes en 1982. Win Wenders rehizo

<sup>619</sup> Thomas Elsaesser ha trabajado desde otra dirección el desarraigo histórico en el nuevo cine alemán, “a menudo tenía poca referencia explícita o implícita a la cultura cinematográfica nacional o internacional. Las primeras películas de Syberberg o Herzog, por ejemplo, fueron en un notable grado objetos *sui generis*, fuera de cualquier tradición reconocible del cine, ya sea comercial o de vanguardia”. En Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*, (Basingstoke: Macmillan/BFI, 1989), 25. [Texto original: often bore little reference explicit or implicit to national or international film culture. The early films of Syberberg or Herzog, for instance, were to a remarkable degree objects *sui generis*, outside any recognizable tradition of filmmaking either commercial or avant garde.]

completamente la película, ya que Coppola no estaba de acuerdo con la concepción estética y la forma narrativa de la película, por lo que le pidió que la hiciera de nuevo. Para Robert Kolker y Peter Beicken, el resultado de este doble proceso “es una película más bien indiferente, un homenaje del *El halcón maltés*, una invocación de finales de los años treinta —inicios del cine negro—, un intento fallido de capturar las complejidades de la imaginación de un escritor y la desesperación del acto creativo”<sup>620</sup>.

El hecho mismo de hacer dos veces lo mismo, por las necesidades de una industria que no leía en las operaciones de Win Wenders aquello que en Europa se leía como hibridación o irrupción de las formas estéticas estadounidenses, es profundamente esclarecedor para el fenómeno de globalización del cine europeo. Ahí donde Europa se convencía que estaba cediendo a las formas extra-nacionales y espectacularizadas de Hollywood, el propio aparato institucional hollywoodiense las leía como parte de un programa estético propiamente europeo. Cuando Win Wenders lleva a cabo *Paris, Texas* (1984), se coloca justamente en dicha coyuntura, es decir, en la imposibilidad de habitar las dos orillas del Atlántico en un mismo momento. De esta forma este largometraje podríamos comprenderlo como una película fronteriza, donde “trae el impulso alusionista del modernismo a un clímax y lo marginaliza como un modo de interrogación autoconsciente del cine”<sup>621</sup>. La referencialidad se extrema para pensar a la imagen en su condición de imagen en un universo específico: el cine.

Para Catherine Russel estos rasgos ya se encuentran en *Der Stand der Dinge* [El estado de las cosas] (1982), co-producción alemana federal-portuguesa-estadounidense, que se centra en el rodaje ficticio de una película de ciencia ficción, *Los supervivientes*, por un equipo alemán federal-estadounidense en Portugal. El equipo de rodaje está detenido ya que no ha llegado parte del dinero que tenía comprometido el productor estadounidense Gordon (interpretado por Allen Garfield), que además ha desaparecido. En esa tesitura el director alemán Friedrich Munro “Fritz” (interpretado por Patrick Bauchau), decide viajar a EE.UU. para encontrarlo y terminar la película. Cuando llega a EE.UU. encuentra al productor viajando en una casa rodante por las calles de Hollywood escapando de la mafia y, finalmente, muere —evento que es filmado por Fritz—. Win Wenders también incorpora a

<sup>620</sup> Robert Phillip Kolker y Peter U. Beicken, *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*, (Cambridge y Nueva York-NY: Cambridge University Press, 1993), 95. [Texto original: is a rather indifferent film, an homage of *The Maltese Falcon*, an invocation of the late thirties —early film noir, a failed attempt to capture the complexities of a writer's imagination and the despair of the creative act.]

<sup>621</sup> Koller y Beicken, 114. [Texto original: brings the allusionist urge of modernism to a climax and marginalizes it as a mode of self-conscious interrogation of cinema.]

directores de cine en el reparto, Roger Corman y Samuel Fuller. Y está cargada de referencias a otros cineastas: Fritz Lang aparece en una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood y ese referido en apodo del director. El personaje de Gordon representa al propio Francis Ford Coppola y la tensa relación con Win Wenders tras la filmación de *Hammett*, por ello que es la mafia quien persigue y mata a Gordon, tópico que consagró a Francis Ford Coppola en el mercado global y una suerte de metáfora sobre su carrera.

La escena que mejor cristaliza esto es la conversación entre Fritz y Gordon dentro de la casarodante —cuyas ventanas son especies de pantallas en que se cuele lo extra-cinematográfico—. Win Wenders hace un manifiesto sobre su propio cine: sus películas tratan «sobre el espacio que existe entre los personajes». Para Catherine Russel “la conclusión en esta escena de la película, de que «las películas sobre el espacio entre personajes» son la antítesis de la narración de historias, es más que una oposición narrativa. Es también, y quizás más importante, una cuestión del realismo lo que se está abordando aquí”<sup>622</sup>. Esta idea del conflicto realista entre el cine estadounidense y europeo, fue sintetizada por Shohini Chaudhuri: “la ideología del «realismo» es uno de los medios por el que el cine europeo ha buscado para diferenciarse a sí mismo frente Hollywood. El realismo de Hollywood está guiado por la motivación de los personajes y la relaciones de causalidad («realismo» visto en terminos de «plausibilidad»). En el cine europeo, el realismo es comúnmente concebido como una apelación a la autenticidad nacional o cultural”<sup>623</sup>.

Esta tensión devino en los dos proyectos más importante de Win Wenders en la década: *Paris, Texas* y *Der Himmel über Berlin* [El cielo sobre Berlín/Las alas del deseo] (1987). La primera producida y ambientada en EE.UU. La segunda en Alemania con capitales franceses. *Paris, Texas* concluyó el diálogo que el director alemán había establecido con el imaginario estadounidense. Por ejemplo, si se compara la primera secuencia del automóvil en *American Gigolo* y la apertura de *Paris, Texas* en que Travis Henderson (interpretado por Harry Dean Stanton) cruza el desierto del Mojave caminando. En la película no existe épica del dinero, es el cuerpo frágil de Travis cruzando el desierto hasta desfallecer.

<sup>622</sup> Catherine Russel, “The Life and Death of Authorship in Wim Wenders’ *The State of Things*”, *Canadian Journal of Film Studies*, Volumen 1, Número 1, primavera, 1990, 18. [Texto original: The implication in this scene of the film, that “films about the space between characters” are antithetical to story-telling, is more than a narrative opposition. It is also, and perhaps more crucially, a question of realism that is being addressed here.]

<sup>623</sup> Chaudhuri, 15. [Texto original: The ideology of ‘realism’ is one of the means by which European cinema has traditionally sought to differentiate itself from Hollywood. Hollywood realism is guided by character motivation and causal relationship (‘realism’ seen in terms of ‘plausibility’). In European cinema, realism is often conceived as an appeal to national or cultural ‘authenticity’.]

Win Wenders coloca a Travis en pleno desierto en busca de una parcela donde pasar sus últimos días, viaje que lo llevará casi a la muerte, para desde ahí comenzar otro viaje, el de la reconstrucción de la relación de su hijo que abandonó cuatro años antes con su madre, Jane (interpretada por Nastassja Kinski). La construcción de Travis como personaje es de un tipo de héroe estadounidense que recuerda a ciertos personajes de John Ford —por ejemplo, en *The Searchers* [Centenarios del desierto/Más corazón que odio] (1956)—, en el conflicto entre individuo y familia. Pero *Paris, Texas* ausenta el contexto social del *boom* económico estadounidense de los años ochenta y se fija en el desierto, el submundo de la prostitución, de las familias disfuncionales, el alcoholismo, etcétera. Travis no es la glorificación del individuo como consumidor, tampoco es la cristalización de los restos suburbanos del Travis de *Taxi Driver*, es edificado con las ruinas de ese héroe que proyectaba el sueño americano de los cincuenta en el género *Western*, que respondía a la máxima «hazte a ti mismo». Pero donde su épica era el sacrificio o condena individual por el bien colectivo-familiar, ya que Travis apuesta por su propia soledad para reconstruir el lazo familiar entre madre e hijo.

*Paris, Texas* concluye la etapa estadounidense de Win Wenders, pero no solo a nivel temático sino también con una forma de hacer cine que había llevado hasta ese momento. Dentro de la filmación Win Wenders renunció a seguir el guión escrito por Sam Shepard y L.M. Kit Carson, “la película sigue el guión de Shepard hasta que Travis y Hunter parten para Houston en la búsqueda de Jane. En este punto de la película (en proceso) dejó el guión de Shepard a un lado, en busca de su propio final. Sin embargo, la película se detuvo hasta que algunas llamadas telefónicas a Shepard (con Wenders furiosamente garabateando en un bloc de notas) produjeron los últimos dos monólogos entre Travis y Jane”<sup>624</sup>, son justamente estos dos monólogos que establecen su renuncia al cine estadounidense. Win Wenders coloca a ambos personajes en una distancia infranqueable: una pieza para encuentros sexuales telefónicos comunicadas por un vidrio, dos mundos que se conectarán solamente por la narración que hará Travis de su vida con Jane para convencerla que se haga cargo del hijo de ambos. Toda la historia de ellos como pareja emerge en palabras y la resolución del conflicto depende de ellas, se ausentan los actos que confirmen a esas palabras, las imágenes que vemos son simplemente el ornamento para el giro emotivo del personaje de Jane.

---

<sup>624</sup> David Tacon, “Wim Wenders”, *Sense of cinema*, Número 26, mayo 2003, s/n pp. <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/wenders/> [texto original: The film follows Shepard’s screenplay up until Travis and Hunter’s departure for Houston in their search for Jane. At this point the film (in progress) left Shepard’s script behind, in search of its own ending. However, the film came to a halt until some phone calls to Shepard (with Wenders furiously scribbling away on a notepad) produced the final two monologues between Travis and Jane.]

La relación de lejanía con el contexto extra-cinematográfico que Win Wenders había desarrollado en sus películas, se transforma en un tema en su retorno a Alemania con *Der Himmel über Berlin*. Daniel (interpretado por Bruno Ganz) y Cassiel (interpretado por Otto Sander) son dos ángeles que miran, reflexionan y discuten sobre la vida de los habitantes de Berlín occidental. Son dos espectadores sin posibilidad de transformar los sucesos de la vida, pero al mismo tiempo, están profundamente asombrados —y en un grado envidiosos— de la capacidad de vivir de los humanos y, principalmente, de amar. Esto es lo que finalmente hará que Daniel sacrifique su eternidad para vivir-amar como los humanos. La película traza tres temporalidades: cotidiana de los habitantes de Berlín, eterna de los ángeles y espiritual del ángel caído. Estas temporalidades deviene en un viaje antropológico a las motivaciones humanas, sus formas de habitar el mundo y del proceso histórico de Alemania Federal. Pero, también, es un viaje de la propia cinematografía de Win Wenders con ese mundo que había sido excluido de sus propias imágenes.

Este retorno a Berlín es sintomático, ya que es una mirada absolutamente externa y excéntrica a la realidad social, Win Wenders quiere mirar pero a una distancia segura, es la mirada de un Dios autónomo, pero también del autor moderno que edificó una autonomía estratégica y política. La caída del ángel es también la caída de esa figura del autor cinematográfico, pero con la autoconciencia de la imposibilidad de volver a convocar a la realidad en ese espesor experiencial que había imaginado el Neorrealismo. Es desde esta operación que se puede comprender su filmografía posterior, evidentemente en *In weiter Ferne, so nah!* [¡Tan lejos, tan cerca!] (1993), pero incluso en *Bis ans Ende der Welt* [Hasta el fin del mundo] (1991), *Lisboa Story* (1994) o el documental *Buena Vista Social Club* (1999).

Después de *Paris, Texas* y antes de *Der Himmel über Berlin*, Win Wenders realizó el documental *Tokyo-Ga* (1985). La película es una búsqueda el Japón «perdido» del cineasta Yasujirô Ozu. Es una mirada de Japón que se construye con el filtro de la memoria del cine, es decir, él se enfrenta a ese espacio social solo si encuentra una mirada cinematográfica anterior —que en este caso es la de Yasujirô Ozu— y desde ahí proyecta su propio imaginario cinematográfico. Por ello, su opción por mostrar una serie de prácticas culturales que devinieron de imaginarios culturales occidentales globales, por ejemplo, la secuencia de los jóvenes *rockabilly* japoneses. También del rol de la imagen técnica audiovisual en la construcción de los espacios urbanos, esto se expresa cuando muestra —para contextualizar su conversación con Werner Herzog en la Torre de Tokio— un paisaje del perfil de la ciudad

de Tokio en una estructura ornamental de un espacio interior, para después mostrar la ciudad de Tokio desde el interior del ascensor de la torre. La imagen técnica se muestra como la condición de posibilidad para acceder al espacio físico contemporáneo.

La conversación de Win Wenders con **Werner Herzog**<sup>625</sup> (Múnich, 1942), este último plantea su necesidad de encontrar imágenes puras para representar el tiempo presente, para ello sería necesario cavar como un arqueólogo en este mundo contaminado de imágenes o colocarse a miles de kilómetros de altura para poder acceder a una imagen transparente, piensa en una montaña o en un laboratorio espacial. Werner Herzog dice: «necesitamos imágenes puras y absolutas que reflejen nuestra civilización en su conjunto y de nuestras propias voces interiores». Esta mirada distanciada se expresa en su documental *Lektionen in Finsternis* [Lecciones en la oscuridad] (1992), que a través de una serie de imágenes aéreas va describiendo cómo quedó Kuwait después de la Guerra del Golfo Pérsico (1990-1991) entre Iraq y EE.UU.-Naciones Unidas. El documental muestra visualmente una espacialidad extrañada, los campos de petróleo con sus hogueras incandescentes, las escenas de las ciudades y los espacios de producción industrial proyectan un paisaje extraído del contexto histórico específico de la guerra [fig. 98]. Su narración nos coloca en un dispositivo que roza la ciencia ficción, con “reminiscencias de la estructura mítica de la creación de *Fata Morgana*, *Lektionen in Finsternis* se divide en capítulos pseudo-bíblicos, que termina con una cierta crisis ontológica con los pozos de petróleo ahora extinguidos”<sup>626</sup>.

La producción de Werner Herzog desde los años setenta estuvo marcada por estos ejercicio de movimientos excéntricos, a través de desplazamientos narrativos a contextos geográficos fuera del marco europeo: en *Fata Morgana* (1971) o en *Aguirre, der Zorn Gottes* [Aguirre, la cólera de Dios] (1972). Esta excentricidad también se haya de otra manera en *Jeder für sich und Gott gegen alle* [El enigma de Gaspar Hauser] (1974), que trata sobre la vida de un adolescente alemán real que vivió recluido en un calabozo desde su nacimiento hasta los 16 años, casi sin contacto con otras personas. También en el músico callejero Bruno Stroszek (interpretado por Bruno Schleinstein) en *Stroszek* (1977) que se traslada desde Berlín a EE.UU. Que continuarán en los años ochenta con los largometrajes de ficción *Fitzcarraldo* (1982) y *Cobra Verde* (1987) y en los documentales televisivos *Ballade vom*

<sup>625</sup> Una acabado recorrido por la producción de Werner Herzog se encuentra en: Brad Prager, ed., *A Companion to Werner Herzog*, (Malden-MA y Oxford: Blackwell Publishing, 2012).

<sup>626</sup> David Church, “Werner Herzog”, *Sense of cinema*, Número 41, noviembre 2006, s/n pp. <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/herzog/> [texto original: Reminiscent of *Fata Morgana*’s creation myth structure, *Lessons of Darkness* is divided into pseudo-biblical chapters, ending with a certain ontological crisis as the now-extinguished oil wells].

*kleinen Soldaten* [Balada del pequeño soldado\*] (1984) centrado en un niño soldado de la guerrilla en Nicaragua o en *Gasherbrum - Der Leuchtende Berg/The Dark Glow of the Mountains* [Gasherbrum – La montaña de luz/\*] (1984) que trata sobre el ascenso de los montañistas Reinhold Messner y Hans Kammerlander a dos picos en el Himalaya.

Werner Herzog como realizador encarna la idea de Gianni Vattimo, de ese sujeto posmoderno que necesita descentrarse para volver a constituirse. Pero, a su vez, la mayoría de sus narrativas están protagonizadas por personajes mesiánicos modernos —el punto más alto del espíritu moderno occidental sobre la naturaleza—, sus dimensiones espirituales son desproporcionadas con respecto a sus contextos, los que están proyectados en una precariedad material que desborda los límites de lo humano. En ello hay un constante contrapunto que debilita el ideario romántico, pero también el de la modernización, son gestas en su mayor parte inútiles para la racionalidad técnica del progreso, donde la consecución del objetivo es a costa del individuo. Esto pareciera metaforizar una y otra vez la paradoja del gran hombre nazi, la devaluación de cualquier confianza en el espíritu. Estos contextos precarios fijan una imagen descentrada de una mirada normativizadora, donde se va construyendo una imagen carente del exotismo positivista europeo.

Los descentramientos de Werner Herzog han estado guiados a la configuración de una nueva reflexión de la estética de la realidad cinematográfica, que se cristalizó hacia 1999 en la Declaración de Minnesota en el Walker Art Center, con ocasión de la presentación de su documental *Lektionen in Finsternis*. Herzog hace una crítica abierta al programa estético del *cinéma vérité* europeo, ya que este “confunde el hecho con la verdad, y esto es como arar piedras. Sin embargo, a veces los hechos tienen un poder extraño y singular que hace que su verdad inherente parezca increíble”<sup>627</sup>. Para desde ahí concebir que el realismo no debe buscar los hechos de la realidad sino esa verdad que es misteriosa, poética y estática a través de la imaginación, estilización e invención cinematográfica. Pero también podríamos pensar el concepto de descentramiento en la propia praxis en el campo cinematográfico-audiovisual. Werner Herzog ha colocado su centro de operación para develar esa «verdad misteriosa» en la producción documental y, en especial, para la televisión. Esta deriva lo ha sacado del centro de los problemas que convocan al cine europeo, se vuelve un extraño en su propio continente y país, se ha convertido el mismo en los personajes que le construyó a Klaus Kinski.

---

<sup>627</sup> Anexo 1, 759.

### 7.1.15. Después de la reunificación. *Ostalgie* y los nuevos alemanes

El proceso político-social-económico que vivió Alemania con la reunificación en 1990, nos abre la puertas a pensar el conflicto de la identidad nacional en el contexto europeo occidental desde otro prisma. La pregunta por la identidad unificada se alojó en el centro de un entramado reflexivo que tenía que hacerse cargo de un pasado en común, que había operado hasta la caída del muro como contraste para la propia definición colectiva de los proyectos culturales de la RFA y la RDA: quién era el *real* heredero del pasado Nazi. En este sentido, existió un proceso de rechazo a las formas identitarias del ser alemán que fue asociado a un propensión autoritaria y poco democrática. En la RFA se resaltó la europeidad occidental, liberal y capitalista. Mientras en la RDA se asoció a una comunidad de Estados socialistas y al internacionalismo de la clase obrera. Tras la unificación esa cuestión se transformó en un problema común para la nueva colectividad alemana, que tuvo que ser resuelto dentro del horizonte simbólico de Alemania Federal occidental, ya que el entusiasmo de los alemanes del este por la «nueva libertad» los llevó a aceptar a “todo lo occidental como una norma de lo que el Este, como desviación de esta norma, tenían que aspirar”<sup>628</sup>, pero a través de un doble proceso. Por un lado, los alemanes occidentales se adjudican el ser los únicos capaces de llevar acabo el futuro de la nueva Alemania, con ello sintetizar el proceso de democratización de la RDA y donde dichas instituciones se transforman en los herederos del pasado criminal nazi. Por el otro, esa política de las diferencias que había organizado a las dos sociedades alemanas se transfirió hacia otras comunidades identitarias que viven en Alemania, principalmente turcos y kurdos. Las cuales se transformaron en un nuevo Muro de carácter simbólico, que no permiten llevar a cabo el proceso de configurar una verdadera identidad alemana democrática europea.

En este contexto, aparecen dos fenómenos que tensionan las pretensiones de marchar hacia el futuro sin la carga histórica del pasado autoritario. El primero es lo que se ha llamado *Ostalgie* —nostalgia por la vida cotidiana de la RDA— que según Dominic Boyer debiese no ser leído solamente como la nostalgia por un pasado ideal perdido por parte de los alemanes orientales, sino que también como la re-actualización de la políticas de las diferencias que había existido hasta 1989, ya que desde los alemanes federales se recalca la idea paternalista de que los primeros siguen atrapados en un pasado autoritario, “lo que se denomina *Ostalgie*

---

<sup>628</sup> Andreas Glaeser, “Why Germany Remains Divided”, en *A New Germany in a New Europe*, Sander L. Gilman y Todd Herzog, eds., (New York: Routledge, 2001), 176. [texto original: everything Western as a norm to which everything Eastern as deviant from this norm had to aspire.]

es también una transferencia de Alemania Occidental. Cabe destacar que dos de los más conocidos éxitos de *Ostalgie* en los últimos diez años, la revista *Super Illu* y la película *Good Bye Lenin!*, fueron conceptualizados y diseñados por los alemanes occidentales<sup>629</sup>. El *Ostalgie* en las formas cinematográficas ha sido también, una forma de articulación de la nostalgia posmoderna, según Anthony Enns, que terminará en una amplia estética *kitsch* comunista<sup>630</sup>.

Desde un inicio aparecieron películas con la problemática de la reunificación o que padecían los procesos que ésta traía consigo. Para Seán Allan, esta primera oleada se podría definir en dos grupos, en el primero se encontrarían títulos como *Letztes aus der DaDaeR* [Últimas noticias de DaDaeR] (1990), de Jörg Foth, *Stein* (1991), de Egon Günther y *Das Land hinter dem Regenbogen* [La tierra más allá del arcoiris] (1992), de Herwig Kipping. Intentos de exponer con detalles pequeños revuelos político-sociales en el pasado recientes de la RDA y dirigidas por directores que provenían de la propia DEFA. Una crítica abierta al pasado reciente, pero también un rescate de los individuos que no trabajaban dentro del aparato estatal de represión. El segundo grupo, eran comedias producidas por directores de la RFA que caricaturizaban a los alemanes del Este, como *Go, Trabi, Go!* (1991), de Peter Timms, y *Go, Trabi, Go 2: Das war der wilde Osten* (1992), de Regie von Reinhard Klooss y Wolfgang Büld. En las que existe una gran distancia entre las personas de uno y otro lado del muro, donde se utilizaba la idea de la anacronía del proyecto socialista alemán, para reforzar prejuicios como: la ingenuidad y la ineptitud de estos frente al nuevo mundo capitalista. Pero justamente al retratar esos aspectos dejaban entrever una nostalgia por un mundo que no estaba atrapado por la ferocidad del consumo capitalista<sup>631</sup>.

El proceso de reunificación será retomado por una segunda generación de cineastas desde mediados de los años noventa, en películas como la co-producción alemana-francesa-sucza *Das Versprechen* [La promesa, un amor, un muro, una esperanza] (1995), de Margarethe von Trotta, *Sonnenallee* (1999) y *NVA* (2005), de Leander Haußmann, *Berlin is in Germany* [Berlín está en Alemania] (2001), de Hannes Stöhr, o *Kleinruppin Forever* (2004), de Carsten Fiebeler o *Das Leben der Anderen* [La vida de los otros] (2006), de

<sup>629</sup> Dominic Boyer, "Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany", *Public Culture*, Volumen 18, Número 2, primavera 2006, 374-5. [texto original: that what is named Ostalgie is also a West German transference. It is worth noting that two of the best known Ostalgie hits over the past ten years, the magazine Super Illu and the film Goodbye Lenin!, were conceptualized and engineered by West Germans.]

<sup>630</sup> Anthony Enns, "The politics of Ostalgie: post-socialist nostalgia in recent German film", *Screen*, Volumen 48, Número 4, Invierno 2007, 476.

<sup>631</sup> Seán Allan, "Good Bye, Lenin!: Ostalgie und Identität im wieder vereinigten Deutschland", *German as a foreign language*, Número 1, 2006, 46-7.

Florian Henckel von Donnersmarck. La película *Good Bye Lenin!* (2003), de Wolfgang Becker, ha sintetizado gran parte de la discusión en torno al *Ostalgie*. La película está ambientada en la RDA y narra la historia de Alex (interpretado por Daniel Brühl) y sus intentos de que su madre (interpretada por Katrin Saß) tras salir de un estado de coma, no se de cuenta de que la RDA ha desaparecido tras la reunificación.

Para ello, Alex genera una serie de simulacros para que la vida cotidiana de la RDA continúe en el apartamento de su madre, la que convaleciente ve este teatro con cada vez más incredulidad. La narración se sitúa en el momento exacto de la transición entre las dos alemanias y traslada este sentimiento nostálgico que se está viviendo en la sociedad actual alemana. Alex se transforma en un arqueólogo del presente, busca las vestimentas, los productos, los muebles y otros enseres que utilizaban hasta hace unos pocos meses, además produce un programa de televisión ficticio junto a un amigo donde va relatando paulatinamente los cambios que la madre puede ver a través de la ventana, asimismo convence a su hermana y pareja para que entren en este gran simulacro y a algunos vecinos para que sigan representando actividades comunes de la RDA.

La película transita por esa compleja frontera entre realidad e ideología, a través de una serie de pacto representacionales que constituyen el horizonte de lo que es posible de ser pensando en el personaje de la madre<sup>632</sup>. La puesta en escena de la política, cotidianidad y vida de la RDA expone con toda transparencia las redes de simulacros que constituyen la realidad física y material, pero no solo porque se exponga el ocaso del proyecto político, social y cultural de los «socialismo reales», sino que esta operación es transferible a cualquier otro sistema social actual o del pasado. Por ejemplo, en la estrategia que tiene Alex y su amigo de RFA Denis (interpretado por Florian Lukas), al construir los noticiarios de la RDA, estos utilizan todo el material de archivo televisivo de la Fernsehen der DDR. El presente para la madre se va construyendo con las noticias e imágenes del pasado, donde todo lo nuevo puede ser mostrado y comunicado con aquello que ya se dijo. Esto no apunta a la ausencia de novedad del futuro, pero si a cómo se comprende el presente dentro de patrones ideológicos históricamente situados, más allá de lo que pase en la realidad física.

Para Anthony Enns este tipo el *Ostalgie* no exponen la incapacidad de los realizadores alemanes de expresar y entender los problemas del presente, sino que lo interrogan a través de la nostalgia. Los análisis sobre la posmodernidad nunca tuvieron en cuenta la densidad crítica

---

<sup>632</sup> Ibid., 52.

de esa mirada por el pasado perdido, ya que fueron leídos solo dentro de un espectro de una sintomatología, es decir, renunciar a vivir el presente. “Sin duda, es más que una coincidencia, por ejemplo, que el fenómeno *Ostalgie* ha surgido en un momento en que Alemania está experimentando una crisis económica que se ha traducido en tasas de desempleo récord y masivos recortes en la asistencia sanitaria y la educación”<sup>633</sup>. Donde además ha aumentado la brecha económica entre las ciudades del Oeste y del Este. La nostalgia por el Este es también “la bancarrota moral de un sistema capitalista que ha fracasado suficientemente para hacer frente a los retos económicos y culturales actuales, y que a menudo refleja un deseo más generalizado para reevaluar la situación actual de un país que todavía está en proceso de cambio después de más de quince años de la caída del Muro de Berlín”<sup>634</sup>. *Ostalgie* como síntoma propio de las últimas transformaciones neoliberales de la sociedad alemana.

El segundo fenómeno tras la reunificación es lo que Annette Seidel Arpaci ha denominado la «memoria paralela» en las comunidades de inmigrantes, una transferencia simbólica que le posibilita a los inmigrantes de primera y segunda generación hacer propia la carga simbólica del Holocausto como parte de los procesos de posmemoria en Alemania. “La transmisión del trauma cultural está ligada a lo que [Marianne] Hirsch llama un inversión imaginativa: la confrontación con el trauma mediado del otro tiene un impacto en la percepción de uno mismo y su propia posición/lugar; esta percepción puede generar un confrontación deliberada y una adopción del trauma”<sup>635</sup>. Esta confrontación genera que el inmigrante tome conciencia de su propio lugar etnizado y precario al interior de la sociedad alemana. Es ese otro que funciona como un muro simbólico que impide la ficción de una identidad social cohesionada y homogénea, víctima de esa ficción que nunca puede realizarse.

La alteridad como problema identitario aparece de forma evidente en varios realizadores contemporáneos: Thomas Arslan, Yüksel Yavuz, Yasemin Sandereli y de forma ejemplar en las películas del realizador turco-alemán **Fatih Akin** (Hamburgo, 1973). En sus

<sup>633</sup> Enns, 480. [Texto original: It is certainly more than coincidental, for example, that the Ostalgie phenomenon has emerged at a time when Germany is experiencing an economic crisis that has resulted in record-breaking unemployment rates and massive cuts in healthcare and education.]

<sup>634</sup> *Ibid.* [Texto original: the moral bankruptcy of a capitalist system that has failed adequately to address current economic and cultural challenges, and it often reflects a more widespread desire to reevaluate the current state of a country that is still in flux more than fifteen years after the fall of the Berlin Wall.]

<sup>635</sup> Annette Seidel Arpaci, “National Memory’s *Schlüsselkinder*: Migration, Pedagogy, and German Remembrance Culture”, en *German Culture, Politics, and Literature into the Twenty-First Century: Beyond Normalization*, Stuart Taberner y Paul Cooke, eds., (Rochester, NY: Camden House, 2006), 108. [Texto original: The transmission of cultural trauma is tied to what [Marianne] Hirsch calls an imaginative investment: the confrontation with the mediated trauma of the other has an impact on the perception of self and one’s position/place; this perception can generate a deliberate confrontation with and an adoption of trauma.]

primeros largometrajes *Kurz und schmerzlos* [Corto y con filo] (1998) y *Im Juli*. (2000), se expresa el tejido de conflictos en que están envueltos gran parte de los «nuevos alemanes», en personajes ultra caracterizados por su herencia cultural. En *Kurz und schmerzlos* los tres protagonistas son identificados por donde nacieron sus padres, Gabriel (interpretado por Mehmet Kurtulus) es el turco, Bobby (interpretado por Aleksandar Jovanovic) es el serbio y Costa (interpretado por Adam Bousdoukos) es el griego, cruzados todos ellos por la precariedad social de las clases bajas alemanas, mientras intentan crear una banda de música. Mientras en *Im Juli*. se establece un cuarteto amoroso entre dos jóvenes alemanes y dos jóvenes turcos: Juli (interpretada por Christiane Paul), Daniel (interpretado por Moritz Bleibtreu), Melek (interpretada por Idil Üner) e Isa (interpretado por Mehmet Kurtulus).

*Im Juli*. muestra varias formas la fragilidad de los imaginarios dominantes al interior de Alemania. Por un lado, el conflicto amoroso-cultural desplaza la acción desde Hamburgo hasta Estambul, a través de un viaje en automóvil de Daniel y Juli en búsqueda de Melek el amor de Daniel, haciendo protagonista al propio viaje que termina por tensionar simbólicamente las dos metrópolis, donde la primera pareciese ser menos contemporánea que la segunda, es decir, que vive más lejos del propio tiempo del presente, de esas transformaciones culturales al ritmo del neoliberalismo económico. Asimismo el posible conflicto entre Daniel e Isa por Melek, que podría metaforizar las tensiones culturales que se han ido reactivando en la sociedad alemana, se ve neutralizado por una repentina amistad entre ambos. *Im Juli*. es un viaje a contracorriente de la lógica económica migratoria contemporánea: de sur a norte, que le posibilita a Fatih Akin relativizar los supuestos de que el objeto del deseo se encuentra en ese norte imaginario económicamente más desarrollado.

Este trayecto se encuentra más claro en el documental autobiográfico *Wir haben vergessen zurückzukehren* [Nos hemos olvidado de regresar] (2001) hecho para la serie televisiva *Denk ich an Deutschland* [Pienso en Alemania], producida por la cadena pública alemana Westdeutscher Rundfunk-WDR. En esta pieza audiovisual se introduce en el proceso migratorio de su familia impulsado por la RFA para obtener mano de obra para reconstruir Alemania después de la Segunda Guerra Mundial. La película también parte en Hamburgo hacia Turquía, deshaciendo el camino que hizo su padre en los años setenta. El tema de los planes de inmigración de la RFA también son el telón de fondo para la película *Solino* (2002), aunque en esta película los personajes son de procedencia italiana.

El conflicto inmigratorio continuó en *Gegen die Wand* [Contra la pared] (2004), en que dos personajes suicidas se conocen en un centro de rehabilitación tras intentar fallidamente quitarse la vida. Cahit (interpretado por Birol Ünel) y Sibel (interpretada por Sibel Kekilli) son dos turcos-alemanes que viven por distintas razones vidas que para ellos son miserables. El primero ha perdido a su esposa, la segunda vive en una familia conservadora que no le permite realizarse individualmente y es violentada por su hermano. La decadencia de la vida de los inmigrantes esta vez no tiene que ver con lo económico-social sino con lo emocional-social, donde están atrapados en una vida a la que no quieren pertenecer y que tras un pacto de un ficticio matrimonio entre los dos logran sacar a Sibel de su familia para que pueda vivir libremente, mientras comparten una vida de amigos en común. La figura que ocupa aquí Fatih Akin es doble, por un lado, expone los matrimonios convenidos que usan algunos inmigrantes para poder residir en un país, como la metáfora para poder vivir existencialmente en el presente. Por el otro, utiliza los propios códigos de la tradición familiar-social para lograr la emancipación individual de la mujer. Esta es otra forma de realizar ese viaje contracorriente, donde el objetivo es desnaturalizar el supuesto carácter estable de los imaginarios colectivos.

Pareciese ser absolutamente contradictorio pensar a los conflictos indentitarios como el motor de buena parte de la producción alemana contemporánea, cuando Alemania ha sido uno de los motores fundamentales de la integración cultural europea. Aquello que Dominic Boyer ha definido como una especie de compulsión por borrar las barreras geográficas y nacionales, disolviendo a Alemania en Europa para escapar del «peso de la historia» autoritaria<sup>636</sup>. Pero, justamente, la unificación transformó a la disolución de la RDA como un trauma social, ya que no existía ninguna preparación, plan o proyecto para que esto ocurriera, fue un acontecimiento que des-estructuró el tiempo histórico de las dos alemanias, deshizo los horizontes de sentido que había organizado a ambas naciones, ya no se podía pensar con las categorías previas a esa noche del 9 de noviembre de 1989. Ambas naciones habían funcionado como una prótesis simbólica de la otra para fijar lo alemán y al desaparecer se transformó en un trauma real de pérdida<sup>637</sup>. Este trauma implicó pensar una identidad contemporánea de la nación, justamente luchando contra las formas de la pureza, pero también, asumir el trauma del autoritarismo sin tener la prótesis que congelaba el influjo del pasado en el presente. En ello, un proyecto cinematográfico como *Der Untergang* [La caída/El hundimiento] (2004), de Oliver Hirschbiegel.

---

<sup>636</sup> Boyer, 370.

<sup>637</sup> *Ibid.*, 371.

Hay dos películas en que se ve especialmente el terror al peso de la historia, *Das experiment* [El experimento] (2001), de Hirschbiegel, es la adaptación cinematográfica de la novela *Black Box* (1999), de Mario Giordano, la que se basó en el experimento real realizado por el Dr. Philip Zimbardo en la Universidad de Stanford para estudiar las relaciones de poder dentro de una cárcel en 1971. La idea del experimento —y también de la película— fue que un grupo de personas participaran de forma voluntaria en una experiencia carcelaria, donde eran separados de forma aleatoria en dos grupos: prisioneros y guardias. A través de esto exponer la relación y reacción de los individuos y los grupos frente a una ideología institucional que apoya o resguarda el abuso de poder de un colectivo sobre otro —lo único que no podían hacer los guardias era agredir físicamente a los prisioneros—. Desde el segundo día comenzaron los abusos de poder, aislamiento de internos y separación entre buenos y malos, amenazas de motines, castigos, etcétera.

Los resultados del experimento original no fueron concluyentes ni tampoco es relevante eso para nuestra investigación, lo que si es relevante es pensar *Das experiment* como síntoma de una sociedad que padece el trauma del autoritarismo, aquello que el ya citado Andreas Huyssen plantea como pilar del auto-odio alemán. La película pensada en el contexto alemán expone la tesis de que el autoritarismo aún están en el ceno de la sociedad alemana, donde los individuos si se les genera las condiciones ideológico-sociales reproducen de forma a-crítica las labores del poder. Asimismo se asume que el poder no puede sino ser autoritario, donde el individuo tiene que estar a expensas de él. El autoritarismo se piensa como un estado embrionario en el individuo.

De forma similar, *Die Welle* [La ola] (2008), de Dennis Gansel, propone que la segregación social/étnica sigue estando ahí como deseo reprimido. La trama de la película es una adaptación de la novela homónima de Todd Strasser —bajo el seudónimo de Morton Rhue— publicada en 1981. La que a su vez se basó en el experimento real: Tercera Ola dirigido por el profesor de historia Ron Jones en 1967 en el colegio en el Cubberley High School (Palo Alto-EE.UU.) El experimento buscaba explicarle a un grupo de estudiantes estadounidenses las razones de porqué se cristalizó el proyecto social de la Alemania Nazi. Para ello, generó una serie de reglas adentro del salón de clases bajo el lema: «fuerza mediante la disciplina, fuerza mediante la comunidad, fuerza a través de la acción, fuerza a través del orgullo», para reforzar principalmente la idea de que lo colectivo estaba por sobre lo individual.

Con ello, intentó sintetizar el ideario nazi y ver como sus estudiantes reaccionaban, los que rápidamente entraron en la lógica propuesta por el profesor, aumentando el alcance del experimento a otros estudiantes del colegio, estos hicieron un lema distintivo: la ola, cambiaron gran parte de sus rasgos y actitudes individuales, también mejoraron sus rendimientos académicos, funcionaron siempre con una lógica colectiva y, también, establecieron una relación cooperativa con la autoridad —el profesor es el jefe del grupo—, denunciando aquellos que no se comportaban como se esperaba, segregaron a otros estudiantes e individuos que no eran parte del movimiento de la Ola. Al final, el profesor asumiendo el descontrol del experimento les anunció a sus estudiantes formaba parte de un gran movimiento que acabaría con el individualismo y la democracia que había pervertido a la sociedad estadounidense y que el líder del movimiento les daría un discurso al quinto día del experimento. Ese día el profesor les expuso que habían sido parte de un experimento y les mostró un documental sobre los historia y los crímenes de la Alemania Nazi.

La película recoge gran parte de estos eventos, pero le agrega la muerte de uno de los estudiantes y el profesor de ideología anarquista es detenido al final por la policía. El rasgo más interesante de la película se encuentra en que no apela a una pureza étnica, cultural o religiosa, solo al sentimiento de pertenencia a una comunidad de iguales, que se ve reforzada por el uso de ropa estandarizada por parte del grupo: hay hijos de inmigrantes, mujeres y hombres con ideologías, religiones, gustos y expectativas distintas, con diferentes situaciones socio-económicas y con realidades muy distintas. No obstante, el sentimiento comunitario pareciese borrar gran parte de esos aspectos y establecer nuevas formas de relaciones sociales. En este sentido, el plano final de la película se muestra profundamente revelador frente a la complejidad del fenómeno, el profesor está dentro del carro policial, acaba de ser apresado tras el suicidio del estudiante en el teatro, al darse cuenta de que era parte de un experimento. En un largo primer plano de su rostro, pareciese estar sopesando lo que acaba de ocurrir y justo antes de que aparezcan los créditos finales, el personaje toma conciencia de lo que acaba de suceder, del poder que tuvo en sus manos [fig. 99].

En paralelo a todo esto y con un carácter absolutamente distinto, se encuentra la película *Lola rennt* [Corre Lola, corre] (1998), de **Tom Tykwer** (Wuppertal, 1965). *Lola rennt* como *Pulp Fiction*, *Face/Off* o *Trainspotting* ha sido leída como aquellas películas que caracterizan las estéticas posmodernas de los años noventa. La película tiene una línea argumental muy simple, Lola (interpretada por Franka Potente) promete conseguir una suma de dinero a su pareja Manni (interpretado por Moritz Bleibtreu) en 20 minutos para salvarle la

vida, mientras él está afuera de una tienda para asaltarla si es que ella no alcanza a llegar. Ahora bien, lo que vuelve particular la película, es que narra lo mismo tres veces, el recorrido de Lola corriendo por Berlín, para intentar conseguir el dinero, pero cada una de estas veces hay pequeñas modificaciones y con ello cambia completamente el sentido de los acontecimientos: en la primera versión Lola muere, en la segunda Manni es atropellado por una ambulancia y en la tercera los dos consiguen el dinero adeudado por Manni. La linealidad narrativa y temporal se quiebra rompiendo cualquier pacto mimético del mundo representado. *Lola rennt* es una expresión clara de que el tiempo moderno ha estallado y el advenimiento de la conciencia del tiempo contemporáneo, el de “las culturas de los flujos, de la información de los medios, las nuevas tecnologías y lo virtual, ha dado lugar a un tiempo estallado, no lineal y no unificado, incluso no direccional”<sup>638</sup>.

A su vez y como ha constatado Chaudhuri:

*Lola rennt* es claramente una película sobre Berlín. Esta comienza con un prólogo que muestra la mitad oriental y occidental de Berlín soldada una con la otra. La razón por la que Lola tiene que correr, en lugar de tomar un taxi, se ofrece en los primeros minutos: un viaje previo en taxi la llevó a un destino equivocado, un calle en el Este con el mismo nombre. Cuando Lola corre, ella pasa por conocidas locaciones de Berlín, pero no hitos nazis. La película juega con el espacio en estas secuencias yuxtaponiendo partes de Berlín que son geográficamente dispares con el fin de mostrar una ciudad en proceso de ser rehecha y reconstruida: una nueva Berlín sin trabas<sup>639</sup>.

Tom Tykwer nos devuelve al problema de Berlín y el muro, pero desde una perspectiva muy distinta, aquí no es tanto un problema social a resolver en el interior de una discusión de la identidad, como un collage espacial para la movilidad de los cuerpos, de los tiempos, de las narraciones y ficciones de lo posible. Berlín como el escenario para el mundo contemporáneo, ese tiempo fracturado, rizomático y caótico, donde lo importante no son los sucesos y eventos

---

<sup>638</sup> Christine Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, trad. Santiago E. Espinoza (Buenos Aires: Arena Libros, 2006), 47.

<sup>639</sup> Chaudhuri, 24. [texto original: Run Lola Run is distinctively a Berlin film. It opens with a prologue showing Berlin's East and West halves being soldered together. The reason why Lola must run, rather than take a taxi, is offered in the first few minutes: a previous taxi journey took her to the wrong destination, a street in the East with the same name. When Lola runs, she passes well-known Berlin locations, but not Nazi landmarks. The film plays with space in these sequences, juxtaposing parts of Berlin which are geographically disparate in order to show a city in the process of being remade and reconstructed: a new Berlin unfettered

sino que exista el flujo de la materialidad: que Lola no pare de correr, mientras lo haga el relato puede comenzar cuantas veces sea necesario. *Lola rennt* muestra que el Berlín de Win Wenders —con su tiempo en pausa, auto-reflexivo casi mítico— ya no es posible. La existencia de los individuos depende de sus movimiento en los flujos urbanos de la información, que en la trama es literal: si Lola no corre, Manni morirá.

## 7.2 Fragmentación y desarticulación de Europa del Este

El proceso de reunificación alemán, funciona de forma ejemplar como introducción para las transformaciones radicales que vivió la producción cinematográfica de Europa del Este. Como ha planteado Shohini Chaudhuri, las transformaciones de Europa tienen que pensarse, también, a la luz de los cambios acaecido en el bloque geo-político de la esfera socialista bajo las directrices políticas del *glásnost*<sup>640</sup> y las transformaciones económico-sociales de la *perestroika*<sup>641</sup> en la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas-URSS. Proceso que condujo al golpe de Estado contra Mijail Gorbachov el 19 de agosto de 1991 y el inmediato contragolpe comandado por el presidente de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia, Boris Yeltsin, que aceleró la desintegración de la URSS el 25 de diciembre de 1991 y la creación de la Federación Rusa<sup>642</sup>.

Siguiendo con Shohini Chaudhuri, “el «telón de acero» que dividía Europa ha desaparecido. Como resultado de esta compartida post-Guerra Fría y el nuevo territorio post-

---

<sup>640</sup> Proceso político impulsado dentro del gobierno de Mijaíl Gorbachov (1985-1991) en la Unión Soviética-URSS, que buscaba una mayor apertura y transparencia política, además aumentar las autonomía política de las distintas repúblicas soviéticas y disminuir el poder central de Moscú. En wste proceso se liberó a algunos presos políticos, además de entregar más información sobre la represión política en la época estalinista (1922-1953), permitió la emigración de los llamados *refúsenik* (judíos soviéticos) y ampliar la libertad de prensa. El elemento más significativo de las políticas de apertura fue el ascenso al poder de varias de las repúblicas soviéticas de movimientos de corte nacionalistas (Letonia, Estonia, Lituania, Ucrania, Georgia, Azerbaiján, entre otras).

<sup>641</sup> Proceso económico social impulsado dentro del gobierno de Mijaíl Gorbachov en la URSS (paralelo al *glásnost*), en que se buscó una nueva estructura económica que posibilitara un libre mercado limitado, la autonomización directiva de las empresas estatales, el fomento regulado de empresas privadas y la apertura a capitales y empresas extranjeras.

<sup>642</sup> Estos procesos político-sociales internos de la URSS afectaron a toda la región de Europa del Este y Asia Central, se independizaron o re-fundaron 14 países dentro de la URSS: en 1990 Lituania (11 de marzo), Letonia (4 de mayo) y Azerbaiján (19 de noviembre); en 1991 Georgia (9 de abril), Estonia (20 de agosto), Ucrania (24 de agosto), Moldavia (27 de agosto), Kirguistán (31 de agosto), Uzbekistán (1 de septiembre), Tayikistán (9 de septiembre), Armenia (21 de septiembre), Turkmenistán (27 de octubre) y Kazajistán (16 de diciembre). Se disolvieron todas las repúblicas socialistas, en 1989 las Repúblicas Populares de Polonia (19 de julio), Hungría (23 de octubre) y Bulgaria (10 de noviembre), además de la República Socialista de Rumanía (25 de diciembre); en 1990 la República Socialista Checoslovaca (29 de marzo) y República Democrática Alemana (3 octubre), finalmente en un proceso más largo de transición, la República Federal Socialista de Yugoslavia (1991-1992) y la República Popular de Albania (31 de marzo 1992).

colonial, hay una serie de temas similares en los cines de la región. Estos incluyen el nacionalismo y la identidad nacional, las límites y las fronteras, la migración, los temas de la historia, la política y la moral”<sup>643</sup>. Pero estas tensiones ya se venían produciendo desde finales de los años setenta dentro de la URSS, que se hacen patente en las últimas producciones de algunos de los cineastas que Zoia Barash llamó «los hijos del xx Congreso»<sup>644</sup>, los que podríamos denominar el estadio «moderno del cine socialista» en la URSS: Griogori Chujari, Andréi Konchalovski, Andréi Tarkovski, Sergeui Bondarchuck, Gelb Panfilov, Sergeui Paradzhanov. Que podríamos definirlo con las palabras que Serge Daney definió el estatuto autoral para la escena productiva en Polonia en 1980:

No hay dicotomía arte-comercio en Polonia en el sentido que nosotros conocemos; es un cine de autor, casi por fatalidad. Pero lo que crea un autor es menos la singularidad de un proyecto estético (después de Polanski y Skolimowski hoy es Zulawskiel que está considerado como el gran exiliado) que la misma organización del trabajo. La responsabilidad del cineasta es de sentido único: hacia lo alto, hacia las instancias burocráticas, hacia el Estado y los caprichos de la censura. A fuerza de no controlar nada sobre la distribución de sus películas (que es donde se encuentra o no un público, los cineastas han fabricado una especie de estética ciega.<sup>645</sup>

### **7.2.1. La URSS antes de la *perestroika-glásnost*. Andréi Konchalovski y Andréi Tarkovski**

La estructura de producción soviética estaba diseñada en torno a veinticuatro estudios estatales, los que se construyeron o nacionalizaron tras el decreto firmado por Vladimir Ilich Lenin el 27 de agosto de 1919 y que, a su vez, implicó la nacionalización de todas las áreas cinematográficas: producción, exhibición y distribución. Aunque como ha consignado

<sup>643</sup> Chaudhuri, 14. [texto original: the 'iron curtain' which divided Europe has gone. As a result of this shared post-Cold War and post-colonial back-ground, there are a number of similar themes across the region's cinemas. These include nationalism and national identity, borders and frontiers, migration, issues of history, politics and morality.]

<sup>644</sup> Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética realizado entre el 14 y el 26 de febrero 1956, el primero tras la muerte de José Stalin y donde Nikita Jrushchov pronuncia el «Discurso Secreto- Acerca del culto a la personalidad y sus consecuencias» en que se exponen los crímenes durante el gobierno de Stalin y las consecuencias de la represión política en la URSS, principalmente en la *Bolsháya chistka* [Gran Purga] en la década de 1930 contra los viejos bolcheviques. Ver en [<https://www.marxists.org/espanol/khrushchev/1956/febrero25.htm>]

<sup>645</sup> Serge Daney, “Las jornadas de Gdansk (cine polaco)”, en *Nuevos cine, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, Antoine de Baecque, com., trad. José Miguel González Marcén, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006), 206-7.

recientemente Peter Rollger, también hubo estudios semi-comerciales con capitales extranjeros en los años veinte<sup>646</sup>. Los seis estudios más grandes eran: Mosfilm (1920, Moscú), Kinostudiya imeni M. Gorkogo (1936, Moscú), Soyuzmultfilm (1920, Moscú) — dedicado principalmente a las películas y series animadas—, Kinostudiya Lenfilm (1908, San Petersburgo), Belarusfilm (1936, Minsk) y Natsionalna kinostudiya khudozhnikh filmiv imeni O. Dovzhenka (1920, Kiev). En el centro de todos estos estudios se encontraba el Comité Estatal de Cine de la URSS-Goskino URSS, órgano encargado de controlar la producción cinematográfica, como de establecer los planes de desarrollo. El rol censor del Goskino URSS establecía los parámetros de todo lo que se podía ver dentro de las fronteras soviéticas (local y extranjero). Algunos cineastas como Sergei Eisenstein y Georgi Aleksandrov re-editaron películas de Fritz Lang, Able Gance o David W. Griffith para que pudieran ser exhibidas en el nuevo contexto socio-político soviético.

Este sistema se construyó sobre la base de que las películas no eran bienes de consumo, sino instrumentos de propaganda, entretenimiento o arte. Lo que entre otras cosas permitió que durante el período 1964-1982 bajo el gobierno del Secretario General del Comité Central del Partido Comunista de URSS, Leonid Brézhnev (1964-1982), que impulsó un menor control ideológico por parte del Goskino-URRS, se estableciera un situación paradójal:

Aunque la mayoría de los intelectuales soviéticos de la época veían el control del Estado como una maldición sobre su creatividad, tenía dimensiones positivas, que solo se pueden apreciar en retrospectiva. Al igual que en períodos anteriores, el Estado era el propietario y el cliente. Por esta razón, los productores de películas estaban libres de las preocupaciones sobre la venta de entradas. Ni su posición oficial ni su salario dependía del mercado. Al mismo tiempo, el régimen de Brezhnev era mucho menos vigilante ideológicamente que el de sus predecesores. Sin duda, la libertad creativa fue «racionada», de la misma manera que otros bienes de consumo lo eran. Esto implicaba que a unos pocos intelectuales superiores, por lo general los que tenían fama mundial, se les proporcionó una mayor libertad para la actividad creativa que a la gente común<sup>647</sup>.

---

<sup>646</sup> Peter Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, (Lanham-MD, Toronto y Plymouth: The Scarecrow Press, 2009), 7.

<sup>647</sup> Dmitry Shlapentokh, “Soviet Union/Russia”, en Kindem, ed., 183. [texto original: Although most Soviet intellectuals of the period saw the state's control as a curse on their creativity, it did have positive dimensions, which can only be appreciated in hindsight. As in previous periods, the state was the owner and

Esta situación paradójica, con la que Dmitry Shlapentokh explica el giro elitista de la producción cinematográfica de algunos cineastas como Andréi Tarkovski —pero también podríamos pensar a Andréi Konchalovski— se hizo evidente en sus producciones de finales de los años setenta e inicios de los ochentas. Pero, a su vez, sus películas padecieron y anunciaron las transformaciones que acontecerán con la *perestroika*, *glásnot* y la desaparición de la URSS. En última instancia, las trayectorias personales de Andréi Tarkovski y Andréi Konchalovski ejemplifican el declive del estadio moderno del cine soviético, que se enfrentó a la neoliberalización de la antigua economía soviética entre el entusiasmo y el revisionismo de la historia reciente y el ocaso trágico de un proyecto socio-político plenamente moderno.

**Andréi Konchalovski** (Moscú, 1937), filmó seis películas en la URSS y la última fue *Sibiriada* [Siberiada] (1979), tras la que se erradicó en Francia y después en EE.UU. La que podríamos considerar un intento por hacer confluír las formas del realismo soviético con una estética onírica-mística. La trama comienza en el período pre-revolucionario en Rusia y se concentra en la vida de dos familias en Siberia durante sesenta años. Estas dos familias funcionan como alegoría de los conflictos sociales vividos a lo largo de la revolución rusa y su proceso de construcción del socialismo real. Andréi Konchalovski para fijar la historia de la URSS se desplaza hasta los márgenes geográficos para construir a estas dos familias: los Ustiuzhanin leñadores y los Solomin comerciantes, los primeros entusiastas por la revolución, los segundos contra-revolucionarios.

La historia de los descendientes de las dos familias se irán cruzando una y otra vez: en la revolución de Abril y la de Octubre de 1917, en la Segunda Guerra Mundial —conocida como Gran Guerra Patria en la URSS, 22 de junio 1941 a 3 de mayo 1945— y la posguerra hasta los años sesenta. Rivalidad marcada por crímenes, venganzas y revanchas que concluyó en la amistad entre Alekséi Ustiuzhanin (interpretado por Nikita Mijalkov) y Filip Solomin (interpretado por Ígor Ojlupin), después que el primero salvara la vida del segundo durante la Gran Guerra Patria. La familia de Ustiuzhanin son aquellos que están dispuestos a morir por el desarrollo del país, mientras los Solomin se acomodan a las transformaciones para buscar el mejor puesto posible donde tener influencias. Esbozando las dos caras de la revolución y el

---

the customer. For this reason film producers were free from concerns about ticket sales. Neither their official position nor their salary depended on the market. At the same time, Brezhnev's regime was much less ideologically vigilant than those of its predecessors. To be sure, creative freedom was "rationed," in the same way that other consumer goods were. This implied that a few top intellectuals, usually those with worldwide fame, were provided with more freedom for creative activity than ordinary folk.]

Estado soviético, por un lado aquellos que realmente creen y confían en la revolución popular y los otros que la utilizan como forma de supervivencia personal. Esto se ve reforzado que los distintos descendientes de los Ustiuzhanin: Alekséi y su padre Nikolái apelen a las fuerzas modernizadoras del Estado para llevarlas al pobre y atrasado pueblo, mientras los Solomin intentan escalar dentro de la jerarquía del Estado.

Esta idea está reforzada al final de la película, Alekséi ha logrado encontrar petróleo en una zona que estaba destinada a ser inundada para construir una central hidroeléctrica, lo que él considera que será un avance para el pueblo, en terreno que se encuentra muy cerca del cementerio del pueblo, el que finalmente será destruido para el avance modernizador. Mientras Filip en Moscú —integrante del politburó soviético— es el encargado de comunicar la noticia, al mismo tiempo, que anuncia la muerte de Alekséi en un incendio provocado por el descubrimiento, Filip dice: «Compañeros delegados, tengo este telegrama, entregado hace diez minutos. Hay petróleo en Siberia, una gran cantidad. [...] Hubo un accidente... un hombre murió. [...] Un siberiano, un veterano de guerra, un perforador experto, un trabajador, Alexei Nikolayevich Ustiuzhanin. Voy a pedir que, por favor, se levanten en respeto a su memoria». Estas dos fuerzas están al interior del proyecto social soviético, donde los primeros viven de la sangre de los segundos, mientras lo tradicional está a expensas de estas dos fuerzas sociales que construyen la URSS.

Un elemento interesante del final es que Andréi Konchalovski vincula por un montaje de asociación dos incendios, el que mató a Alexei con otro que tiempo después ocurre cerca del cementerio del pueblo en Siberia. En este segundo incendio los pobladores intentan salvar las tumbas de sus muertos pero no se les permite, Filip es testigo de la situación mientras los pobladores le piden ayuda, pero éste solo ve como los bomberos luchan contra el fuego que está arrasando las tumbas e intentan salvar a unos gansos atrapados por el fuego, unos *bulldozer* destruyen las tumbas para que no sigan esparciéndose el fuego y de ese espectáculo casi onírico empiezan a volver los familiares muertos. Filip los abraza, saluda y se deja rodear por ellos. Luego aparecen los muertos de la familia Ustiuzhanin, en una gran escena de reconciliación de las dos familias. Como plantea Zoia Borash “por supuesto, que hubo problemas con la censura. A muchos funcionarios no les agrado la última escena, en la que resucitaban los muertos de un cementerio destruido por las llamas. ¿No sería una apología de la paz clasista, cuando se reconciliaban los enemigos más fieros de ambas familias?”<sup>648</sup>. La

---

<sup>648</sup> Zoia Barash, *El cine soviético del principio al fin*. (Ciudad de La Habana: Ediciones ICAIC, 2008), 367.

escena final pone en imágenes el costo humano de la modernización y el desarrollo de la técnica, justamente el pilar ideológico del progreso soviético.

En 1980 Andréi Konchalovski se exilió en Francia, con un visado temporal al estar casado con una ciudadana francesa y en 1982 se radicó en EE.UU., donde dirigió películas como *Maria's Lovers* [Los amantes de María] (1984), *Runaway Train* [El tren del infierno] (1985), *Shy People* [Vidas distantes] (1987) o *Homer and Eddie* [Homer y Eddie] (1989). Solo en 1990 vuelve a la que será la futura Federación Rusa, pero ya transformado en un director global. En 1991 trabajó en la Ópera de París y estrenó la co-producción italiana-estadounidense-rusa *The Inner Circle* [El círculo interior] (1991). La película estaba hablada en inglés y se centraba en la historia de una humilde familia soviética entre 1938-1953 cuando muere Stalin, trabajando con actores y actrices de la industria de Hollywood. Tras esta película que tenía una evidente apuesta por el mercado global, hizo la continuación de *Istoriya Asi Klyachinoy, kotoraya lyubila, da ne vyshla zamuzh* [La historia de Asia Kliachina que amó, pero no se casó] (1966), película que también estaba centrada en la historia de una humilde mujer en un pequeño pueblo agrario y que establecía vínculos con el cine moderno realista desarrollado en Europa y Latinoamérica, sin actores profesionales y con una especial dedicación por la utilización de monólogos de los campesinos. Frente a una exhibición especial para campesinos y obreros de la región de Gorki, donde acontecía los acontecimientos, según Zoia Barash le preguntaron al director: “por qué los koljosianos se muestran tan mal vestidos, con defectos físicos e inválidos? ¿Dónde está la mecanización de la agricultura? ¿Y las reuniones de los komsomoles?”<sup>649</sup>. La molestia social se combinó con la molestia estatal y tras unos pocos meses de exhibición fue archivada y solo se re-estrenó en 1988 en el contexto de la *perestroika-glásnost*.

La continuación de *Istoriya Asi Klyachinoy, kotoraya lyubila, da ne vyshla zamuzh*, titulada *Kurochka Ryaba* [La gallina Riaba] (1994), una co-producción rusa-francesa, que Andréi Konchalovski la planteó como una lectura sobre el presente de Rusia. Pero ya muy lejos de las estrategias realistas que se encuentran en la primera parte, ya que este renegó de ellas al considerarlas el dogma cinematográfico del realismo, buscó otras formas de acceder a una «verdad metafísica» del presente, a través de un «espejo curvado», donde no se busca una forma convencional de la realidad, sino que hay que salirse de la vida, renunciando a sus formas y apariencias, solo así podría sobresalir su «esencia», como acontecería según Andréi Konchalovski en la obra del escritor ruso Nikolai Gogol y Federico Fellini:

---

<sup>649</sup> Ibid., 366.

13. El Fellini observa la fragilidad del mundo. El entiende la brevedad de la vida humana. Esa es la razón por la que el Fellini perdona la estupidez, la flaqueza, la vileza y el miedo de la gente. El siente cierta compasión por la impotencia humana. Y, al mismo tiempo, Federico Fellini fue un profeta. [...]

16. En las obras de Gogol y Fellini hay una sensación de la presencia de Dios que de repente ilumina con su luz hasta la más perdida y ordinaria alma humana, y el Dios descubre el sentido de su existencia.<sup>650</sup>

**Andréi Tarkovski** (Zavrazhie, 1932 – París, 1986) filmó siete largometrajes antes de emigrar a Francia, el último fue *Stalker* (1979) una adaptación libre de la novela de ciencia-ficción *Piknik na obochine* [Picnic al borde del camino] (1971), de los hermanos Arkady y Boris Strugatski. La trama de la película se sostiene en el viaje de tres hombres por La Zona<sup>651</sup>, lugar post-apocalíptico en un espacio geográfico indeterminado. La Zona ha sido cerrada por militares bajo el ocultismo, se sospecha que ha caído un meteorito o había vivido ahí una población extraterrestre, sito absolutamente evacuado en el que toda persona que entra desaparece y solo unos pocos merodeadores llamados *stalker* [acechadores] logran salir y entrar indemnes. Uno de estos stalker (interpretado por Aleksandr Kaidanovski) conduce al Profesor (interpretado por Nikolái Grinkó) y al Escritor (interpretado por Anatoli Solonitsyn) por La Zona para buscar una habitación que concedería deseos. Estos dos desean destruir la habitación por el peligro de que exista un lugar que puede conceder deseos, el stalker como creyente de la revelación simbólica para los individuos que ocurre en La Zona, finalmente lo impide porque lo considera un espacio de fe. El Escritor ha perdido el impulso creativo y La Zona se transforma en una incógnita y una fuente para volver a escribir. El Profesor es un científico que necesita solucionar esa incógnita, pero sin darle una explicación sino suprimir ese espacio donde se articulan las creencias y fe populares.

Estos tres elementos se articulan en una construcción metafórica, sobre la extirpación de la fe popular en la construcción del socialismo a través de la creación de un mundo técnico, que ha finales de los años setenta ha devenido en pura decadencia. Así el pensamiento técnico

---

<sup>650</sup> Ver anexo 1, 765-6.

<sup>651</sup> En el contexto soviético a los campos de trabajos forzosos también se les llamaba Zona. El cineasta Sergei Paradjanov mientras estaba preso en uno de estos campos de trabajo en el sur de Ucrania, le escribió a Andréi Tarkovski: “Para ti será algo grande. Debes estar preso aunque sea por dos años. Sin eso es imposible ser un gran director en Rusia”, en Barash, 331.

sin el impulso creador queda solo como extirpación infértil de la creencia popular, pero la cual pervive en un fondo oscuro de la realidad: la habitación. Lo que se expresa en la última escena, cuando la hija del *stalker* mueve unos vasos en una mesa con telequinesis. Pero, también, podría ser leído entorno a la propia decadencia de la creación de un mundo técnico sin la creencia en el espíritu revolucionario y humanista, es decir, esa fuerza vital e irracional que impulsó la transformación completa de las condiciones de vida de la Rusia Imperial. Que se expresaría en esa zona inhabitada que se encuentra en el centro de una geografía protegida por militares, un secreto oculto a los ojos de todos. Estas dos metáforas, la primera como extirpación de la tradición y la segunda del espíritu revolucionario se presentan como el retorno de lo reprimido, una masa inasible que rompe el horizonte de sentido del presente.

De forma retrospectiva, *Stalker* anuncia el desastre de la técnica sobre el mundo proyectado por el imaginario soviético. La Zona que Andréi Tarkovski concibe solo en su condición de espacio, sin ningún otro atributo que en su condición de pura materialidad, donde la vida humana tiene que cruzar para revelar sus deseos más íntimos al interior de la habitación, “la zona es sencillamente la zona. Es la vida que el hombre debe atravesar y en la que o sucumbe o aguanta”<sup>652</sup>. Ese espacio obtuso en que hay cascadas, desiertos, edificaciones abandonas, bosques, animales que no deberían estar ahí, etcétera, nos recuerda a las inmediaciones que dejó en 1986 la explosión del reactor cuatro de la Central eléctrica nuclear memorial Vladimir Ilich Lenin-Chernóbil (Ucrania). Zona clausurada, evacuada y cercada por militares, donde se pueden encontrar algunos merodeadores-campesinos que aún viven ahí y stalkers-guías turísticos que hacen recorridos por los restos de la ciudad de Prípiat. Ambos espacios se muestran en su condición material obtusa, una presencia demasiado real, que trasciende a la propia temporalidad humana<sup>653</sup>. En esta misma dirección se podría pensar en la película pos-apocalíptica, *Pisma myortvogo cheloveka* [Cartas de un Hombre Muerto] (1984), de Konstantin Lopushansky.

El tiempo cronológico difuso propuesto por Andréi Tarkovski, responde a lo que el consideraba la relación orgánica entre individuo y tiempo, “el tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana, en el que el alma está en el hogar como la salamandra en el fuego”<sup>654</sup>. En este sentido, el tiempo está mas cercano al recuerdo, que a la historia y

---

<sup>652</sup> Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. trad. Enrique Banús (Madrid: Ediciones Rialp, 2002), 223.

<sup>653</sup> Los restos de plutonio en la zona afectada por la catástrofe nuclear se estima que se desactivarán en 24 mil años y la mayoría de la zona no podrá ser habitada en seis u ocho siglos.

<sup>654</sup> Tarkovski, 77.

también al devenir lineal de los días. Aquí encontramos el centro de su co-producción italo-soviética, *Nostalgia* [Nostalgia] (1983), tiempo está cargado por fuerzas que se escapan a las formas de la racionalidad, “un hombre que ha perdido sus recuerdos, ha perdido la memoria, está preso de una existencia ilusoria. Cae fuera del tiempo y pierde así su capacidad de quedar vinculado al mundo visible”<sup>655</sup>. Por esto, Igman Bergman piensa que Andréi Tarkovski construyó “un nuevo lenguaje que le permite sujetar el aislamiento de la vida como apariencia, la vida como un sueño”<sup>656</sup>. Esta concepción del tiempo, es lo que lo distancia radicalmente del aparato crítico de Gilles Deleuze y, explica también, porqué este no lo incorporó a su conceptualización de «imagen-tiempo», ya que el interés de Andréi Tarkovski está en “las cualidades interiores, morales, inmanentes al tiempo”<sup>657</sup>, mientras Gilles Deleuze buscó la inmanencia del tiempo como estructura de la realidad, “la que podrán desarrollarse circuitos cada vez más vastos que corresponden a capas cada vez más profundas de la realidad y a niveles cada vez más altos de la memoria o el pensamiento”<sup>658</sup>.

El tiempo como cualidad humanística-moral se encuentra de forma evidente en *Zerkalo* [El espejo] (1975), donde emerge una realidad tejida por la materialidad de los recuerdos, de la ensoñación de la subjetividad consigo misma. Esta materialidad se pone en escena en el eterno retorno de lo mismo, por ejemplo, Andréi Tarkovski hace interpretar a Margarita Terekhova a los personajes de Natalia (esposa de Aleksei) y la madre de Aleksei con cinco años, mientras Tamara Ogorodnikova a la empleada, la vecina y una mujer en un café y a Ignat Daniltsev a Aleksei de 12 años y al hijo de Aleksei y Natalia. Esta puesta en escena del retorno constante de un pasado virtual, acosa a Aleksei de adulto que rememora los distintos pasajes de su vida sin un orden cronológico, mientras conversa con Natalia sobre el distanciamiento que tienen como pareja. De Aleksei adulto solo escuchamos su voz (interpretada por Innokentiy Smoktunovskiy), elemento sonoro que estructura todas las partes de la película y que se va fundiendo con pasajes poéticos de su padre Arseni Tarkovski.

Zerkalo de Tarkovski pretende subvertir los intentos de ordenamiento trascendente (que se concretan en los poemas de Arsenii Tarkovsky) como subjetivo y aspira a restaurar el mundo exterior al sujeto en toda su

---

<sup>655</sup> *Ibid.*, 78.

<sup>656</sup> Cit. en Alexandra Smith, “Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky’s Poetry in the Film *Mirror*”, *Russian Studies in Literature*, Volumen 40, Número 3, verano 2004, 55. [texto original: a new language which allows him to seize hold of life as appearance, life as a dream.]

<sup>657</sup> Tarkovski, 78.

<sup>658</sup> Gilles Deleuze, *Imagen-tiempo. Estudios de cine II*. trad. Irene Agoff, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987), 98.

inaccesibilidad, materialidad, y misterio, inculcando una duda ontológica radical en el diálogo con el pasado. La película de Tarkovsky ejemplifica lo que se puede definir como posmodernismo responsable intelectualmente y puntos históricos y causas culturales que son responsables de la pérdida de la realidad objetiva.<sup>659</sup>

Pero este pasado que retorna que terminará des-estructurando el presente subjetivo, en *Nostalghia* se transforma en una pura pérdida, un vacío en el centro del tejido de la realidad. Los recuerdos que se van articulando en la trama de Andréi Gorchakov (interpretado por Oleg Yankovskiy) —poeta soviético que viaja a Italia para investigar la vida de Pavel Sosnovsky, un compositor de música ruso del siglo xviii que se suicidó en Rusia tras regresar de Italia— son añoranza, un sentimiento melancólico por el pasado, pero también por una tierra. Esto se expresa por la opción de construir los recuerdos (tonos sepia) y el presente (en colores) de forma absolutamente distinta, marcando claramente la división del mundo. *Nostalghia* a diferencia de *Zerkalo* está determinada por un acto de fe sin ninguna motivación racional o narrativa, Andréi a petición de Domenico (interpretado por Erland Josephson) debe cruzar una piscina vacía con una vela encendida. La secuencia dura alrededor de 9 minutos sin cortes, mientras Andréi camina por la piscina con la vela hasta tres veces con el objetivo de lograrlo [fig. 100]. La inutilidad de la acción es un puro acto de fe, sin consecuencias más que individuales, para la edificación de la espiritualidad de Andrei. Finalmente, en 1986 Andréi Tarkovski estrenará su última película *Offret* [Sacrificio], una co-producción sueca-franco-británica filmada en Suecia. También en su trama centrada en un mundo agónico, a las puertas de la catástrofe nuclear y un hombre, dispuesto a sacrificarlo todo para que el mundo no se destruya.

### 7.2.2. El corto espejismo de la *perestroika-glásnost* 1985-1990

La apertura soviética cinematográfica se adelantó a la del país en el período de la *perestroika-glásnost*. En este quiebre los realizadores soviéticos derrocaron la dirección de la Unión de Cineastas de la URSS en su quinto congreso y pusieron una directiva nueva elegida libremente, que no estaba bajo la influencia ideológica directa del Goskino URSS ni del Comité Central del Partido Comunista Soviético. Impulsados por algunas de las primeras medidas del *glásnot*: libertad de prensa y abolición de la censura, la Unión de Cineastas comenzaron a vaciar los estantes de películas prohibidas —más de 250 películas de ficción y

---

<sup>659</sup> Smith, 60.

documentales— para ser reestrenadas, proceso que se culminó con la reestructuración completa de la organización, con la independencia de los Estudios y la crítica especializada, después del VI congreso en 1990. Por nombrar algunas películas que finalmente vieron la luz: *Tema* (1979), de Gleb Panfilov, *Proverka na dorogakh* [Control en los caminos] (1971) y *Moy drug Ivan Lapshin* [Mi amigo Ivan Lapshin] (1984), ambas de Aleksei Guerman, *Korotkie vstrechi* [Breves encuentros] (1967) y *Dolgie provody* [Un largo adiós] (1971), ambas de Kira Muratova, *Komissar* [La comisaria] (1967), de Aleksandr Askoldov, el díptico cinematográfico *Nachalo nevedomogo veka* [A partir de una era desconocida] (1967), de Larisa Shepitko y Andrei Smirnov.

*Komissar* fue archivada y parcialmente destruida por ser considerada pro-judía<sup>660</sup>, su estreno oficial fue el 11 de julio de 1987. Para esto Aleksandr Askoldov rehizo el montaje de la película con el poco material que quedaba en los archivos y el que su esposa había escondido sin el conocimiento del propio director. La película adapta el cuento *V gorode Berdicheve* [En la ciudad de Berdichev] (1934), de Vasili Grossman, que se centra en una comisaria de la revolución rusa, Klavdia Vavilova (interpretada por Nonna Mordyukova), que en 1920 en el contexto de la guerra civil entre el Ejército Rojo y el Ejército Blanco, quedó embarazada y fue protegida por un familia judía durante su embarazo. En este contexto la severa y convencida Klavdia amplía su visión de mundo al convivir con personas con otras tradiciones y costumbres, relativizando su convencimiento del odio de clases. La tesis de la película expone el trayecto entre la idea de que: la fraternidad del proletariado internacional está determinada por la sangre vertida en el campo de batalla frente al enemigo de clases, hacia una fraternidad bondadosa, tolerante y abierta a la diversidad de los pueblos del mundo. Hacia el final de la película Klavdia tiene una epifanía onírica, en que ve a la familia judía con

---

<sup>660</sup> El antisemitismo se transformó en una política de Estado después de la Segunda Guerra Mundial en el régimen de Josif Stalin, bajo la idea popular de que el capitalismo era producto del judaísmo. En 1947 se ilegalizó el Comité Antifascista Judeo-Soviético, creado en 1942 en la ciudad de Kúibyshev (actual Samara), bajo la dirección del actor y director teatral Solomón Mijoels, para ayudar a las poblaciones judías del este de Europa durante la guerra, prohibiendo la publicación de su periódico *Einigkeit* [Unidad] (1942-1947). La mayoría de sus miembros fueron acusados de crímenes contra el Estado, conspirar para crear un estado judío en Crimea y de nacionalismo burgués. 15 de sus miembros fueron ejecutados el 12 de agosto de ese 1952, matanzas que fue bautizada como la *Noch' kaznonnykh poetov* [Noche de los poetas asesinados], la única sobreviviente del juicio fue la bioquímica y fisióloga Lina Stern, que fue exiliada a Zhambyl (actual Taraz) en Kazajistán hasta la muerte de Josif Stalin. El antisemitismo cultural por parte del Goskino-URSS fue habitual, “algo similar le pasó a Kornei Chukovski en la misma época. Cuando propuso a una editora su proyecto de adaptar para los niños, en versos, las leyendas del Viejo Testamento, le contestaron que si fuera posible evitara la palabra *judíos*. Del mismo modo —y siempre se llega al absurdo— en la versión soviética de *Ivanhoe* 1983 se omitió toda la línea argumental relacionada con Rebeca y su padre, y la novela de Lion Feuchtwanger *La judía de Toledo* se llamó *La balada española*”. Barash, 397.

estrellas amarillas en el pecho y dirigiéndose a un campo de concentración Nazi [fig. 101]. Finalmente Klavdia deja a su hijo con la familia y vuelve a luchar a la guerra.

Estas transformaciones también se dieron en el régimen de producción:

Los años siguientes serán testigos de grandes cambios en los planteamientos industriales y comerciales; se buscó una transformación de los parámetros con que eran concebidas las películas, pues como dice Smirnov el reto era reemplazar el término «cine de Estado» por un tipo de películas que estuvieran bajo la doble responsabilidad de la comunidad y el Estado; de alguna manera se logró un avance significativo en 1989 al aprobarse una reforma económica de la producción cinematográfica, de forma que el Estado facilitaría una ayuda inicial a los estudios, los cuales deberían ser rentables más adelante.<sup>661</sup>

Esta apertura económica abrió un mercado mayor de co-producciones donde las principales e iniciales productoras que se involucraron con los estudios soviéticos fueron las francesas. También aparecieron pequeñas cooperativas de cineastas independientes y se fue creando un clima de mayor independencia de los estudios de las diferentes repúblicas soviéticas dentro de la URSS. Este clima de transformaciones de la propiedad que devino en la privatización parcial de los estudios, redes de distribución y exhibición se empezó a notar con rapidez. Como describe Elena Muravina, hacia finales de los años ochenta el gobierno soviético “decidió que las salas de cine debían ser autosuficientes, no subvencionadas y debían generar ganancias por su cuenta. Para alcanzar estos objetivos, las salas de cine alquilaron sus espacios a concesionarios de automóviles [...] Durante el mismo período, el gobierno —corto de dinero— redujo drásticamente su inversión en la producción cinematográfica. Los estudios fueron privatizados y se les exigió ser autosuficientes”<sup>662</sup>.

En el sentido de ruptura epocal que tiene la *perestroika-glásnost*, aparece ejemplar la biografía y producción última de **Sergei Paradjanov** (Tbilisi, 1924-Ereván, 1990). El corpus central de su producción se encuentra entre 1951 a 1968, año en que dejó de producir a causa

---

<sup>661</sup> Ángel Luis Hueso Montón, “Rupturas y transformaciones. La «perestroika» en el cine soviético”, *Quintana*, Número 5, 2006, 138.

<sup>662</sup> Elena Muravina, “The Structure of the Russian Entertainment Industry”, Volumen 20, Número 4, 1999, 827. [Texto original: decided the movie theaters should be self-sufficient, non-subsidized and must generate profit on their own. To meet these goals, the movie theaters rented their space to car dealerships. (...) During the same period, the government, strapped for cash, sharply reduced its investment into film production. The studios were privatized and requested to be self-sufficient.]

de conflictos políticos con el Goskino-URSS, hasta que en 1973 fue detenido y condenado a cinco años de trabajos forzados en el sur de Ucrania, acusado de homosexualidad, libertinaje y especulación financiera con antigüedades. Después de ser puesto en libertad en 1977 pasó cinco años sin poder dirigir ninguna película, ya que alrededor de 17 guiones le fueron rechazados. En 1982 nuevamente fue arrestado y acusado por los mismos hechos, por lo que pasó un año más en los campos de trabajos forzados. Tras esto, Rezo Chjeidze —el director de los Estudios Gruziafilm-Tbilisi— lo contrató y co-dirigió con Dodo Abashidze, su primera película después de quince años: *Ambavi Suramis tsikhitsa* [La leyenda de la fortaleza de Suram] (1984).

*Ambavi Suramis tsikhitsa* sintetiza estos conflictos, Sergei Paradjanov adaptó una antigua leyenda de Georgia, sobre la construcción de los muros de un fuerte que una y otra vez se caían al llegar a cierta altura, hasta que siguiendo el consejo de una pitonisa se decide amurallar a un joven mientras se construía la pared. Este joven que se ofreció de voluntario, Zurab (interpretado por Levan Uchaneyshvili), es el hijo de un ex amante de la pitonisa. Finalmente, la muralla se transforma en un bastión infranqueable para las fuerzas enemigas que habían hasta esa fecha saqueado las tierras georgianas, esclavizado a los hombres y quemando los pueblos. La fortaleza de Suram es el lugar simbólico donde se reúne la identidad georgiana, en tensión y contradicción con el resto de los pueblos soviéticos y lo que comienza a entenderse como ocupación rusa.

Esta búsqueda de alejarse de los imaginarios soviéticos, llevaron a Sergei Paradjanov y Dodo Abashidze a extremar todos los rasgos y estereotipos locales, al mismo tiempo, que renunciar a cualquier forma que recordara al realismo soviético, construyendo una imagen cinematográfica que se desplaza tanto a la imagenería pre-cristiana como al cristianismo ortodoxo georgiano. Planos fijos, frontales y centrífugos que en sus bordes hay figuraciones decorativas u ornamentales, sobre todo en los planos interiores. Esta opción por lo decorativo y ornamental tiene un interesante contrapunto con los paisajes áridos y desolados de las estepas georgianas, construyendo una imagen profundamente ambigua, casi como si fuesen decorados pintados del propio arte tradicional georgiano pre-soviético.

Estas mismas operaciones podemos encontrar en *Ashug-Karibi* [Ashik-Kerib] (1988), también co-dirigida con Dodo Abashidze. La película es la adaptación de otra leyenda pre-soviética, pero esta vez escrita por el poeta ruso Mijail Lermontov (1814-1842), ambientada en Arzerbaijan, que se centra en el pacto de amor entre una joven y un poeta errante, en el que

ella se compromete a no casarse con otro hombre antes de mil noches, para que el pudiese volver con ella. El poeta perdido en las estepas azerbaijanas muy lejos de la joven, es ayudado por un viejo sabio a viajar en un caballo blanco que le permite cruzar todo Azerbaijan para encontrarse con ella. Sergei Paradjanov y Dodo Abashidze establecen la relación pictórica desde los propios créditos iniciales de la película, en que muestran una serie de pinturas tradicionales de mujeres azerbaijanas. Las pinturas son el mundo referencial que contiene a los personajes, un ejercicio de exposición de la irrealidad representacional del cine.

Estas películas exponen el interés de Sergei Paradjanov por los conflictos identitarios y culturales inherentes a la sociedad soviética. Ahora bien, este fenómeno que pareciese absolutamente excéntrico a un contexto socio-político que supuestamente habría suprimido los conflictos étnicos en su interior bajo la idea de la igualdad de clase, es desde las perspectivas de Slavoj Žižek absolutamente coherente con el desarrollo del totalitarismo soviético, ya que la recuperación de los rasgos y mitos identitarios-culturales replican a escala menor la «causa nacional» llevada a cabo por el régimen de Josif Stalin. Y es una respuesta inherente a los procesos capitalistas que vivirán las sociedades de Europa del Este desde los años noventa, en la necesidad de construcción de una entidad simbólica colectiva que se contraponga simbólicamente a los procesos internos del capitalismo expansivo transnacional y sus desequilibrios estructurales. Una suerte de suplemento que vigila los excesos y desequilibrios del capitalismo.

Es como si en el momento mismo en que el nexo, la cadena que evita el libre desarrollo del capitalismo, es decir, una producción no regulada de exceso, se rompe, ésta fuera compensada por *una demanda de un nuevo Amo* que la contenga. Lo que se pide es que se establezca un cuerpo social estable y claramente definido que limite el poder destructivo del capitalismo al cortar el elemento «excesivo»; y puesto que ese cuerpo social fue experimentado con una nación, la causa del desequilibrio asume «espontáneamente» la forma de un «enemigo nacional».<sup>663</sup>

*Ambavi Suramis tsikhitsa* y *Ashug-Karibi* son sintomatizaciones de lo que Slavoj Žižek ha trabajado como represión simbólica del *goce* propio, donde comunidades específicas proyectan la imposibilidad del Yo (identidad étnica nacional) por la acción de ese Otro

---

<sup>663</sup> Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*. trad. Clea Braunstein Saal (México DF: Siglo XXI Editores, 2009), 57.

inmaterial (extranjero). La presencia permanente de ese Otro simbólico es consustancial al quiebre posmoderno en sus políticas de las diferencias, ya que esa particularidad cultural había sido puesta en segundo plano por imaginario simbólico de la solidaridad de clases internacionalista. Al caerse ese mito-posibilidad hubo una avalancha de procesos de diferenciación cultural de forma global a través de la usurpación del goce, que oculta “el hecho traumático de que *nunca poseímos lo que supuestamente nos ha sido robado*: la falta (“castración”) es originaria, el goce se constituye a sí mismo como *robado*”<sup>664</sup>.

Esta figura del yo atrapado bajo el yugo comunista queda expresada en la co-producción soviética-sueco-canadiense *Lebedyne ozero-zona* [El lago del cisne-zona] (1990), de Yuri Iliencko, la penúltima producción del cineasta de origen ucraniano, en que adaptó unos cuentos del propio Sergei Paradjanov que escribió mientras estuvo preso en los campos de trabajo forzados. Un hombre (interpretado por Viktor Solovyov) a pocos días de obtener su libertad se escapa del campo y se esconde en un monumento de una Hoz y un Martillo a los pies de una carretera —estructura de placas de metal hueca en malas condiciones—, donde encuentra un pequeño refugio mientras afuera los guardias lo buscan. Atrapado en el interior de este e intentando buscar la forma de escapar a la ciudad es golpeado por un grupo de hombres y encontrado agonizante al interior del monumento por una mujer (interpretada por Lyudmila Efimenko), con la que después establece una relación amorosa.

Yuri Iliencko genera una atmósfera opresiva al interior de la estructura metálica, donde el individuo apenas puede sobrevivir [fig. 102], lo que se ve reforzado por la casi no utilización de diálogos y una serie de metáforas audiovisuales —en que intercala planos de animación—, que contrasta la libertad de los cisnes migratorios frente a la reclusión en los campos de trabajo. Los cisnes se detienen en un charco de agua al interior de los galpones donde están reclusos los presos [fig. 103]. Hacia la mitad de la película el hombre es capturado y vuelto al campo de trabajo, mientras el monumento es arreglado, para que nadie más pueda refugiarse en su interior y la mujer llora a sus pies la pérdida de su amado. El hombre pasará el resto de sus días rememorando esos momentos con la mujer, hasta que finalmente se suicida.

El período de transición estuvo marcado por películas como *Idi i smotri* [Masacre (ven y mira)] (1985), de Elem Klimov, producción que narra la experiencia de Florya Gaishun (interpretado por Aleksey Kravchenko) un adolescente bielorruso en el contexto de la

---

<sup>664</sup> Ibid., 48.

ocupación nazi de Bielorrusia en la Segunda Guerra Mundial, busca unirse a las guerrillas soviéticas que luchan contra los nazis, para ello decide buscar un rifle SVT-40 y entregárselo a las milicias para que lo acepten. En el camino se encuentra un paisaje devastador, cerros de cuerpos en pequeñas aldeas y la masacre de la aldea Perejodi por parte de un Einsatzgruppen y los colaboracionistas. En su camino también se encuentra con Glasha (interpretada por Olga Mironova) que se esconde de las fuerzas nazis. La película se aleja de las convenciones del cine soviético de la proeza de la Gran Guerra Patriótica y expone la decadencia moral y humana de la guerra, donde el individuo está atrapado y no existe ninguna épica posible. Por ejemplo, en la secuencia donde Florya y Glasha están intentando atravesar una ciénaga para encontrar a sus familiares en una isla, pero sus cuerpos son atrapados por el agua pantanosa, esta les llega hasta el cuello, su andar es lento y luchan con todas sus fuerzas por salir de ahí, sus gritos desgarrados se van fundiendo con una frecuencia sonora que emula al viento y a veces esboza acordes musicales y gritos desgarrados [fig. 104]. Tras tres minutos en que se ven a los adolescentes luchando por cruzar la ciénaga, al llegar no encuentran a sus familiares, todos estaban muertos apilados detrás de un muro en una casa rural que dejaron atrás. En la isla hay sobrevivientes que ven a los adolescentes caminar entre ellos como espectros.

Tendencia revisionista del pasado reciente que se encuentra también en *Monanieba* [Arrepentimiento] (1984), de Tengiz Abuladze, que se centra en la historia de una mujer de un pequeño pueblo en Georgia, que desentierne constantemente el cadáver del alcalde que recientemente ha fallecido y que había hecho múltiples abusos de poder con el pueblo y cometido crímenes bajo el régimen estalinista. *Koma* [Coma] (1989), de Nijole Adomenaite y Boris Gorlov, sobre una mujer en una prisión de Siberia. *Jolodnoie leto 53* [El frío verano del 53] (1987), de Aleksandr Proshkin, sobre los sucesos acaecidos en un pequeño pueblo de pescadores en el norte de la URSS, donde grupos de criminales acosaron números pueblos, aldeas y pequeñas ciudades, tras una amnistía a presos comunes que se realizó tras la muerte de Josif Stalin. *Stalin s nami* [¿Está Stalin con nosotros?] (1989), de Tofik Shakhverdiev, documental centrado en el largo régimen estalinista, donde utilizó tanto material de archivo como entrevistas de distintas personas que vivieron la época. Una de las películas más extrañas en este ejercicio de relectura del pasado, es *Zerkalo dlya geroya* [Un espejo para un héroe] (1988), de Vladimir Khotinenko, una comedia en que un joven viaja desde 1987 a 1949, mientras observa la filmación de una película de esa época. El joven se ve atrapado en la dura vida de la pos-guerra y el control ideológico estalinista.

### 7.2.3. El fin del romanticismo social. *Malenkaya Vera*

La apertura temática soviética tuvo también otros rasgos que se concentraron principalmente en la aparición de la sensualidad y el sexo, la pobreza y la mendicidad, la drogadicción y el alcoholismo, la prostitución, la corrupción, la depresión individual y social, etcétera, aquello que los rusos llaman *Chernukha* [cosas negras]. Asimismo se desarrollaron una serie de incipientes géneros, dentro de la comedia se encuentran el erótico sin sexo y de misterio sobrenaturales; de acción con héroes individuales, de mafias y crímenes; finalmente, el melodrama y una nueva vertiente del cine social. Una serie de manifestaciones que rechazaban abiertamente lo que Zoia Barash llama el «romanticismo social», género hegemónico masivo desde los años treinta<sup>665</sup>. El «romanticismo social» tenía un esquema de personajes compuesto por un padre sabio portador de las tradiciones, una madre empática y atareada, y sus hijos. A su vez, con un esquema narrativo muy claro: los hijos en su proceso de aprendizaje cometían errores o tomaban malas decisiones que los alejaban del buen camino, para ser reconducidos por el sabio padre y sostenidos emocionalmente por la cariñosa madre.

Este esquema fue absolutamente destruido por películas como *Malenkaya Vera* [La pequeña Vera] (1988), de Vasili Pichul, donde la familia está constituida por un padre alcohólico, una madre obrera que sostiene la casa y una joven que no hace nada más que prepararse para ir a bailar al parque de la ciudad con otros jóvenes mientras son vigilados por policías con perros, a la espera de su ingreso a una escuela de telefonistas. La película se centra en la vacuidad de la vida cotidiana de los soviéticos y el conservadurismo familiar en la ciudad de Zhdanov, que es roto por Vera (interpretada por Natalya Negoda) y su iniciación sexual con Serguei (interpretado por Andrey Sokolov), en la primera escena sexual del cine soviético. Vasili Pichul construye una visualidad opresiva y sucia desde un inicio, con una panorámica de Zhdanov contaminada, para luego fundirse con el tierral que produce el camión del padre de Vera [fig. 105]. Asimismo intenta construir un retrato de la juventud con claras influencias del imaginario popular estadounidense, las ropas y apariencia de los jóvenes colindan con Madonna o Cindy Lauper de la época, generando un claro contraste con las generaciones anteriores que se cristaliza en el rol de la música *pop* para la constitución de la

---

<sup>665</sup> Para Vance Kepley Jr. las transformaciones económicas-sociales del *Pyatilétka* [Plan Quinquenal] realizadas por Josif Stalin en 1928, deberían ser consideradas como la primera *perestroika*, ya que se renuncia al proyecto económico comunista-internacionalista, para la edificación del socialismo en una nación. Ver Vance Kepley Jr., “The First Perestroika: Soviet Cinema under the First Five-Year Plan”, *Cinema Journal*, Volumen 35, Número 4, verano 1996), 31-53.

identidad individual. *Malenkaya Vera* ensaya dentro de la esfera socialista el concepto de juventud occidental, como nicho de consumo de identidades.

La particularidad de este proceso de culturalización *pop* de la juventud soviética de los años ochenta, se expresa en la escena en que a uno de los amigos de Vera le hacen un tatuaje de forma artesanal en una playa, una especie de cruz en el pecho, realizado con un agujá y una tinta rudimentaria. Acá estamos muy lejos de la industrialización de la cultura de los principales centros de Occidente, es una apropiación cultural desde lo artesanal y lo precario, a través de técnicas pre-industriales. Lo *pop* aparece dentro de la industrialización soviética como síntoma de un descalce socio-histórico de dos temporalidades modernas que comienzan a sincronizarse. Este acceso a un imaginario de lo posible —fantasía sobre Occidente— construye una iconología *pop* artesanal, que no es copia propiamente tal sino la proyección imaginaria de un fantasma que recorre el mundo: el capital hecho bien cultural. Aquí estamos frente a la articulación de lo que Nelly Richard pensó para la esfera latinoamericana a propósito de la posmodernidad, “la exaltación de los procedimientos descentrados y reapropiativos con los que la periferia va dejando su marca-demarcación en los conjuntos de enunciados serializados por la cultural dominante”<sup>666</sup>.

*Malenkaya Vera* —como ocurría en la película de la RDA *Coming Out*— se filtra el patente racismo de la sociedades de Europa del Este. En la mirada de la película un niño afrodescendiente —hijo de una amiga de Vera que le está haciendo su vestido de matrimonio— está mirando la televisión, mientras Vera y su madre hablan sobre lo malas que son sus vidas. El programa de dibujos animados que ve el niño explica cómo es África a través de una canción de piratas. La canción dice “Pequeños niños, ¡escuchen!/, por ninguna razón terrenal/nunca vayan a África a dar un paseo./En África, hay grandes tiburones./En África, hay reptiles,/hay cocodrilos feroces./Ellos te van a morder”. El pequeño niño sonríe mientras escucha la canción. La escena es un detalle dentro de la narración, pero Vasili Pichul se detiene en ella, nos muestra al niño y su sonrisa, exponiendo las contradicciones ideológicas que existía en el sentido común soviético y de un país que al mismo tiempo, estableció relaciones de cooperación internacional con países como Angola o Mozambique y que aún tiene en Moscú, la Universidad de la Amistad de los Pueblos-Patrice Lumumba.

En una dirección similar se encuentra *Acca* [Assa] (1987), de Sergei Solovyov, ambientada a inicios de los años ochenta en la ciudad de Yalta, se centra en la relación

---

<sup>666</sup> Richard, 47.

amorosa entre un joven músico de la escena *underground* soviética, Bananan (interpretado por el artista visual Afrika-Sergei Bugaev) y Alika (interpretada por Tatyana Drubich), la que a su vez tiene una relación con un mafioso, el que finalmente muere en manos de Alika. En paralelo a ello, hay una segunda línea argumental sobre el asesinato de Pedro I, esta historia está siendo leída por el mafioso en un libro a lo largo de toda la película. Las dos líneas narrativas no se entrelazan, las imágenes del libro son proyectadas por la imaginación del mafioso, no de forma literal, pero encuentra su justificación solo por la lectura del mismo, rompiendo toda la coherencia temporal y espacial propuesta por Sergei Solovyov. Asimismo la historia del romance y tragedia está interferida por una serie de otros elementos, principalmente secuencias musicales de grupos de la época.

La interferencia constante del conflicto narrativo, el que trae consigo una serie de temáticas que habían sido olvidadas por el «romanticismo social» soviético, buscan en la película desestabilizar la autosuficiencia de la narración cinematográfica. Estos otros elementos exógenos emergen como puntos de fuga de la narración lineal de los acontecimientos. La incorporación de la historia de Pedro I, podría ser leída como una metáfora de un presente construido bajo la proyección imaginaria de un mafioso sobre un pasado muy distante. Mientras el rol narrativo de la música desarticula y pone en suspenso el desarrollo naturalizado del presente, un paréntesis que permite la deriva de lo posible, que distancia la mirada sobre la causalidad de los fenómenos. Funcionando de manera similar como la publicidad televisiva, rompe el continuo temporal de la narrativa de una serie televisiva, película, programa de variedades, telediario, etcétera, pero no la desvanece por completo, queda latente, en espera.

La escena final de *Acca* condensa todo el sentido formal y discursivo de la película y, quizás, del propio período. El vocalista del grupo Kino, Viktor Tsoy (que se interpreta a él mismo) tiene una reunión con la encargada de un pequeño teatro donde el grupo va a tocar, ella le dice la lista de cosas que no puede hacer en el local, mientras junto a otro personaje la escuchan sin atenderla. Tras terminar la reunión en un largo plano secuencia ambos caminan hacia el precario escenario mientras comienzan a sonar los acordes de una canción, cuando llegan a la pequeña sala vacía el resto del grupo está sobre el escenario tocando, Viktor se sube y canta la canción *Peremen!* [¡Cambios!]<sup>667</sup>. A través de un falso *racord* espacial la

---

<sup>667</sup> La primera estrofa de la canción dice: En vez del calor, se escurre el verdor./En vez del fuego, está el humo./De la red del calendario fue arrancado el día./El sol rojo arde hasta las cenizas,/el día se consume con él./Sobre la ciudad llameante cae la sombra./Nuestros corazones demandan cambios, nuestros ojos demandan cambios, en nuestras risas y en nuestras lágrimas,/y en las pulsaciones

cámara hace un paneo de derecha a izquierda y se ve un gran teatro lleno de pequeñas luces que sostiene el público en sus manos. La cámara avanza sobre la muchedumbre con un movimiento de grúa mostrando un mar negro con pequeñas luces rojas. Las nuevas masas convocadas por la imagen imagen *personality* de la estrella de rock, “el culto a las «estrellas», fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía”<sup>668</sup>. La secuencia rompe con toda coherencia temporal, espacial y no tiene una justificación en el conflicto central de los personajes, pero conduce la comprensión que Sergei Solovyov tiene sobre ese mundo que se va desapareciendo .

La música tuvo un rol fundamental en parte de la producción cinematográfica en el período de la *perestroika-glásnost*, las películas se transformaron en plataforma de exhibición para un amplia gama de grupos que habían habitado en el sub-mundo soviético, pero que convocaban una gran parte de ese generación. Las películas son intervenidas con especies de video-clips en el medio de la narración, que nada tienen que ver con la aceleración del corte y de las acciones de la supuesta influencia de MTV, son piezas musicales completas que los personajes generalmente van a ver a un teatro. Esto se encuentra hasta en *Zerkalo dlya geroya*, antes que el personaje viaje al pasado van a un concierto musical en que vemos la interpretación de una canción completa. Generalmente no existe ninguna razón narrativa —ni siquiera en el final de *Acca*—, por lo que tienden a interrumpir el flujo narrativo para desestructurar la certidumbres que habían organizado al cine soviético, colocándose a contracorriente también a las formas modernas de Andréi Tarkovski o Andréi Konchalovski. En estas películas se ve cristalizada otra forma de esa «imagen-música» del cine contemporáneo, la que está determinada por una experiencia colectiva en el espacio público-teatro y no individual del automóvil-walkman.

Serge Daney en el número especial de Cahier du Cinema dedicado al cine soviético, «Ciné-Perestroika: Le rideau déchiré» (1990) [Película-Perestroika: La cortina rasgada], expone esta situación transitoria del cine soviético, bajo la idea de una sobreabundancia de la decadencia de lo social, justamente en una sociedad como la soviética que ponía como pilar lo colectivo, en un excesivo naturalismo sobre lo grotesco y siniestro.

---

venosas,/¡Cambios!/Nosotros esperamos cambios. [Texto original: Vmesto tepla zelen' stekla,/Vmesto ognya dym./Iz setki kalendarya vykhvachen den'./Krasnoye solntse sgorayet dotla,/Den' dogorayet s nim./Na pylayushchiy gorod padayet ten'./Peremen trebuyut nashi serdtsa,/Peremen trebuyut nashi glaza,/V nashem smekhe i v nashikh slezakh,/I v pul'satsii ven/Peremen!/My zhdem peremen].

<sup>668</sup> Benjamin, 39.

El espacio, por ejemplo, el espacio filmico, no está habitado: está atestado de adefesios que no se soportan entre sí —a lo que no ayuda la crisis de la vivienda—. La *glasnot* hizo saltar por los aires la ilusión de un último pestillo, el llamado «cine intimista». No hay más vida interior que la que se desarrolla en el interior de los cráneos y las almas, porque lo que hay de interior (en el sentido de hábitat) no es más que porosidad, promiscuidad y morosidad.<sup>669</sup>

Es un tipo de películas que intentaban dar cuenta del presente y el pasado mediados por las formas básicas del «telefilm», donde el público en su experiencia cotidiana sabía mucho más de todo eso que mostraban las películas, no existía riesgo por generar distancias, donde la impostura del presente fuese algo más que el estado de una «transparencia-*glasnot*», esa que se construye en la absoluta indiferencia hacia el otro. Por ello fue un cine que no jugaba, que no se arriesgaba, era un «cine cínico», “no se va a ninguna parte y se desanda lo andado. Se huye hacia delante (en busca del alma) o hacia atrás (en busca de la historia). Es el estado actual del cine soviético «comercial»”<sup>670</sup>.

#### 7.2.4. Rusia. Después de la *perestroika-glásnost*<sup>671</sup>

La *perestroika-glásnost* en lo político-social fue un paréntesis, el anuncio de algo que finalmente no fue y que devino en la debacle de todo el sistema soviético y su gran área de influencia tras el golpe de Estado que creó a la Federación de Rusia en 1991, que supuso en nuestra objeto de interés un cambio radical en las formas de exhibición, producción y comercialización cinematográfica. Este proceso fue suficientemente acelerado como para

<sup>669</sup> Serge Daney, “Espacio sin distancia. (Viaje a través del cine soviético)”, en De Baecque, com., *Nuevos cine, nueva crítica*, 224.

<sup>670</sup> *Ibid.*, 229.

<sup>671</sup> El panorama pos-soviético ha sido muy diverso en otros países de la antigua URSS, por ejemplo, la situación del Kinostudiya O. Dovzhenka de Kiev-Ucrania, ha mantenido la propiedad estatal, pero con presupuestos muy inferiores a cuando era parte de la URSS. En 1996 su presupuesto fue de 700.000 dólares y en el 2004 llegó a 2 millones de dólares, manteniendo una media de dos o tres películas anuales. En el caso del estudio estatal Belarusfilm en Minsk-Bielorrusia, bajo el gobierno dictatorial de Aliaksandar Lukashenka en la última década ha tenido una producción cinematográfica constante, pero acotada entorno a seis largometrajes de ficción, diez documentales y cinco animaciones anuales. En los últimos años, el caso de Kazajistán es absolutamente distinto a gran parte de los países del mundo, porque ha vivido un proyecto de re-cinematografización de la sociedad, a través de la apertura de salas de cine estatales en todo el país, llegando a 171 pantallas en el año 2009, además el Estado se transformó en el único accionista del antiguo estudio Qazaqfilm. En la última década ha tenido una producción sostenida de seis largometrajes de ficción, diez documentales y cinco animaciones anuales. Para ver más fondo el desarrollo del cine en Asia Central ver: Michael Rouland, Gulnara Abikeyeva y Birgit Beumers, eds., *Cinema in Central Asia. Rewriting Cultural Histories*, (Londres y Nueva York: I.B. Tauris, 2013).

cambiar la cara del cine de toda Europa del Este en pocos años. La mayoría de los estudios cinematográficos pararon drásticamente su producción, debido a que sus producciones no podía competir en el mercado con las películas que venían de Francia primero y luego de EE.UU., con excepción de Mosfilm que logró mantener una producción visible. Como plantea Peter Rollberg “en Rusia, el número de largometrajes producidos anualmente se redujo a alrededor de 40 a mediados de los años noventa; por desgracia, ninguno de ellos recuperó sus costos en taquilla. La mayoría de las películas rusas seguían financiadas por el Estado, especialmente productos de calidad destinados para prestigiosos festivales, pero en mucho menor cantidad que antes”<sup>672</sup>. A contracorriente de lo que se suponía liberalización económica rusa, el año 2004 Mosfilm se convirtió en un objeto estratégico para el desarrollo industrial de Rusia y que no puede ser privatizado, con lo que se detuvo el proceso de privatización que se había inaugurado a mediados de los años ochenta.

Uno de los rasgos del cine ruso ha sido su lento proceso de sincronización con las formas cinematográfico-audiovisuales hegemónicas globales, principalmente, en el ámbito de los géneros cinematográficos, estos se hace evidente en la producción de **Alekséi Balabánov** (Ekaterimburgo, 1969-San Petersburgo, 2013), que a partir del díptico cinematográfico *Brat* [Hermano] (1997-2000) se introdujo en el género de acción teniendo como escenario el mundo criminal y los bajos fondos rusos. La primer parte del díptico trata sobre la relación entre un asesino a sueldo, Viktor (interpretado por Viktor Sukhorukov) y su hermano menor, Danila (interpretado por Sergei Bodrov Jr.) que va en su búsqueda a San Petersburgo después de servir en el ejército, transformándose en su ayudante. Aún cuando la película se centra en un mundo violento, la violencia no es la protagonista audiovisual de la película —las escenas de peleas o enfrentamiento son pocas y las muertes generalmente no se muestran o están en plano general—, lo fundamental es mostrar el proceso de transformación de Danila en asesino a sueldo.

Las formas cinematográficas de *Brat* a las antípodas de John Woo, Takeshi Kitano, Luc Bresson o Quentin Tarantino, la violencia es precaria y artesanal, se expone un mundo de la mafia rudimentario. Pero tampoco hay un retrato sociologizado o *verista* del mundo de las mafias y el hampa ruso, lo que opera es la sintetización de un imaginario globalizado que es descentrado para transformarlo en otra cosa diferente. Esto se hace evidente cuando Danila

---

<sup>672</sup> Rollberg, 19. [texto original: In Russia, the number of feature films produced annually dropped to about 40 by the mid-1990s; sadly, none of them regained their costs at the box office. The majority of Russian feature films were still state funded, especially quality products intended for prestigious festivals, but in much smaller numbers than before.]

construye un silenciador para su revólver con una serie de metales y rodamientos que finalmente introduce al interior de una botella plástica de la bebida gaseosa Sprite. También cuando Danila antes de irse a Moscú se despide de una micro-trafficante de drogas en un local de comida rápida Mc Donalds, pervierte el sentido familiar que intenta proyectar la cadena de comida transnacional. Y más aún, cuando el mayor elemento tecnológico que vemos en la película es un reproductor personal de discos compactos que Danila lleva gran parte de la película y donde escucha el grupo Nautilus Pompilius. Rusia aparece como un lugar que está muy lejos del ritmo de las transformaciones neoliberales del mundo.

Así en *Brat* aún se encuentran los ecos de una producción cinematográfica que se concibe en un descalce temporal con Occidente, de la precariedad económica y tecnológica, una paisaje cultural determinado por la irrupción del libre mercado, que padece los conflictos identitarios en la sobre inflación de los problemas «étnicos»: Danila tiene que matar al jefe de una mafia denominada: los Chechenos. Además, se hace amigo de Hoffman (interpretado por Yuriy Kuznetsov), un vagabundo alemán que vende antigüedades en la calle para sobrevivir, en una de sus primeras conversaciones Danila le pregunta si es judío y éste le responde que es alemán. Esto cambiará en la segunda parte de *Brat*, donde la forma de filmación y montaje es absolutamente diferente. Que se puede ejemplificar en el cambio del función de la música, en la primera película la música era un acompañante psicológico de Danila, que construía su espacio individual o aparecía como interrupción al hilo narrativo como en *Acca o Malenkaya Vera*. Mientras en la segunda parte, la música se transforma en la que determina el ritmo de la edición y de la acción de los personajes, el tiempo de las imágenes dentro de las secuencias se acelera, pero también el tiempo diegético de la narración, donde los sucesos acontecen unos tras otros en un vértigo que no existía en la primera parte. Que profundizará en sus últimas producciones, *Zhmurki* [La gallina ciega\*] (2005), *Gruz 200* [Carga 200\*] (2007) o *Morfiy* [Morfina\*] (2008).

Esta variación de las películas de Alekséi Balabánov son la introducción perfecta para las películas del realizador nacionalizado ruso **Timur Bekmambetov** (Atyrau, 1961), principalmente, en el díptico cinematográfico *Nochnoy dozor* [Guardianes de la noche] (2004) y *Dnevnoy dozor* [Guardianes del día] (2006), adaptaciones de la novela homónimas de 1998-2000 de Sergei Lukyanenko. Películas fantásticas que tratan sobre dos grupos humanos que han disputado desde el inicio de los tiempos el dominio de la tierra: los guardianes del día y la noche y que en su disputa mantienen el equilibrio precario en que vive el mundo. Este mundo fantástico convive narrativa y visualmente de forma paralela con la

realidad cotidiana, la que está más cerca del realismo social europeo identitario, que de las formas de verosimilitud del realismo estadounidense. Se muestra ejemplar en este sentido, la caracterización visual de la vida cotidiana en los bloques de apartamentos rusos [fig. 106], donde el personaje principal Anton Gorodetsky (interpretado por Konstantin Khabensky) pasa al mundo fantástico en búsqueda de guardianes de la noche.

Lo fantástico y lo cotidiano están conectados por una fina capa, una especie de frontera material que puede ser traspasada solo por los guardianes. Esta se muestra audiovisualmente en la película, la cadencia, iluminación y sonoridad de la imagen cambian radicalmente cuando uno de los guardianes a traviesa la frontera, es una suerte de mundo alterado, pero que ocupa el mismo espacio existencial que el mundo cotidiano [fig. 107]. Lo fantástico acontece como un pliegue de la realidad cotidiana, superpuesto a las apariencias de las cosas, que solo se hace visible cuando se afecta la temporalidad visual del mundo, en una irrupción violenta en la *normalidad* de la imagen. Esta visualización y proyección de una realidad cotidiana-fantástica está determinada por las posibilidades de las técnicas de post-producción digital, ensayando audiovisualmente esa convivencia en el terreno de lo posible.

Para ensayar estas imágenes de lo posible —es decir, aquellas que renuncian a su condición de fantasía plena— Timur Bekmambetov incorpora las formas estéticas-cinematográficas de la representación histórica —como también lo hace la trilogía co-producción estadounidense-británica-neozelandesa *The Lord of the Rings* [El señor de los anillos] (2001-2002-2003), de Peter Jackson—, en una serie de batallas magnánimas de estos dos grupos de guardianes pseudo-mitológicos del bien y del mal en un contexto transhistórico, diluyendo la barrera entre las convenciones realistas y fantásticas dentro del cine occidental. Esta convivencia entre historia y fantasía es una expresión de un amplio imaginario cinematográfico contemporáneo, que ha ido edificando un «historicismo mitológico-fantástico» a partir de las nuevas posibilidades de las plataformas digitales, en que se ocupan las formas de representación y reconstrucción históricas para proyectar una serie de narraciones fantásticas, cuentos populares y mitos<sup>673</sup>.

Tras estas películas Timur Bekmambetov se instaló en la industria estadounidense, desarrollando una serie de proyectos como la co-producción alemana-estadounidense *Wanted* [*Wanted-Se busca*] (2008) y *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* [Abraham Lincoln: Cazador

---

<sup>673</sup> José M. Santa Cruz G., *Imagen-sintética: estudios de cine contemporáneo* (2), (Santiago de Chile: Metales Pesados Ediciones, 2013), 160-174.

de vampiros] (2012), cristalizando en el escenario ruso esa “atracción irresistible por el modelo industrial norteamericano junto con el resquemor que les produce; esa necesidad de pertenecer a él, si es posible con un Oscar ya conseguido, [...] ese no poder dejar de mirar a Norteamérica y necesitar al mismo tiempo mirarse a sí mismo; esa, en fin, fascinación por lo que el cine norteamericano representa sin poder ocultar la propia fragilidad”<sup>674</sup>.

En el contexto ruso también acontece una forma particular de lo que llamamos anteriormente como «cine de *look* autoral», que sintetiza las formas modernas soviéticas con las tendencias contemporáneas del cine europeo, por ejemplo, en *Vozvrashchenie* [El regreso] (2003), de Andréi Zviáguintsev, que se concentra en el viaje de dos hermanos adolescentes, Ivan (interpretado por Ivan Dobronravov) y Andréi (interpretado por Vladimir Garin), junto a su padre, Otets (interpretado por Konstantin Lavronenko), por Siberia. Hombre al que no conocían más que a través de una fotografía. Este esquema coloca en el centro el problema del autoritarismo y la masculinidad en la configuración de la identidad de los hombres rusos. El padre planifica el viaje como una serie de pruebas y desafíos para cimentar dichos rasgos autoritarios en los dos adolescentes, exponiéndolos a situaciones en que Ivan y Andréi tienen que demostrar su fuerza, valentía y violencia: golpear a un joven que los asaltó, buscar una misteriosa caja, cruzar un lago en un precario bote hacia una desolada isla, subir una torre, etcétera.

Esta lectura sobre la identidad masculina está marcada desde el inicio de la película en dos escenas. En la primera los dos hermanos junto a unos amigos están saltando de una torre a un lago, pero Ivan no logra saltar a causa de su miedo a las alturas. En la segunda ambos hermanos se pelean dentro de un edificio abandonado, disputa que termina con una persecución que los lleva hasta su casa donde se encontrarán con Otets. Esta figura del autoritarismo masculino da cuenta de su dimensión de trauma no resuelto que existe con el pasado soviético, que se expresa en el final cuando Otets muere en un accidente mientras acecha a Ivan en una torre en medio de la isla en Siberia. Los hijos tienen que hacerse cargo de movilizar el cuerpo hasta a la otra orilla en el bote, pero al llegar ahí la destaralada embarcación se hunde con el cuerpo del padre, ninguno hace nada solo lo miran desaparecer. Ese pasado que retorna en la figura del padre no puede ser sintetizado por el presente en la figura de los hijos y se aloja como una presencia inquietante a la espera en el fondo del lago.

---

<sup>674</sup> Vidal Estévez, 173.

*Vozvrashchenie* plantea otros retornos, principalmente de esas formas que vivían de forma incomoda con el imaginario cinematográfico soviético. La secuencia del lago y la puesta a prueba de los adolescentes tiene una vinculación evidente con ese otro adolescente que enfrentado a la catástrofe de la guerra, cruza el lago fangoso para llegar a la isla donde se esconden los sobrevivientes del asedio Nazi en *Idi i smotri*. Asimismo, la construcción visual de los espacios y del tiempo rememora a las últimas películas de Andréi Tarkovski, como de su personaje Ivan en *Ivánovo detstvo* [La infancia de Iván] (1962). También, del rol simbólico de Siberia como espacio para aquellos que fueron condenados por los gobiernos soviéticos a trabajos forzosos, pero al mismo tiempo de la cruzada patriótica de la supervivencia en dicho territorio, espacio mitologizado en películas como *Sibiriada*.

Esta conciencia de la condición de imagen dentro de un universo cinematográfico que la contiene, se ve cristalizada en el rol que tiene la fotografía dentro de la película. Al inicio el padre es una fotografía en la sala de la casa, éste se hace carne con el retorno y emprenden un viaje donde Ivan va fotografiando todo el recorrido, finalmente cuando Otets muere vuelve a transformarse en una añosa fotografía que encuentran sus hijos en su automóvil. Esto se ve ratificado en la secuencia de créditos, donde vemos las fotografías que ha sacado Ivan durante el viaje, la fotografía es aquello que queda en la vida de ambos jóvenes, son esas imágenes del pasado las que perviven en el presente.

El ejercicio más importante que se ha realizado en el contexto ruso de una reflexión cinematográfica sobre la historia del país, es el desarrollado por **Aleksandr Sokurov** (Podorvinkha, 1951) en *Russkiy kovcheg* [El arca rusa] (2002). Pieza que llevó al extremo las posibilidades técnicas y de puesta en imágenes del plano secuencia cinematográfico. A partir de un escenario emblemático para la historia rusa como el Palacio de Invierno de los zares en San Petersburgo —que en la actualidad alberga el Museo Hermitage—, construyó un plano secuencia de noventa minutos con una cámara de alta definición digital modelo Sony HDW-F900, que guardaba directamente la información digital en un disco duro. En esta puesta en imagen ocupó más de 30 habitaciones del museo para generar una serie de escenas desde el pasado imperial de Rusia hasta la Gran Guerra Patriótica en el asedio del ejército Nazi a Leningrado-San Petersburgo, casi tres siglos de historia que de alguna forma fue testigo el edificio. Para la construcción de estas escenas trabajó con más de mil actores y extras, además de tres orquestas y un extenso equipo de rodaje que le permitió coordinar toda esta empresa, que fue grabada en un solo día después al tercer intento. La pieza concluye con un inserto digital en que el museo aparece como una gran arca navegando por el mar.

La imagen abstracta que proyecta *Russkiy kovcheg* sobre la construcción del relato histórico, es la imposibilidad de concebirlo en una dimensión lineal y causal, son una serie de cuadros plásticos que interactúan de forma rizomática, que se van encadenando al ritmo de una conversación entre dos extranjeros culturales y temporales. “La transparencia estética de la cámara en una sola toma, entonces, puede ser considerada como el pincel y esmalte del restaurador, destinado a eliminar las grietas y manchas que empañan el *cuadro* original”<sup>675</sup>. Ya que el objetivo de la película es plantear una nueva unidad construida a partir de retazos, fragmentos, para ello ocupa el modelo de las memorias de viajes a través del personaje El Europeo (interpretado por Sergei Dreiden), inspirado en el aristócrata francés el Marqués de Custine (A stolphe-Louis-Léonor) a partir de su libro de viajes *La Russie de 1839* [Rusia en 1839] (1843), pero también en la figura del viajero del tiempo en la voz en *off* (interpretada por Aleksandr Sokurov) que es guiado por El Europeo dentro de las distintas habitaciones del palacio y mediante el cual interactúa con alguno de los personajes representados en la película. *Russkiy kovcheg* es una elegía fragmentaria que reconstruye una «historia monumental», “historia que se proponía como tarea restituir las grandes cimas del devenir, mantenerlas en una presencia perpetua, recuperar las obras, las acciones y las creaciones, según el monograma de su esencia íntima”<sup>676</sup>.

La fragmentación temporal está acompañada con la unidad y continuidad espacial que determina el museo, la plataforma de la monumentalidad, que termina por devenir en una puesta en imagen determinada por el conflicto de la teatralidad. Todo el despliegue formal de la película comienza y termina con el problema del teatro, cada uno de los cuadros plásticos hacen explícita la condición teatral de la representación histórica, esta no está trabajada con los códigos de representación cinematográficos para visualizar la Historia, sino con los del propio teatro donde la cámara no constituye y enmarca las escenas sino que es un activador que transita por ellas. La cámara es un personaje efímero que ha eliminado su condición neutra y externa al relato, para transformarse en pura imagen, es el combustible para que se activen las óperas y obras de teatro del período de Catalina II, pero también del hombre que construye su propio ataúd durante el asedio a Leningrado.

---

<sup>675</sup> Jeremi Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, figures of paradox, (Londres y Nueva York-NY: Wallflower Press, 2014), 174. [Texto original: The seamless one-take camera aesthetic, then, may be seen as the brush and glaze of the restorationist, meant to remove the cracks and blotches which tarnish the original *tableau*]

<sup>676</sup> Michel Foucault, *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*, trad. José Vázquez Pérez, (Valencia: Pre-textos, 1992). 65-6.

Un rasgo poco considerado a propósito de *Russkiy kovcheg*, es la articulación afirmativa de la dimensión de espectáculo del cine, en una espectacularización autoconsciente y positiva que se distancia de las perspectivas de Guy Debord. Es el espectáculo del virtuosismo de la técnica cinematográfica —ya entrada en su era digital— y sus posibilidades «casi» infinitas de construcción de imágenes. El despliegue de todo el andamiaje logístico, técnico y productivo se cuela como rumor en la imagen que determina la experiencia frente ella, junto a las escenas, los diálogos y el relato aparece la incredulidad del procedimiento, ¿cómo se hizo? Se distancia de todas esas películas que no muestran sus procedimientos en el simulacro de la inmediatez o cuando las películas son el producto de las más nuevas plataformas digitales, estas transparentan sus formas de construcción para privilegiar el relato o la experiencia sensorial. *Russkiy kovcheg* desnuda la invisibilidad a través de una sobrecarga visual y sonora, tiene conciencia que las imágenes son el producto de una habilitación y que no están antes que lo cinematográfico, solo aparecen cuando la máquina-cine se pone en marcha abriendo el telón de la técnica monumental.

Aleksandr Sokurov conecta dos estados epocales que inicialmente parecen muy distintos entre sí, los impulsos aperturistas del cine en la *perestroika-glásnost* y el estado contemporáneo de la edificación de autores globales. Su primer largometraje apenas finalizado fue censurado, *Odinokiy golos cheloveka* [La voz solitaria del hombre\*] inspirado en la obra literaria de Andréi Platonov, solo fue exhibido en una sesión privada en 1987. Antes de la disolución de la URSS filmó algunos largometrajes de ficción y documental y una serie de cortometrajes de ficción y documentales, la mayoría de estos censurados hasta 1987. Algunos de estos son, *I nichego bolshe* [Y nada más\*] (1982), una cronología de los sucesos de la Gran Guerra Patriótica, *Skorbnoye beschuvstviye* [Dolorosa indiferencia] (1983), una pieza audiovisual que parte de la obra teatral Heartbreak House: A Fantasia in the Russian Manner on English Themes [Casa de la angustia: un fantasía en las maneras rusas con temas ingleses\*] (1919), de Bernard Shaw, que a partir de la figura del dramaturgo hace una proyección reflexiva sobre el siglo xx, *Moskovskaya elegiya* [Elegía de Moscú\*] (1986) cortometraje a propósito de la muerte de Andréi Tarkovski o *Leningradskaya retrospektiva (1957-1990)* [Retrospectiva de Leningrado 1957-1990\*] (1990), monumental documental de 13 horas de duración. En la mayoría de estas, se mezclan imágenes de archivo, escenas dialogadas y ficcionadas, un constante trabajo con los tiempos de las imágenes, la construcción espacial, la utilización del desenfoco, la mezcla material en colores y blanco y negro. “Distinguir *tout court* la ficción de los documentales es en sus films un esfuerzo inútil:

a veces coexisten en un mismo film, a veces en un mismo plano y siempre lo real se prefigura como materia de ficciones y representaciones<sup>677</sup>.

Fredric Jameson tuvo una atención especial a *Dni zatmeniya* [Días de eclipse] (1988) para confeccionar su concepto de «realismo mágico soviético» como respuesta a las transformaciones del régimen de la URSS y al «romanticismo social». La película es la adaptación de la novela *Za milliard let do kontsa sveta* [Mil millones años antes del fin del mundo\*] (1976), de Arkadi y Borís Strugatski, ellos mismos fueron los guionistas de la película. Esta ambientada en Turkmenistán soviética que se centra en tres científicos que de forma independiente están a un paso de descubrir distintas cosas, pero antes de poder hacerlo comienzan a sufrir una serie de sucesos que interfieren en sus investigaciones, para finalmente darse cuenta si cada uno lo hubiese logrado podría cambiar el equilibrio de la naturaleza y el destino del mundo.

Fredric Jameson considera que la serie de desplazamientos que hace Aleksandr Sokurov desde la novela hacia la película: desarticulación del género de la novela, a través de su *superación* en términos hegelianos, que al mismo tiempo que lo abandona-cancela lo preserva como andamiaje mínimo de reconocimiento; desplazar la acción desde Moscú a Turkeistán, para exponer esos paisaje desérticos, pobres y excéntricos, como “la pila definitiva de basura del Primer Mundo, formada por mercancías obsoletas y existencias desechadas”<sup>678</sup>. Lo que se verá reforzado por la construcción audiovisual, que mezcla filtros amarillos con las formas del documental, para construir un universo visual de padecimientos, hambre y pobreza, termina generando una «patología de lo visual», donde es “el filtro lo que convierte todo esto en las imágenes documentales más siniestras que concebirse pueda, reminiscencia de *Las Hurdes* (1932) de Buñuel, donde la cámara surrealista, preparada para la imagen libidinosa, registra la absoluta desolación de una cultura de la desnutrición y de la mortalidad prematura entre montañas en las que no hay nada que comer”<sup>679</sup>.

A partir de aquí Fredric Jameson planteará una relación entre cine moderno y cine en la posmodernidad muy poco desarrollada, casi olvidada. A propósito de la utilización de los filtros en el contexto soviético, plantea que frente a cierta modernidad cinematográfica que confiaba en la ausencia de colores para fijar la tensión espacial entre lo fantasmagórico y lo

---

<sup>677</sup> Maria João Madeira, “Aleksandr Sokurov, cineasta”, en *Aleksandr Sokurov. Elegías visuales*, vv.aa. trad. Jorge Segovia, (Madrid: Maldoror Ediciones, 2004), 21.

<sup>678</sup> Jameson, *La estética geopolítica*, 120.

<sup>679</sup> *Ibid.*, 123.

ideal como realización imposible del realismo en las multiplicidad de tonos que van desde el blanco y negro, se pierden con la multiplicidad de colores en la imagen, “la precisión perceptiva del gran cine moderno en blanco y negro queda anulada de un golpe por la eclosión de la gama de colores en el cine postmoderno, con su fascinación del órgano visual por los costosos estímulos del technicolor”<sup>680</sup>.

La producción de Aleksandr Sokurov ha sido leída bajo dos conceptos. La elegía, esa forma poética y lírica de revivir-recordar aquello que ha muerto-desaparecido. “Mitad diarios poéticos, llenos de reflexiones y observaciones del director en su habitual voz en *off*, y mitad documentales, las elegías de Sokurov fueron dedicadas a una variedad de temas (personas famosas y anónimas). Ellos idean una visión muy personal e introspectiva de la historia”<sup>681</sup>. Por ejemplo, en *Sovetskaya elegiya* [Elegía soviética\*] (1989), cortometraje dedicado al que aún era diputado Boris Yeltsin y posteriormente fue el primer presidente de la Federación Rusa. También, *Prostaya elegiya* [Elegía simple\*] (1990), *Primer intonatsii* [Ejemplo de entonación\*] (1991) o *Elegiya iz Rossii* [Elegía desde Rusia\*] (1993).

Lo pictórico, “el cine debe entonces inspirarse en la pintura: en el trabajo paciente del pincel que reinventa las cosas, pero también y sobre todo en la forma según la cual ocupa conscientemente su propio espacio: la superficie sin profundidad del cuadro o la pared”<sup>682</sup>. A partir de los largometrajes de ficción *Tikhiye stranitsy* [Páginas ocultas\*] (1994) y *Mat i syn* [Madre e hijo] (1997), ambas co-producciones rusa-alemanas. En estas hay una “voluntad de supresión de toda la perspectiva óptica, de reducción de la profundidad a la bidimensionalidad de la superficie de la pantalla, fusión de distintos planos de la imagen para lo cual recurre a toda una parafernalia de procedimientos —el uso de lentes anamórficas, la aplicación directa de toques de pintura sobre la propia lente”<sup>683</sup>.

La sospecha sobre la realidad extra-cinematográfica fijada por la repulsión de las formas del realismo, especialmente el social soviético, exponen un trayecto cultural epocal que ha determinado parte de la producción cinematográfica desde la desaparición de la URSS, en que se busca restituir —heredero de Andréi Tarkovski— un pasado espiritual perdido,

---

<sup>680</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>681</sup> Szaniawski, 166. [Texto original: Half poetic diaries, filled with the director’s ruminations and observations in his customary voice-over, and half documentaries, Sokurov’s elegies are dedicated to a variety of subjects (famous and anonymous people). They devise a highly personal and introspective vision of history.]

<sup>682</sup> Jacques Rancière, “El cine como pintura”, en *Aleksandr Sokurov. Elegías visuales*, 57.

<sup>683</sup> João Nisa, “En los márgenes de lo visible”, *Aleksandr Sokurov. Elegías visuales*, 40.

violentado y sacrificado durante el siglo xx, en la configuración de “las tendencias metafísicas y sobre todo la reivindicación de la tradición cultural rusa, literaria y pictórica”<sup>684</sup>. Es un retorno mucho más allá de lo nostálgico posmoderno, trabaja en desplazamiento melancólico sobre ruinas del pasado.

### 7.2.5. Industrias paralelas. Del bloque soviético a la comunidad europea

Para los viejos países de la esfera soviética: Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Rumania, Bulgaria, Yugoslavia y Albania, la situación fue diferente a la rusa y a la de los nuevos países pos-soviéticos. Estos debieron enfrentar un doble proceso como ha planteado Meta Mazaj, por un lado, transformar sus economías al capitalismo neoliberal a través de la privatización de su tejido productivo, por el otro, integrarse a la Comunidad Europea tras una importante fragmentación territorial. La nueva Europa cinematográfica no puede comprenderse sin incorporar todo ese imaginario socio-cultural, transformaciones socio-económicas y formas de producción que se habían desarrollado en estos países.

De este modo, el nuevo europeísmo, por una parte una manifestación geopolítica del proceso de homogeneización de la globalización, es por otra parte un producto de la fragmentación, la formación de un número sin precedentes de Estados-nación en Europa Central y Oriental. Es este re-mapeo de la «otra» Europa que pone entre paréntesis los supuestos en gran medida positivos de los procesos de integración, pone en primer plano los efectos traumáticos de la rápida puesta en marcha del capitalismo, y refuerza, entre otras cosas, el Estado-nación como una forma importante de configuración social al igual que su desaparición está siendo pronunciada con entusiasmo.<sup>685</sup>

Esta fragmentación socio-cultural que plantea Meta Mazaj es un rasgo característico de la escena productiva de las últimas décadas, en la medida en que responde de forma orgánica a la desarticulación del aparato productivo y distribución estatal implantado por los gobiernos

---

<sup>684</sup> Madeira, 13.

<sup>685</sup> Meta Mazaj, “Eastern European Cinema of the Margins”, *Situations: Project of the Radical Imagination*, Volumen 4, Número 1, 2011, 189. [Texto original: Thus, the new Europeanism, on the one hand a geopolitical manifestation of the homogenizing process of globalization, is on the other hand a product of fragmentation, the formation of an unprecedented number of nation-states throughout Central and Eastern Europe. It is this remapping of the “Other” Europe that brackets the largely positive assumptions of the integration processes, foregrounds the traumatic effects of the rapid march of capitalism, and reinforces, among other things, the nation-state as an important form of social configuration just as its demise is being enthusiastically pronounced.]

soviéticos. De acuerdo con Dina Iordanova, “la desintegración del bloque [soviético] también significó el colapso de un mercado de distribución consolidado, que nunca fue sustituido por un mercado de tamaño similar en cualquiera de las nuevas configuraciones”<sup>686</sup>. El Estado renunció a su rol de intervención en la producción cultural, dejando el control de su desarrollo al libre mercado. “Las preocupaciones anteriores sobre la libertad de expresión se desvanecieron rápidamente, y las preocupaciones sobre las limitaciones de una economía de mercado emergieron”<sup>687</sup>.

Los viejos estudios estatales fueron en su mayoría privatizados y se han concentrado en ofrecer servicios técnicos para productoras cinematográficas y de publicidad de otros países con bajos costos de producción. En el que, a su vez, ha existido un impulso de integración con las cinematografías europeas a través del acceso a fondos para la co-producción internacional. Paralelo a ello, la producción local ha desarrollado un modelo productivo en torno al desarrollo de películas o proyectos específicos dependiente a subvenciones estatales y europeas. Para Dina Iordanova existe un estado de industrias paralelas no integradas, donde las producciones locales no dependientes del financiamiento exterior están absolutamente marginalizadas del campo productivo y de la distribución local y extranjera, para privilegiar el espacio más rentable de la co-producción internacional, que vendría a ser esta industria paralela y secundaria. “Es en el contexto de esta segunda industria que la películas que se dicen representar el discurso identitario nacional se hacen hoy en día”<sup>688</sup>. Dina Iordanova desarrolla un esquema para resumir este estado de industrias paralelas.

Industria de servicios internacionales: 1) a nivel productivo los estudios son de propiedad extranjera y su foco es atraer negocios internacionales sin control estatal, ocupando a los técnicos locales bajo los costos de producción. 2) a nivel de distribución son empresas principalmente subsidiarias de las compañías de Hollywood y distribuyen las películas de dichas empresas. 3) a nivel de exhibición los propietarios de la mayoría de salas de cine trabajan con reservas previas para las filiales de las empresas de Hollywood. 4) a nivel de audiencia el cine de Hollywood copa la mayoría de las salas de cine y tienen el mayor

---

<sup>686</sup> Dina Iordanova, “Bulgaria”, en *The Cinema of the Small Nations*, Mette Hjort and Duncan Petrie, eds., (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007), 94. [Texto original: The break-up of the [soviet] bloc also meant the collapse of a consolidated distribution market that was never replaced by a similarly sized market in any of the new configurations.]

<sup>687</sup> *Ibid.*, 95. [Texto original: Earlier concerns over freedom of expression rapidly vanished, and worries over the constraints of a market economy emerged.]

<sup>688</sup> *Ibid.* [Texto original: It is in the context of this second industry that films claiming to represent the national identity discourse are made today.]

porcentaje de las taquillas, impulsando el concepto que el cine de masas es el producido por Hollywood.

Industria nacional: 1) a nivel productivo está compuesto por pequeñas compañías que no manejan los activos de producción y trabajan con el modelo de proyecto específicos, generalmente, con presupuestos pequeños y dependen de las subvenciones estatales, asumiendo la casi imposible recuperación de la inversión. Los realizadores está estrechamente vinculados con los proyectos y eventualmente son mano de obra de la industria de servicio internacionales. 2) a nivel de distribución carecen de acceso a las grandes compañías de distribución, generando eventualmente pequeños acuerdos con pequeñas compañías locales e internacionales, generando una política de «distribución de guerrillas». 3) a nivel exhibición tiene eventuales posibilidades en salas, dependen principalmente de la exhibición en televisión y en festivales de cine. 4) a nivel de audiencia carecen de un conocimiento de la producción constante en los países, con un consumo eventual de algún éxito a nivel nacional<sup>689</sup>. Además el público, en general, está más familiarizado con la producción anterior a la caída del Muro de Protección Antifascista de Berlín<sup>690</sup>.

Este panorama que *grosso modo* comparten la mayoría de los países de Europa del Este, está acompañado con la fragmentación identitaria y geopolítica acontecida durante la década del noventa —teniendo su punto más álgido en los distintos conflicto bélicos en Yugoslavia—, poniendo en evidencia que los habitantes de estos «nuevos» países no

---

<sup>689</sup> *Ibid.*, 96.

<sup>690</sup> Para ver el desarrollo de esta transición en cada uno de los países que hacemos referencia ver, para el caso de **Polonia** ver: Marek Haltof, “A Fistful of Dollars: Polish Cinema after the 1989 Freedom Shock”, *Film Quarterly*, Volumen 48, Número 3, primavera 1995, 15-25. Del mismo autor “Landscape after the Battle: The Return of Democracy” en *Polish National Cinema*, (Nueva York-NY: Berghahn Books, 2008), 176-205. Ewa Mazierska, *Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level*, (Bern: Peter Lang AG, 2007). **Bulgaria** ver: Velina P. Petrova, “Are We Going to Have a Race of Angels? Post-Communist Interpretations of Bulgarian Dissident Cinema”, *Berkeley Journal of Sociology*, Volomen 47, 2003, 27-48. y Temenuga Trifonova, “Contemporary Bulgarian Cinema: From Allegorical Expressionism to Declined National Cinema”, en *East, West and Centre: Reframing Post-1989 European Cinema*, Michael Gott y Todd Herzog, eds., (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015, 127-146. **Hungría** ver: John Cunningham, *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*, (Londres: Wallflower Press, 2004) y Catherine Portuges, “Gendering Cinema in Postcommunist Hungary”, en *Genders 22: Postcommunism and the Body Politic*, Ellen E. Berry, ed., (Nueva York-NY: NYU Press, 1995). **Rumania** ver: Dominique Nasta, *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, (Nueva York-NY: Columbia University Press, 2013). **República Checa** ver: Peter Hames, “Czech Cinema: From State Industry to Competition”, *Canadian Slavonic Papers*, Volumen 42, Número 1 y 2, marzo-junio 2000, 63-85. **Eslovaquia** ver: Tiziana D’Amico, ed., *Il Cinema in Slovacchia. Tra Memoria e Futuro*, (Atripalda: Edizioni Laceno, 2009) y para estos dos últimos: Peter Hames, *Czech And Slovak Cinema. Theme and Tradition*, (Edimburgo. Edinburgh University Press, 2009).

necesariamente se sentían parte de una comunidad simbólica soviética común<sup>691</sup>. Pero, también, en los grandes movimientos migratorios de estas poblaciones durante las últimas dos décadas, tematizado recurrentemente en las películas. Como ha sido reflejado en los libros *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie* (2006) editado por Ewa Mazierska y Laura Rascaroli, *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe* (2010) de varias autores y *European Cinema after the Wall: Screening East-West Mobility* (2014) editado por Leen Engelen y Kris van Heuckelom. Estos libros a contracorriente de los discursos políticos dominantes en la esfera pública, buscan hacer evidente que la migración ha sido multidireccional y que lo fundamental radica en identificar los diferentes tipos de inmigración: económica, religiosa, bélica y política.

### 7.2.6. Cruzando la nueva Europa. Krzysztof Kieslowski

Ewa Mazierska y Laura Rascaroli en *Crossing New Europe* hacen eco de la triple figura de la movilidad posmoderna planteada por Zigmunt Bauman: el paseante, el turista y el vagabundo para analizar el complejo escenario de la movilidad que ha afectado a Europa los últimos treinta años y, con ello, la configuración de nuevas identidades europeas débiles.

Si la aparición de conceptos homogeneizados y desconcertantes tales como «Europa Occidental» y «Oriental» se remontan ya a finales del siglo xviii, luego de los inicios de la Guerra Fría llevaron al redescubrimiento de lo que Gerard Delanty llama acertadamente «una versión pastiche de la Antigua Europa, con su centro en occidente» y proveído el llamado occidente con una frontera oriental demarcada claramente.<sup>692</sup>

Este escenario pan-europeo determinado por “experiencias de desplazamiento, diáspora, exilio, migración, nomadismo, la falta de vivienda, el cruce de fronteras y el turismo son todos relevantes para la Europa contemporánea”<sup>693</sup> y que se hacen evidente

<sup>691</sup> Ewa Mazierska, “Eastern European cinema: old and new approaches”, *Studies in Eastern European Cinema*, Volumen 1, Número 1, 2010, 9.

<sup>692</sup> Leen Engelen y Kris van Heuckelom, eds., *European Cinema after the Wall: Screening East-West Mobility*, (Lanham, MA: Rowman & Littlefield, 2014), xii. [Texto original: If the emergence of homogenizing and mystifying concepts such as “Western” and “Eastern Europe” can be traced back as early as the late eighteenth century, then the beginnings of the cold war led to the rediscovery of the what Gerard Delanty aptly calls “a pastiche version of Old Europe with its centre in the West” and provided the so-called West with a clearly demarcated eastern border.]

<sup>693</sup> Ewa Mazierska y Laura Rascaroli, eds., *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*, (Londres: Wallflower Press, 2006), 1. [Texto original: Experiences of displacement, diaspora,

fundamentalmente en el panorama cinematográfico de los antiguos países del bloque soviético —pero sin ser un proceso excluyente, esto queda claro en el trabajo *El sueño de Europa: cine y migraciones* (2008), de Jose Enrique Monterde—. Esta identidad móvil se expresará en diferentes trayectos de realizadores cinematográficos que irán trazando diferentes recorridos por Europa, teniendo a París como un centro de operaciones privilegiado.

Un caso sintomático es el del realizador polaco **Krzysztof Kieslowski** (Varsovia, 1941-1996), tras dedicarse en sus primeros años al cine documental y unos esporádicos proyectos de largometrajes de ficción para la televisión, realizó la película *Przypadek* [El azar] —película que fue censurada y no se estrenó hasta 1987<sup>694</sup>—, en la que construye un relato en tres partes partiendo desde un punto de partida común. Witek (interpretado por Bogusław Linda) un joven estudiante de medicina decide tomar un tren a Varsovia abandonando todo en su ciudad natal después de la muerte de su padre, pero este viaje tendrá tres alternativas posibles dependiendo de las decisiones que tome Witek en torno a simples eventos durante el viaje: 1) toma el tren, se afilia al Partido Obrero Unificado Polaco-PZPR y tiene un prometedor futuro dentro de la burocracia estatal polaca. 2) pierde el tren, se enfrenta a un oficial de policía, por lo que hace servicios comunitarios, donde termina haciéndose parte del movimiento *Solidarność* [Solidaridad]<sup>695</sup>. 3) pierde el tren y no choca con el oficial de policía, luego se casa con una compañera de medicina y sigue viviendo su vida anterior.

La estructura narrativa de la película establece una relación activa con la realidad política de Polonia, poniéndose en juego al individuo frente a los sucesos que estaban transformando la realidad polaca. *Przypadek* más que una película de ficción es un manifiesto para el presente, un dispositivo que aún cree en la posibilidades revolucionarias del cine,

---

exile, migration, nomadism, homelessness, border-crossing and tourism are all relevant to contemporary Europe.]

<sup>694</sup> Una de las particularidades de la industria polaca, en relación a los otros países de la esfera soviética, se encontraba en la descentralización de su industria a partir de 1955. Se establecieron ocho estudios de cine con una dirección artística independiente, compuesta en general, por un director, un guionista y productor ejecutivo. Estudios que estaban dotados de forma completa para la pre-producción, producción y post-producción. Lo que permitió cierto margen de distribución para aquellas producciones que fueron censuradas dentro de ciertos grupos de intelectuales polacos.

<sup>695</sup> Esta aparición del movimiento *Solidarność* en la película marcó su estrecha relación con este primer sindicato de trabajadores independiente al PZPR y el primero en la esfera soviética, que fue fundado en septiembre de 1980, tras unas intensas huelgas en los astilleros de la ciudad de Gdansk y que terminó afiliando a 10 millones de miembros, transformándose en el principal movimiento opositor, siendo ilegalizado en 1981 y 1982 encarcelando a sus principales líderes. A partir de 1983 vivió en una semi-clandestinidad, hasta las elecciones libres de 1989 que finalmente ganaron como partido político. Tras la disolución del bloque soviético *Solidarność* condujo el proceso de integración de Polonia a Europa occidental. Otro realizador especialmente vinculado al movimiento fue Andrzej Wajda.

como agente de la conciencia de las masas. Y, en este sentido, es coherente que haya sido censurada por parte de las autoridades cinematográficas de Polonia. Pero, al mismo tiempo, se establece una crítica a la concepción del individuo como sujeto soberano de su conciencia política, será el azar de una serie de situaciones que lo llevarán por diferentes caminos. Un ejemplo claro de esto es la secuencia en que Witek se ha convertido al catolicismo en la segunda versión de su vida y de rodillas al interior de una iglesia le pide a Dios que exista. La escena está compuesta solo de dos planos, un plano medio frontal de Witek hablándole a la representación de cristo. El segundo es un plano completo de la representación de cristo crucificado, el encuadre está filmado desde abajo desde el punto de vista de Witek, exponiendo el poder que el individuo le está entregando con su bautizo [fig. 108].

Como ha planteado Doug Cummings, *Przypadek* “es estéticamente más rica que las entregas anteriores de Kiesłowski, *travellings* virtuosos, imágenes impactantes de violencia, composiciones cuidadosas y movimientos de cámara que difuminan la línea entre los puntos de vista subjetivos y objetivos, y un énfasis en momentos privados de observación”<sup>696</sup>. De alguna forma, Krzysztof Kiesłowski comenzaba a responder a dos sanciones que había esgrimido Serge Daney: “La realidad supera a la ficción y la ficción se ha rendido”<sup>697</sup> y “por qué la aplastante mayoría de las películas polacas son más interesantes por sus temas o sus actores que por su concepción del cine, tímida y tradicional. Se tiene siempre la impresión de asistir a una retahíla de imágenes que no *se dirige* al espectador, que se niega a «jugar con el cine» con él”<sup>698</sup>. En su comentario tras la séptima versión del Festival de cine de ficción polaco de Gdansk el 8 de septiembre de 1980, solo a tres semanas de la primera huelga en los astilleros de Gdansk.

La puesta en marcha de la reflexión entre la imagen audiovisual y la realidad como materialidad estética, se acrecentará con su proyecto televisivo *Dekalog* [El Decálogo] (1989-1990), junto al guionista Krzysztof Piesiewicz. 10 telefilmes que duran un poco menos de una hora cada uno y que fueron transmitidos por la televisión pública polaca. Cada uno tiene como punto de partida uno de los 10 mandamientos de la religión católica. Dos de estos telefilmes fueron ampliados a formato de largometraje cinematográfico: *Krótki film o zabijaniu* [No

---

<sup>696</sup> Doug Cummings, “Krzysztof Kieslowski”, *Sense of Cinema*, Número 27, julio 2003, s/n pp. <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/kieslowski/>. [Texto original: is more aesthetically rich than Kieslowski’s previous features—virtuoso tracking shots, striking images of violence, careful compositions and camera movements which blur the line between subjective and objective points of view, and an emphasis on private moments of observation.]

<sup>697</sup> Daney, *Las jornadas de Gdansk*, 191.

<sup>698</sup> *Ibid.*, 206.

matarás] (1988) y *Krótki film o miłości* [No amarás] (1988). Los 10 telefilmes tratan sobre personajes que viven en un complejo de edificios habitacionales de Varsovia, en el contexto del proceso de decadencia del Estado comunista frente a las fuerzas de democratización liberal, a pesar de que dentro de las exigencias para su realización por parte de los organismos de censura estaba no hacer mención directa a la situación política en Polonia como tampoco mostrar las cartillas de racionamientos. A pesar de ello, *Dekalog* “tiene por intención diseñar un microcosmo de Polonia en el que sus vecinos anhelan un sueño de libertad”<sup>699</sup>.

Una de las características principales de *Dekalog*, es la semi-autonomía de cada una de las historias. Krzysztof Kieślowski genera una ambigüedad de pertenencia entre unas y otras, en que se van contaminando con los dramas personales de los distintos personajes de cada capítulo, pero nunca terminan por completar un todo cohesionado. Hay dos elementos que exponen esta construcción ambigua de la realidad, la primera es la presencia de un misterioso personaje en ocho de las diez películas (interpretado por Artur Babis), el que no interviene directamente nunca en el desarrollo de los sucesos, pero su presencia fisura la realidad diegética auto-contenida y autónoma de cada pieza. El segundo elemento se encuentra en la selección de los distintos directores de fotografías para cada uno de los telefilmes —se repitió solo a Piotr Sobocinski—, lo que termina generando así un autonomía visual donde pareciese que no es la misma mirada la que construye este micro-universo de Polonia. Esto se corrobora con la idea original que tuvo Krzysztof Kieślowski, de que cada uno de los capítulos fuera realizado por diferentes directores.

El *Dekalog* consolida la idea de fragmentación de la totalidad, pero, a su vez, muestra la fragilidad de las partes que devienen de ese estallido del todo, cada una de las historias se trata principalmente de la imposibilidad de cumplir con los mandamientos del Dios cristiano. “Los guiones de las diez películas, finamente esculpidos, sugieren caminos de pensamiento acerca de los personajes, pero nunca nos dicen cómo juzgarlos. Profuso en intensas metáforas visuales, en comentarios alegóricos del mundo y de los hombres, el estilo contemplativo de *El Decálogo* no recurre nunca a la palabra para exponer los conflictos morales, que van del aborto al adulterio, del asesinato a la mentira, de la traición a la herejía”<sup>700</sup>. Esta doble condición: un distanciamiento moral junto a la exposición de las contradicciones de la

---

<sup>699</sup> Carlos Reviriego, “Quinientos minutos de prosa poética”, *Cahiers du Cinema España*, Número 27, octubre 2009, 63.

<sup>700</sup> *Ibid.*, 62.

existencia, hacen que Jonathan Rosenbaum planteé que “Kieślowski pertenece al campo agnóstico de Bergman, no al místico de Tarkovski”<sup>701</sup>.

Esto queda claramente expresado en uno de los sub-productos del *Dekalog*, *Krótki film o zabijaniu*, cuya trama es sobre el juicio contra Jacek Lazar (interpretado por Miroslaw Baka), un joven que mató a un taxista y que finalmente es condenado a la horca. Mark Cousins ha destacado esta doble condición que referíamos en la construcción formal de la secuencia del asesinato, “el director de fotografía, Slawomir Idziak, opta por una iluminación mínima y filtros verdes, como si la luz procedente de Dios hubiese abandonado a la humanidad. La escena del asesinato es brutal y, cuando el asesino va a ser ajusticiado, no puede evitar defecar”<sup>702</sup> [fig. 109].

Esta fragmentariedad existencial se volverá más evidente en la co-producción franco-polaca-noruega *La double vie de Véronique* [La doble vida de Verónica] (1991) y, a su vez, anunció el devenir de ese estado de industrias paralelas de Europa del Este y configura también el proceso migratorio de Krzysztof Kieślowski. La película narra la pasión de dos mujeres por la música y sus afecciones físico-emocionales. Weronika vive en Cracovia, mientras Véronique vive en París (ambas interpretadas por Irène Jacob), entre ellas se traza un nexo existencial-sensorial más allá de la distancia geográfica y el desconocimiento mutuo. La película retoma uno de los personajes secundarios del noveno episodio del *Dekalog*, donde una joven mujer sufre una afección al corazón que debe superar para continuar su carrera de cantante. Pero agregándole esta suerte de doble perfecta parisina, una *doppelgänger* no fantasmagórica sino de carne y hueso en que se traza un complejo y sutil fenómeno de bilocación a través de objetos y la presencia Alexandre (interpretado por Philippe Volter). Donde cada una es «la que camina al lado» de la otra. Que se expresará en una de las escenas fundamentales de la película, cuando Véronique está llegando al orgasmo mientras tiene

---

<sup>701</sup> Jonathan Rosenbaum, “The Human Touch. The Decalogue/Fargo”, *Chicago Reader*, 28 de marzo 1996, s/n pp. <http://www.chicagoreader.com/chicago/the-human-touch/Content?oid=890068> [Texto original: Kieślowski belongs to the agnostic Bergman camp, not to the mystical Tarkovsky one.]

<sup>702</sup> Cousins, 425. La secuencia comienza con Jacek dentro del taxi teniendo un extraño cruce de miradas con un hombre que dirige el tránsito, como si éste último presintiera lo que vendrá más adelante. Cuando llegan a un carretera secundaria de tierra, Jacek ahorca al taxista por detrás con una cuerda mientras el automóvil continúa andando. Dos planos detalles concentran la desesperación del hombre. El primero es de una de las ruedas que está atrapada en un charco de barro que acelera sin poder hacerlo. El segundo es uno de sus pies que se va saliendo lentamente de su zapato. Mientras se alternan primeros planos de Jacek con la banda sonora de los ruidos de la garganta del taxista, hasta que éste último logra con su mano tocar el claxon del manubrio, pero solo lo escucha un caballo que mira hacia la cámara. En ese momento Jacek se incorpora en la parte de adelante del automóvil y lo comienza a golpear hasta dejarlo inconciente, para finalmente matarlo lanzándole una gran piedra en la cabeza a los pies de la carretera. La secuencia del asesinato mismo dura más de cinco minutos.

relaciones sexuales con un hombre, mientras Weronika está muriendo por un ataque al corazón. Una metáfora de esa pequeña muerte como los franceses denominan al orgasmo.

En *La double vie de Véronique*, la representación de la realidad se vuelve profundamente más ambigua que en toda la producción anterior de Krzysztof Kieślowski, está llena de fisuras por donde se escapan las convenciones representacionales sobre la realidad, para abandonarla definitivamente y quedarse solamente con la realidad filmica. Ya que al buscar representar la complejidad de las relaciones emocionales de los individuos como forma de comprensión de la realidad, termina por expulsar su densidad referencial, para construir un universo auto-contenido solamente en la materialidad cinematográfica. En ello, su obsesión por trazar puentes entre sus diferentes películas: personajes o historias repetidas, situaciones y espacios recurrentes, que eclosionará hasta su máxima expresión en el tríptico *Trois couleurs: Bleu, Blanc y Rouge* [Tres colores: Azul, Blanco y Rojo] (1993-1994), una co-producción franco-polaca-suiza.

El tríptico parte de una concepción fallida de Krzysztof Kieślowski sobre el simbolismo de los colores de la bandera francesa, que consideró representaban a los tres lemas de la revolución: Libertad, igualdad y fraternidad. Estos lemas —como los mandamientos— los proyecta en el espacio de la intimidad de una serie de relaciones de pareja. En *Trois couleurs: Bleu* Julie (interpretada por Juliette Binoche) debe sobreponerse emocionalmente a la pérdida de su marido e hija. En *Trois couleurs: Blanc* Karol (interpretado por Zbigniew Zamachowski) se enfrenta a la impotencia sexual y al rechazo que esto provoca en su esposa. En *Trois couleurs: Rouge* Valentine (interpretada por Irène Jacob) conoce accidentalmente a un hombre que pasa sus días escuchando las conversaciones telefónicas de sus vecinos. Las tres películas tienen un entramado de relaciones que hacen que su lectura sea interdependiente. Un ejemplo es la situación en que una anciana intenta en las tres películas depositar una botella dentro de un contenedor de reciclaje. Julie no se fija en la situación, mientras la anciana no alcanza ni siquiera la boca del contenedor. Mientras, Karol frente a la misma situación mira extrañado el accionar de la mujer, por último, Valentine la ayuda a introducir la botella. Asimismo Julie, Karol y Valentine aparecen en las tres películas, Karol está en unos juzgados mientras Julie pasa por ellos, mientras esta última y Karol aparecen en la última escena de *Trois couleurs: Rouge*.

La constante búsqueda por establecer una co-pertenencia entre sus distintas películas en una sobreabundancia de analogías, claves, reenvíos, falsas coincidencias y un espeso tejido

metafórico-alegórico, concluyó transformando a cualquier elemento en un signo fundamental para el proceso de significación de las películas, en lo que habría un vaciamiento discursivo soportado por la proliferación relacional. Eduardo A. Russo ha definido la paradoja de su última producción en los siguientes términos:

[...] que algunos momentos más brillantes del cine de hoy se caractericen por su desconexión con lo conceptual, que el público que lo festeja asista extático (desde el *Decálogo* hasta *Trois couleurs*) más que a un maestro de la puesta en escena, al forjador de un simulacro de ideas. En ese sentido la posición central de Kieślowski en el cine europeo de hoy —lejos de una supuesta contracorriente, y acaso muy a su pesar— sería perfectamente explicable en su valor de mercancía.<sup>703</sup>

Uno de los conceptos evidentes que se desprende de las películas de Krzysztof Kieślowski es el de su intertextualidad, es decir, en la puesta en imagen de aquello que Julia Kristeva piensa a partir del concepto de «dialogismo» de Mijaíl Bajtín, “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble”<sup>704</sup>. La particularidad de las operaciones de Krzysztof Kieślowski, radica en su condición semiótica inherente, donde esta no es el punto final de análisis para develar el sentido de la película, sino que es el punto inicial para una reflexión sobre los límites del aparato interpretativo semiótico, “la película hace uso de la semiótica para repensar las nociones de identidad del sujeto psíquico (en términos de [Judith] Butler) abriéndose a un nuevo campo de significaciones del yo”<sup>705</sup>. La supervivencia y transformaciones de Julie en *Trois couleurs: Bleu* exponen un tipo de constitución del individuo a través “del placer más allá del patriarcado del que habla [Judith] Butler”<sup>706</sup>, que configura la condición ambigua del individuo posmoderno, ya que para su constitución debe existir “un trauma del yo como

<sup>703</sup> Eduardo A. Russo, “Sobre el Decálogo. Propositiones sobre Kieslowski”, *El Amante. Cine*, Año 3, Número 29, julio 1994, 13.

<sup>704</sup> Julia Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité*, Desiderio Navarro, eds. y trad., (La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997), 3.

<sup>705</sup> Emma Wilson, “*Trois couleurs: Bleu*; Kieślowski, colour and the posmodern subject”, *Screen*, Volumen 39, Número 4, invierno 1998, 362. [texto original: The film makes use of the semiotic to re-think notions of the identity of the psychic subject and (in Butler's terms) opens up a new field of significations for the self.]

<sup>706</sup> *Ibid.* [Texto original: of the pleasure beyond the paternal law of which Butler speaks.]

sujeto, testificando por una disminución posmoderna del afecto en la pronunciada artificialidad y atemporalidad de la superficie de la imagen<sup>707</sup>.

La intertextualidad se transforma en un forma de producción que en el caso de Krzysztof Kieślowski, termina por construir un gran universo de lo posible, con sus propios códigos de lectura y de significación —en cierto sentido, es una extrapolación material de la vieja idea del cine moderno de una política de autor—, hacia la construcción de un mundo paralelo. En este sentido, podríamos re-pensar la idea de simulacro de ideas que propone Eduardo A. Russo, hacia un completo simulacro de mundo, ya que existe una evidente renuncia a ese otro mundo referencial, para construir con sus formas una realidad que es más real que la propia realidad en su dimensión de interconexión sensorial-material. Ahora bien, este ejercicio intertextual y su marco interpretativo sobre el mismo es auto-contenido, porque responde solo a las lógicas de las películas de Krzysztof Kieślowski. No abre espacios abiertos de indefinición en la imagen, todo tiene que ser leído dentro de los planos, escenas y secuencias de las películas, por ende, su sentido se agota en si mismo.

### **7.2.7. *Heritage film* polaco. Una respuesta al escenario transnacional**

Tras la estela de Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Zanussi, Andrzej Wajda, Agnieszka Holland y del propio Roman Polanski, han aparecido otros realizadores como Marek Kotowski, Jan Jakub Kolski, Jerzy Stuhr, Katarzyna Adamik o Waldemar Krzystek, que se han enfrentado al nuevo paradigma de producción de competencia y privatización, “estos dos términos fueron las palabras de moda de la década de 1980 y principios de 1990, después casi todos estuvieron de acuerdo en que si algo sale mal, es porque no es de propiedad privada. Aunque los defensores de la reforma capitalista al por mayor, no prestaron especial atención al cine, tácitamente se asumió que necesitaba el mismo remedio que las industrias del acero o de textiles<sup>708</sup>. Una industria dependiente de los fondos disponibles después de la entrada de Polonia a Eurimages en 1992, como, a su vez, a la creación del Instituto Filmico de Polonia-PSIF en 2005 y a las co-producciones internacionales, lo que han logrado generar una producción constante aunque no abundante.

<sup>707</sup> Ibid. [Texto original: a trauma of the self as its subject, yet testifying to a postmodern waning of affect in the very surface artificiality and atemporality of the image.]

<sup>708</sup> Mazierska, *Polish Postcommunism Cinema*, 25. [Texto original: these two terms were the buzzwords of the 1980s and early 1990s, then almost everybody agreed that if something goes badly, it is because it is not privately owned. Although the advocates of wholesale capitalist reform did not pay particular attention to film, the tacitly assumed that it need the same remedy as the steel or textile industries.]

Uno de los fenómenos más interesantes ha sido el *heritage film* durante la última década en producciones tardías del propio Andrzej Wajda, como la co-producción franco-polaca *Pan Tadeusz* (1999), una adaptación del poema épico nacionalista *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem pisana* [Don Tadeo, o la última incursión armada en Lituania, una historia de la nobleza en los años 1811 y 1812 en doce libros en verso] (1834) del autor polaco Adam Mickiewicz, que se concentra en el proceso de repartición de Polonia y Lituania por parte de los imperios Ruso, Austrohúngaro y Prusiano. La película se centra en la lectura de este poema en París por parte de Adam Mickiewicz a una serie de exiliados nacionalistas polacos, mientras a través de analepsis se van mostrando los sucesos acaecidos en 1811 y 1812 en una ciudad de la actual Lituania. También dentro de este esquema se encontraría la comedia *Zemsta* [La venganza] (2002), adaptación cinematográfica de la obra teatral homónima escrita por Aleksander Fredro y que se estrenó en 1934 en Lviv (actual Ucrania).

Esta irrupción en el siglo xxi del *heritage film* y no inmediatamente tras la caída de la república comunista polaca en 1989 —según Ewa Mazierska— estaría asociado a un doble proceso. El primero porque responde a una tendencia conservadora-religiosa católica que critica la influencia de los discursos de Europa occidental y EE.UU. que habrían empujado a la sociedad polaca a aceptar a la fuerza el consumismo, individualismo, liberalismo y feminismo, un malestar que provocaría buscar esos valores propiamente polacos, pero que no podrían encontrarse en el pasado comunista sino en aquel momento en que Polonia tenía una independencia político-económico-cultural estable a finales del siglo xvii e inicios del xix. El segundo, tiene que ver con la ascendente creencia de que Polonia está perdiendo actualmente su independencia política, territorial, religiosa, moral y económica al interior de la Comunidad Europea. El *heritage film* polaco es una respuesta conservadora frente a los procesos de transculturización del capitalismo contemporáneo a diferencia de la británica<sup>709</sup>.

El *heritage film* polaco suele crear una imagen de Polonia del pasado como un país feudal y patriarcal, donde se consideraba la lealtad a la patria y la fe católica como el valor más alto. Esta Polonia es idealizada por los autores de las películas y por lo tanto (aunque sea indirectamente) impulsan a las fuerzas políticas que faciliten y fortalezcan el nacionalismo, el catolicismo, el patriarcado, el sexismo y el elitismo. En todo el *heritage film* polaco, en común con la mayoría de los

---

<sup>709</sup> Ewa Mazierska, “In the land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish Heritage Cinema”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Volumen 21, Número 2, 2001, 168-9.

artefactos e instituciones que nacen de la nostalgia, promueve una ideología conservadora, reaccionaria.<sup>710</sup>

Uno de los rasgos más interesantes radica en el apoyo constante de los fondos estatales a este tipo de películas, recibiendo una especial dedicación para su publicidad, distribución en salas de cine y festivales, además de su posterior comercialización en relación con el resto de la producción subsidiada por el Estado. Además de las películas de Wajda se encuentran *Ogniem i mieczem* [Con sangre y fuego] (1999) y *Stara basn. Kiedy slonce bylo bogiem* [El viejo cuento de hadas: cuando el sol era Dios] (2003), de Jerzy Hoffman, *Szyfowe prace* (2000), de Pawel Komorowski, la co-producción franco-polaca *Przedwiosnie* [La primavera ya llega] (2001), de Filip Bajon, la co-producción polaco-estadounidense *Quo Vadis* (2001), de Jerzy Kawalerowicz, entre otras. Todos estos realizadores provenientes de la antigua estructural semi-estatal del cine y televisión polaca.

#### **7.2.8. Yugoslavia. Desintegración territorial y desterritorialización de los imaginarios. Emir Kusturika**

El proceso que expone con mayor contundencia los efectos materiales-simbólicos de fragmentación de Europa del Este, es el resultante de los distintos conflictos armados acontecidos al interior de la antigua Yugoslavia<sup>711</sup>. La relación de los diferentes Estados eslavos del sur con el horizonte simbólico europeo fue fundamental para la justificación del proceso bélico y las supuestas diferencias étnico-religiosas —como ha planteado Slavoj Žižek— “cada actor en la sangrienta representación de la desintegración se esfuerza por legitimar su posición «adentro» como el último bastión de la civilización europea (la definición ideológica moderna de capitalismo de adentro) ante la barbarie oriental”<sup>712</sup>. Haciendo un ejercicio de norte a sur, para los nacionalistas austriacos la frontera simbólica de

<sup>710</sup> *Ibid.*, 180. [Texto original: Polish heritage films typically create an image of Poland in days gone by as a feudal and patriarchal country, where loyalty to one’s motherland and the Catholic faith was regarded as of the highest value. This Poland is idealised by the films’ authors and thus (albeit indirectly) they elevate the political forces that facilitate and strengthen nationalism, Catholicism, patriarchy, sexism, and elitism. On the whole, Polish heritage cinema, in common with the majority of artefacts and institutions which are born out of nostalgia, promotes a conservative, reactionary ideology.]

<sup>711</sup> La fragmentación territorial estuvo de la mano de la multiplicación identitaria, provocada por dos grades guerras durante la década del noventa y que desmembró el antiguo Reino de Yugoslavia (1918-1943) y la posterior República Federativa Popular de Yugoslavia (1946-1991) en siete estados autónomos diferentes: Bosnia-Herzegovina, Croacia, Eslovenia, Macedonia, Serbia, Montenegro y Kosovo. De ellos, Croacia y Eslovenia son parte de la Comunidad Europea, mientras Macedonia, Montenegro y Serbia son candidatos. Mientras Kosovo aún espera el reconocimiento de su independencia por toda la comunidad internacional, en la medida en que Serbia aún la reconoce como una comunidad autónoma en su interior.

<sup>712</sup> Žižek, *El acoso de las fantasías*, 63.

Europa se encuentra en la cadena montañosa Karavanke, para sus homólogos eslovenos se encuentra en el río Kolpa, para los croatas se encuentra en la frontera con Serbia, la que separa la Europa católica frente al catolicismo de «espíritu colectivo oriental ortodoxo», etcétera.

Este supuesto volver a Europa se gestó de forma muy distinta para los países ex comunistas de Europa Central: Polonia, Checoslovaquia y Hungría, a los países de los Balcanes. Los primeros tuvieron que restaurar un imaginario en que vivieron entre 1918 y 1939. Mientras los Estados balcánicos ese volver atrás —como condición de entrada en el futuro europeo— se volvió mucho más complejo, ya que su ser simbólico europeo, debía negociar los casi 15 siglos de ocupación del Imperio Otomano, al mismo tiempo, que recuperar los procesos de independencia nacional de finales del siglo xix e inicios del siglo xx, en que se establecieron nuevas dinastías monárquicas, reclutadas en las distintas cortes europeas. “Las populares tendencias pro-monarquías en varios de los países balcánicos hoy son una expresión del deseo para re-negociar un conjunto de circunstancias similares para la «re-admisión», con la creencia que podría ser negociados para ellos por los descendientes de sus respectivas monarquías”<sup>713</sup>.

Estas comunidades tuvieron que hacer un doble ejercicio para pertenecer a esta comunidad simbólica pan-europea. 1) reconocerse como diferente frente a otros, a través del mito de oriente. 2) auto-adjudicarse un pertenencia previa y autóctona a una identidad común europea. Por ello, el estallido de los nacionalismo si bien fueron justificados inicialmente como parte de los últimos resabios del totalitarismo comunista, fue un elemento sustancial para la constitución de la identidad europea local y su pertenencia al capitalismo multinacional. Así “los conflictos étnicos de la ex Yugoslavia ofrecen una primera muestra del siglo xxi, el prototipo de conflictos armados de la posguerra fría”<sup>714</sup>. En una dirección similar Fredric Jameson establecerá un vínculo directo entre estos conflictos armados con el régimen de representación televisivo multinacional.

Lo que la televisión nos ofrece como guerra civil y lucha nacionalista —sobre todo en las antiguas Unión Soviética y Yugoslavia— es otra cosa simplemente

---

<sup>713</sup> Dina Jordanova, *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*, (Londres: British Film Institute, 2001), 35.[Texto original: The popular pro-monarchist tendencies in many of the Balkan countries today are an expression of the desire to re-negotiate a similar set of circumstances for ‘re-admission’, which the believe could be negotiated for them by the offsprings of their respective monarchs.]

<sup>714</sup> Ibid., 64.

distinta, algo que tenemos gran interés en identificar adecuadamente como el fenómeno mediático de la neoetnicidad, un simulacro en el que ya no se trata de *creencia* en ningún sentido religioso, sino ante todo de *práctica*. La etnicidad es algo a lo que estás condenado; la neoetnicidad es algo que decides reafirmar sobre ti mismo.<sup>715</sup>

Dentro del convulso ambiente político-bélico de la zona, el cine se ha desarrollado en los intersticios de los conflictos y la fragmentación territorial, un ejemplo claro se encuentra en **Emir Kusturika** (Sarajevo, 1954). En 1981 estrenó su primer largometraje *Sjecas li se, Dolly Bell* [¿Te acuerdas de Dolly Bell?] y en 1985 *Otac na sluzbenom putu* [Papá está en viaje de negocios] (1985), dos películas ambientadas en el pasado reciente de Yugoslavia. A partir de la co-producción inglesa-italiana-yugoslava *Dom za vesanje* [El tiempo de los gitanos] (1988) asentó el principal motivo estético de su filmografía: el pueblo gitano. Al que le va a dedicar también la co-producción yugoslava federal-alemana federal-francesa-austriaca-griega *Crna macka, beli macor* [Gato negro, gato blanco] (1998).

[...] esas impactantes metáforas visuales surgidas de un mundo delirante y barroco las que confieren el definitivo atractivo a *Gato negro, gato blanco*. Hasta tres o cuatro acciones superpuestas en un mismo encuadre hacen progresar la película al ritmo frenético de la música *zíngara* que habría dado pie a lo que en principio debía ser un simple documental llamado Música acrobática. Ese mismo concepto persiste, no obstante, en un largometraje de ficción cuyo estilo sería traicionado si fuese simplemente definido como felliniano o buñueliano. Kusturika ya no necesita de comparaciones para perfilar un universo singular en el que los cerdos devoran coches, los músicos tocan mientras están atados en distintos niveles del tronco de un árbol y los patriarcas viajan en sillas de ruedas que parecen carrozas de carnaval y se saben de memoria el final de *Casablanca*.<sup>716</sup>

Es esta exuberancia visual y narrativa de las situaciones proyectadas por Emir Kusturika el rasgo principal de sus producciones. La que ha sido leída entorno a una estética

<sup>715</sup> Jameson, *La estética geopolítica*, 145.

<sup>716</sup> Cit. en José María Caparrós, *El cine de fin de milenio (1999-2000)*, (Madrid: Ediciones Rialp, 2001), 19-20.

circense y de la farsa —en ello su constante comparación con Federico Fellini<sup>717</sup>—. La elección del pueblo gitano de raigambre yugoslava como el motivo central de sus películas está asociado a la idea de que su desarrollo cultural alejado a la pertenencia territorial y con ello no se ha visto involucrado activamente en conflictos bélicos dentro de Yugoslavia. El mundo gitano emerge como un sueño utópico que se desarrolla autónomo a los grandes intereses económicos y políticos detrás de las distintas guerras de los Balcanes.

Una película que sintomatiza estos conflictos, tanto en su construcción como en su recepción crítica, es la co-producción franco-húngara-inglesa *Underground* (1995), película realizada cuando Emir Kusturika ya estaba residiendo en París —después de su corta estancia en EE.UU. donde realizó *The Arizona's Dream* [El sueño de Arizona] (1992)—. La trama de *Underground* está dividida en tres períodos donde la idea de Yugoslavia nunca logró concretarse. La primera durante la ocupación Nazi y la lucha de las guerrillas frente a la ocupación. La segunda parte durante la guerra fría, donde el grupo familiar de Blacky (interpretado por Lazar Ristovski) y otros personajes se encierran en un sótano de Marko Dren (interpretado por Miki Manojlović), para protegerse de la guerra y se transforman en una pequeña fábrica de armas que Marko necesita para la lucha contra los ejércitos alemanes, pero éste los engaña y los tiene recluidos por más de veinte años para producir armas con las que trafica después del término de la guerra. Hasta que el techo del sótano se cae y los ocupantes aparecen en medio de la guerra de los Balcanes después de la caída de la Yugoslavia comunista, involucrándose de lleno en el conflicto.

La película está separada en tres actos que tienen su unidad en los sucesos que viven los personajes, pero su continuidad discursiva está en la idea de la guerra permanente como imposibilidad para la consecución de una Yugoslavia realizada concretamente, como ideal pan-balcánico, multicultural y de individuos libres. El personaje de Marko, en tanto alegoría de Tito, se muestra como un hábil trepador político que ocupó la resistencia contra los nazis como plataforma para perpetuarse en la estructura del Partido Comunista Yugoslavo. El simulacro ideológico de Tito es la creación de un país simulacro: Yugoslavia, la que se encarna en Marko que condena a la familia de su amigo para su propio ascenso social, con la simulación de una guerra que nunca fue, a través de la puesta en escena del simulacro cinematográfico. Emir Kusturika utiliza el mismo procedimiento de las plataformas de post-producción digital que construyeron las imágenes de *Forrest Gump* (1994), de Robert

---

<sup>717</sup> Ver Samuel R. Cesar, “La sombra de Fellini es alargada: la linterna mágica de Emir Kusturika”, *Film-Historia*, Volumen 6, Número 2, junio 1996, 143-175.

Zemeckis, para contextualizar históricamente a Marko en los procesos políticos de Yugoslavia, insertándolo en imágenes de archivo.

A diferencia de *Forrest Gump*, donde el ensamblaje del cuerpo en la imagen busca darle sentido de realidad a la imposible y fantástica historia que narra el personaje interpretado por Tom Hanks, ahí cuando este está con John Lennon, John F. Kennedy, Lyndon B. Johnson, etcétera, esa historia que en definitiva es una alegoría de la historia de EE.UU. La operación de *Underground* busca exponer el simulacro de esas imágenes archivos, poner bajo sospecha esa creencia que esta puede contener de forma transparente los sucesos que estas intentan transmitir. La puesta en imagen nunca está totalmente lograda, se hace evidente el artificio, la impostura de la imagen cinematográfica, pero esto no es una deficiencia técnica, sino la exposición audiovisual de la idea del mundo como farsa, como puesta en escena de representación.

Las tres películas trabajan sobre la idea de la imagen como suplantación, conscientes de la formas del simulacro cinematográfico. Las tres despliegan la sospecha sobre la imagen cinematográfica-audiovisual como documento de la historia o la verdad. Las tres re-significan la relación de la gran historia de meta-relato con la micro-historia de los individuos. Pero *Zelig* aún no puede abandonar completamente el espacio y, por ello, el personaje de Woody Allen es un falseario, mientras los personajes de *Underground* y *Forrest Gump* inscritos en la imagen suprimen el espacio material del actor a través de su condición binaria, son un simulacro. Marko y Forrest son cuerpos transhistóricos que habitan en imágenes que no les son propias, son cuerpos etéreos que no diferencian el presente, el pasado y el futuro, fluye por la imagen sin densidad experiencial, constituyendo una espacialidad y tiempo paralelos, que no necesitan recrear la realidad, sino la reemplazan con la mediación de sus imágenes.

*Underground* va mucho más allá que *Forrest Gump*, porque la urgencia política de su momento de producción fue muy distinto. Esta última es la afirmación del nacionalismo estadounidense que se reconcilia en un mismo gesto con Vietnam y su racismo endémico en la amistad de Forrest y Buba, se reconcilia con la guerra fría en un partido olímpico de pin-pon entre EE.UU. y China que termina ganando Forrest, etcétera, es una afirmación de un cine en ese estado mono-polar de Nataša Durovicová. En cambio, *Underground* es el resultado de un doble desengaño frente a la ansiada libertad después de Tito y la estupefacción de la violencia de las guerras yugoslavas. Su simulacro opera como una gran máquina de farsas. Una banda de música pasa en un segundo de interpretar una marcha

militar pro-monárquica a entonar el himno comunista al enterarse que están frente a un partisano comunista. Marko es una farsa de líder moralmente correcto y del culto a la personalidad, al mismo tiempo, Blacky como líder del sótano, no es la encarnación de la resistencia moral de los oprimidos, es autoritario y controla los designos de aquellos que viven bajo tierra, ningún personaje es moralmente respetable, pero tampoco totalmente repugnante. La manipulación visual de las imágenes de propaganda son expuestas en su condición de farsa comunicativa, que estará coronada con el espectáculo de sonidos y luces que proyecta Marko para los habitantes del sótano, como estrategia de construcción de realidad y divertimento, falseada forma de perpetrar la guerra, etcétera.

El foco de atención de Emir Kusturika en *Underground* se encuentra en las formas representacionales, en la renuncia a la creencia en la imagen cinematográfica bajo la sospecha de que puede servir a cualquier propaganda, discurso e ideología, en la relectura de la historia a través de aquellos que perdieron engañados la lucha contra el capitalismo y nacionalsocialismo y de esos perdedores que construyeron Yugoslavia. Es una historia de perdedores que son expuestos a una profunda reflexión sobre los propios límites de la representación cinematográfica, pero en vez de optar por un ejercicio iconoclasta o de ascetismo, genera una sobre acumulación de estímulos, una proliferación de procedimientos, la imagen cinematográfica como un contenedor de la abundancia estética, que en última instancia termina por construir un gran espectáculo en el ritmo frenético de las formas musicales Goran Bregović, en ello el calificativo que le han dado de opera-rock. Esta gran máquina de farsas termina por construir un historia travestida en el sentido de Severo Sarduy, “el travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación”<sup>718</sup> y esa inexistencia es la historia como mito heroico, pero también como realidad.

El cine de Emir Kusturika no puede ser leído sin tener en el horizonte el proyecto estético-musical del «nuevo primitivismo» desarrollado en Sarajevo durante la década del ochenta en torno principalmente a dos grupos musicales: Zabranjeno pušenje (No Smoking) —de la cual Emir Kusturika ha sido su bajista— y Elvis J. Kurtovich & His Meteors get the ball rolling, aunque también se expresó en las artes visuales y la literatura. Este movimiento se centró en apropiarse de muchos de los estereotipos culturales de los Balcanes y llevarlos hasta

---

<sup>718</sup> Sarduy, 1267.

su máxima expresión —especialmente el de hombre salvaje—, a través de una conciencia elevada de su ser provincial en un panorama globalizado. Algunos comentaristas entre ellos Pavle Levi, han destacado esta relación entre lo local y global inherente al «nuevo primitivism», por un lado se entiende como un rechazo al «nuevo romanticismo» musical impulsado desde Gran Bretaña y, a su vez, frente al «nuevo arte esloveno». Nermina Zildzo lo definió como un intento por auto-explicarse a través de un prisma no impuesto. “Esto se manifiesta en: un supuesto anti-intelectualismo; el uso de pertenencias icónicas y léxicas locales; la manipulación de prejuicio sobre los bosnios, con un uso particularmente productivo de los elementos del entorno musulmán en los suburbios de Sarajevo”<sup>719</sup>.

El «nuevo primitivism» se levantó como un ejercicio de reafirmación cultural, a través de los elementos dominantes de la cultura oficial para subvertir sus convenciones a través de la valoración de los rasgos de la cultura popular local. Como ha destacado Pavle Levi existió una apropiación del género de cine partisano propio del cine industrial yugoslavo impulsado por el gobierno de Josip Broz Tito<sup>720</sup>, a través de los dos estudios más importantes Avala Film en Belgrado y Jadran Film en Zagreb que reunía a la mayoría de los realizadores de las diferentes repúblicas comunistas yugoslava. Pavle Levi destaca, a su vez, la búsqueda de un multiculturalismo yugoslavo, que va más allá de la hermandad y unidad yugoslava patrocinada por el Estado, renunciando a su aplicabilidad política y social. “En la perspectiva del «nuevo primitivism», ser un verdadero sarajevita, ser un verdadero bosnio, se equipara entonces con ser un anti-institucional, transnacional y yugoslavo libertario”<sup>721</sup>.

Son tres elementos sustanciales que se puede desprender de este recorrido, el primero es que aún en *Underground*, una producción tardía con respecto al propio desarrollo del

---

<sup>719</sup> Cit. en Pavle Levi, *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, (Stanford-CA: Stanford University Press, 2007), 63. [Texto original: It manifests itself in: an alleged anti-intellectualism; the use of local iconic and lexical properties; the manipulation of prejudices about Bosnians, with a particularly productive use of elements from the Muslim milieu in the Sarajevo suburbs.]

<sup>720</sup> El género partisano es endémico de la industria yugoslava, dedicado a narrar la lucha de las guerrillas yugoslavas durante la Segunda Guerra Mundial contra los ejércitos nazis, llegando a una producción de 300 títulos entre 1947-1980. Estas películas estaba principalmente inspiradas en la propia figura de Tito y su lucha contra la ocupación nazi y fue parte de su política de distanciamiento de la URSS. Lo que se concretó a partir de 1961 cuando Yugoslavia fue miembro co-fundador del Movimiento de Países No-Alineados junto a Egipto, India, Indonesia y Ghana. Asimismo, como se ha constatado en el reciente documental *Cinema Komunisto* (2010), de Mila Turaljic, esta confluencia estético-política se cristalizó también en películas producidas en otros países, por ejemplo, en Mozambique tras su independencia se realizó *O Tempo dos Leopardos* [El tiempo de los leopardos] (1985), de Zdravko Velimirović.

<sup>721</sup> Levi, 67. [Texto original: In the New primitivist perspective, being a true sarajevan, a true bosnian, is then equated with being an anti-institutional, transnational, yugoslav libertarian.]

«nuevo primitivism», se encuentran los rasgos centrales que movilizaron a esta estética: la apropiación de la tradición cinematográfica del cine partisano, tanto en su primera parte cuando en efecto se lucha contra las fuerzas de ocupación nazi, como en la tercera parte en que esos hombres emergen desde el subsuelo para ser parte de las guerrillas que luchan en la Guerra de las Balcanes, filtrada por una cultura popular desenfadada profundamente diversa, en la ausencia de cualquier valoración positiva del poder. El segundo rasgo es el rol fundamental de la música como elemento de lectura de la construcción de la narrativa y las imágenes cinematográficas. Y en tercer término, a la película le recorre el fantasma de esa comunidad imaginaria diversa en la unidad, sostenida en los profundos prejuicios y estereotipos étnico-culturales.

### 7.2.9. Hacia la construcción de un cine balcánico

La escena productiva de la zona se fue desarrollado de forma desarticulada y fragmentaria, según Dina Iordanova, durante todo el período correspondiente entre 1992 y 2001 Croacia produjo 50 películas, Eslovenia 15, Macedonia 10 y Bosnia menos de 10, solo Serbia lograría una producción de 10 películas anuales. Lo que contrastaría con el promedio productivo de Yugoslavia durante los años ochenta que era alrededor de 30 películas anuales. Esto es el resultado directo de los conflictos bélicos, pero también la desarticulación del entramado productivo de la Yugoslavia comunista sostenido en los estudios Avala Film en Belgrado y Jadran Film en Zagreb.

La complejidad política de los conflictos militar-identitarios se expresa con contundencia en la última película de Boro Drašković, *Vukovar, jedna prica* [Vukovar: lista de correos\*] (1994), una co-producción yugoslava-italiana-estadounidense. La trama se centra en la separación de una pareja entre una croata y un serbio en el contexto de la Guerra Croata de Independencia en 1991, en una escalda de diferenciación étnica entre ambos, que concluirá en la escena final donde ambos personajes en un estación de buses se dirigen a direcciones diferentes. También en la película *Lepa sela lepo gore* [Los pueblos hermosos arden hermosamente\*] (1996), de Srđan Dragojević, que adapta la historia reseñada por un artículo de Vanja Bulić para la revista *Duga* en los albores de la guerra en 1992. En este se describía la situación de un grupo de soldados serbios atrapados en un túnel bajo fuego bosnio, “la atención del cineasta se focalizó en los personajes serbios, aunque con el propósito de exponer la amplia gama de sentimientos contradictorios que habitan en la psique

serbia”<sup>722</sup>. Para esto genera una serie de *flash-back* al período pre-guerra de la vida de los soldados.

Por su lado, en los países no involucrados directamente en los conflictos armados: Albania, Rumania o Bulgaria, llevaron a cabo una revisión sobre su pasado reciente o de las transformaciones neoliberales, por ejemplo, en la co-producción rumano-francesa *È pericoloso sporgersi* [No asomarse por la ventana\*] (1994), de Nae Caranfil, que a través de los ojos de tres personajes: una estudiante, un militar y un actor, muestran las repercusiones sociales de la caída del régimen de Nicolae Ceausescu en Rumania. Por su lado, la co-producción albano-francesa-polaca *Kolonel Bunker* [Coronel Bunker\*] (1998), de Kujtim Çashku, que trata sobre el coronel Muro Neto, encargado de llevar a cabo el «plan de bunkerización» entre 1974-1981 en Albania. Plan que consistió en la construcción de 700.000 búnkeres para proteger el Estado comunista de los múltiples enemigos externos del país, el que estaba dirigido por el estalinista Enver Hoxha. Una metáfora sobre la paranoia estatal que quería enterrar vivos a los ciudadanos del país.

Dentro de esta fragmentariedad y como forma de resistencia a la explosión política-étnica de la zona, se ha impulsado desde las plataformas cinematográficas y académicas el concepto de Cine de los Balcanes o Cine Balcánico y que se ha cristalizado entre otras en la sección permanente Balkan Film Survey dentro del Thessaloniki Film Festival desde 1993. Como respuesta a la pregunta: ¿hasta qué punto podemos hablar de un cine de los Balcanes, así como de los cines específicos de los países? —realizada en el contexto de *Is There a Balkan Cinema?: A Filmmakers' and Critics' Symposium* [¿Existe un cine de los Balcanes: Un simposio de cineastas y críticos], publicado por la Revista Cineaste— el programador de la citada sección, Dimitris Kerkinos, planteó:

Siguiendo el ejemplo del Nuevo Cine Latinoamericano, en enfatizar las similitudes en lugar de las diferencias, sin duda se puede hablar de un cine de los Balcanes, teniendo en cuenta los motivos temáticos y estilísticos que aparecen en las películas de la región. A pesar de que los pueblos de los Balcanes tienen la tendencia a pensar de sí mismos en oposición de sus vecinos geográficos o

---

<sup>722</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 145. [Texto original: the film-maker's attention is focused on the Serbian characters, even if for the purpose of exposing the whole range of contradictory sentiments inhabiting the Serb psyche.]

étnicos, y considerar aspectos del patrimonio cultural regional como exclusivamente suyos, es esta necesidad de diversificación lo que les une.<sup>723</sup>

A la misma pregunta la realizadora búlgara Zornitsa Sophia respondió:

Creo que podemos hablar de Cine de los Balcanes, ya que es diferente en muchos sentidos. En términos narrativos, la nuestra, como nuestra forma de vida, es diferente; el método de hacer cine también es diferente. La competencia es entre artistas y grupos de artistas más que entre grupos empresariales, y la publicidad no es un factor. [...] Para mí la marca más interesante, que distingue al cine de los Balcanes es un tipo especial de temperamento en los dramas y las comedias. La manera en que los personajes crean y resuelven problemas y piden disculpas por ello.<sup>724</sup>

Es justamente la apropiación de esta comunidad imaginada, aquella que como ha planteado Maria Todorova, pertenece a una geografía imaginaria en la que Europa occidental ha construido como repositorio de características negativas para reafirmar la propia imagen de una comunidad civilizada y democrática<sup>725</sup>. El espacio imaginario de los Balcanes replica el modelo discursivo que Edward W. Said perfiló en *Orientalismo* (1979), que tendrá ejemplarmente a Rumania en su centro. Esto se ha agudizado con el proceso que Nataša Kovačević entiende en la fusión de este imaginario con los procesos de crisis político-sociales después del comunismo. La región se transformó en el espacio de cristalización de la decadencia del proyecto de Europa del Este. Reuniendo no sólo a los países devenidos de la ex Yugoslavia, sino también Turquía, Grecia, Bulgaria, Albania y Rumania. El cine de la

---

<sup>723</sup> Dimitris Kerkinos, en "Is There a Balkan Cinema?: A Filmmakers' and Critics' Symposium", *Revista Cineaste*, Volumen 32, Número 3, verano 2007, s/n pp. <http://www.cineaste.com/articles/is-there-a-balkan-cinema.htm#> [Texto original: Following the example of New Latin American Cinema, in emphasizing similarities rather than differences, we can definitely speak of a Balkan cinema, considering the thematic and stylistic motifs that appear in the films of the region. Although the Balkan peoples have the tendency to think of themselves in opposition to their geographic or ethnic neighbors, and to consider aspects of the regional cultural heritage as exclusively theirs, it is this need for diversification that unites them.]

<sup>724</sup> Sophia Zornitsa, en *Ibid.* [Texto original: I think we can speak of Balkan cinema because it is different in many ways. Storywise, ours, like our way of life, is different; the method of filmmaking is different too. Competition is between artists and artists groups rather than between business groups and advertising is not as much of a factor. [...] For me the most interesting, distinguishing mark of the Balkan cinema is a special kind of temperament in both dramas and comedies. The way characters create and solve problems and apologize for doing so.]

<sup>725</sup> Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, (Nueva York-NY y Oxford: Oxford University Press, 1997), 17-8.

región se ha apropiado de esa diferencia como estrategia de inscripción de sus discursos y formas cinematográficas en una comunidad imaginaria.

Asimismo siguiendo la línea argumental de Zornitsa Sophia —directora entre otras películas de *Mila ot Mars* [Mila de Marte] (2004) y *Forecast* [Pronóstico] (2008)— esta carencia de un denso tejido productivo comercial se expone en la diversidad e irregularidad de las producciones de sus realizadores, en la medida que depende de los subsidios estatales o comunitarios, por ejemplo, en películas como la co-producción británica-francesa-macedonia *Before the Rain* [Antes de la lluvia] (1994), del macedonio Milcho Manchevski, *Lepa sela lepo gore* y *Rane* [Heridas] (1998), del serbio Srđan Dragojević, la co-producción bosnia/herzegobina-francesa-eslovena-italiana-británica-belga *No Man land's* [En tierra de nadie] (2002), del bosnio Danis Tanovic, la co-producción hispano-serbia *San zimske noc* [Sueño de una noche de invierno] (2004), del serbio Goran Paskaljević, *Rezervni deli* [De repuesto] (2003) y *Delo osvobaja* [Trabajo es igual a Libertad] (2004), del esloveno Damjan Kozole, *Svjedoci* [Testigos] (2003), del croata Vinko Bresan, *Grbavica* [La revelación de Sara] (2006), de la bosnia Jasmila Zbanic, *Moartea domnului Lazarescu* [La muerte del señor Lazarescu] (2005), del rumano Cristi Puiu, entre muchos otros..

### 7.3. España. Desde una modernidad débil hacia la posmodernidad autoral<sup>726</sup>

---

<sup>726</sup> Al principio de este capítulo planteábamos que los procesos histórico-sociales en Portugal guardan una similitud sistémica con los españoles, no obstante, su desarrollo cinematográfico es bastante menor en relación a España. Aún así, podríamos señalar que la contemporaneidad cinematográfica portuguesa fue inaugurada simbólicamente —tras la caída de la dictadura salazarista con la Revolución de los Claveles (1974)— con *Conversa Acabada* [Conversación acabada\*] (1981), de João Botelho. Una suerte de carta cinematográfica que el realizador hizo para dos poetas modernos portugueses, Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro, al mismo tiempo, que recreó toda la correspondencia que hubo entre ellos, durante los primeros años de la dictadura salazarista (1932-1976). En este panorama **Manoel de Oliveira** (Oporto, 1908-2015), que hemos incluido en la idea de los «últimos modernos» tuvo una importante producción, que lo alejó de su privilegio por el cine documental, para dedicarse a una extensa tarea de adaptación de la literatura portuguesa, *Amor de Perdição* [Amor de perdición] (1979), *Francisca* (1981), las co-producciones portuguesas-francesas *Le soulier de satin* [El zapato raso] (1985) y *Mon cas* [Mi caso] (1986), también la producción portuguesa-francesa-alemana federal-italiana-suiza *Os Canibais* [Los canibales] (1988). Una especial relación tuvo con los novelistas portugueses Camilo Castelo Branco, al que le dedicará tras su suicidio la co-producción portuguesa-suiza-francesa *O Dia do Desespero* [El día de la desesperación] (1992) y con Agustina Bessa Luís, de la que siguió adaptando sus novelas durante las últimas dos décadas, en la co-producción portuguesa-francesa-suiza *Vale Abraã* [El valle de Abraham] (1993), las co-producciones portuguesa-francesa *O Convento* [El convento] (1995) y *O Princípio da Incerteza* [El principio de la incertidumbre] (2002), por nombrar solo algunos de sus títulos. Por su lado, **Pedro Costa** (Lisboa, 1959) desde mediados de los años noventa a desarrollado un programa para pensar estéticamente la marginalidad, primero en la co-producción portuguesa-francesa-danesa *Ossos* [Huesos] (1997), en la co-producción portuguesa-alemana-suiza-italiana *No Quarto da Vanda* [La pieza de Vanda] (2000) y *Juventude Em Marcha* [Juventud en marcha] (2006). Ángel Quintana hecho visible justamente esta reflexión, “una botella de agua de plástico, un cuchillo frente a la ventana de una casa miserable adquieren la dignidad de un auténtico bodegón”, Quintana, *Después del cine*, 160.

Una lectura retrospectiva podría marcar la aparición del libro *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo* (1976), de Domènec Font, como la conclusión de una forma de comprensión del cine español, de sus propias formas de producción y procesos de desarrollo. Este ejercicio de balance marxista se publicó un año después de la muerte del dictador Francisco Franco —que estuvo en el poder entre 1939-1975— y tenía por objeto:

[...] el análisis histórico de la ideología dominante en la práctica filmica, en los desplazamientos que ha causado esta práctica —el modo de producción de sentido, en definitiva— en el interior del aparato ideológico español y en las mutaciones que éste ha tenido que abordar a la luz de factores externos, luchas históricas del proletariado, e internos, contradicciones secundarias entre las diversas fracciones de la burguesía en el poder.<sup>727</sup>

Libro que está movilizado por un imaginario que rápidamente se fue disolviendo en el proceso de transición a la democracia y que vio en el nuevo régimen de monarquía constitucional desde 1978 un necesario impulso para los procesos de modernización del país<sup>728</sup>. Un período de tan intensas transformaciones políticas-sociales-culturales-económicas que sin duda supera las posibilidades de estas páginas, pero donde el cine español —según Casimiro Torreiro— “si bien desempeñó un papel crítico considerable en los años finales del franquismo —por lo menos un sector cualitativamente importante—, no es menos cierto que optó más —sobre todo desde 1977— por la recuperación, discutible en sus formas, de la memoria histórica en detrimento del análisis riguroso del presente”<sup>729</sup>. Que habría tenido

<sup>727</sup> Domènec Font, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, (Barcelona: Editorial Avance, 1976), 15.

<sup>728</sup> Tras la Guerra Civil en España (1936-1939), que enfrentó a los partidarios de la Segunda República Española bajo el gobierno del Frente Popular —compuesto por una serie de partido políticos de izquierdas— que estaban en contra de cualquier forma de Monarquía y el Bando Sublevado dirigido por el general Francisco Franco que tenía el apoyo de amplios sectores de los militares y la iglesia católica, la Falange Española y movimientos pro-monárquicos. El país vivió una dictadura militar hasta 1976 marcada por su proyecto de un nacionalismo económico de las burguesías locales, en el marco del Nacional catolicismo español, en que confluyeron el nacional sindicalismo de la Falange Española y la religión católica de parte importante de las clases burguesas de derechas no falangistas y la gran parte del clero español. Ver Alfonso Botti, *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*, (Madrid: Alianza Editorial, 1992). Una forma de lo que Hugh Trevor-Roper ha trabajado en torno al «fascismo clerical». Ver Roger Griffin, *The Nature of Fascism*, (Nueva York: St. Martin's Press, 1991). Después de la muerte de Francisco Franco y tras la muerte de quien iba a sucederlo, el general Luis Carrero Blanco, en un atentado del movimiento independentista vasco Euskadi Ta Askatasuna-ETA en 1973, comenzó un período de transición política-social que concluyó en la formación de la forma de gobierno de Monarquía Constitucional en 1978 hasta la actualidad, que tuvo a su primer monarca al rey Juan Carlos I de España, de la línea dinástica de los Borbones.

<sup>729</sup> Casimiro Torreiro, “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, *Historia del cine español*. VV. AA., (Madrid: Ediciones Cátedra, 2009), 345.

como únicas excepciones a un cine radical asociado a fuerzas políticas de izquierdas fuera del espectro parlamentario y un cine de género asociado a una extrema derecha nostálgica.

España durante la última etapa del franquismo y los primeros años de la transición a la democracia tuvo una política económica errática y contradictoria, donde los aspectos fundamentales de la producción estaban determinados por la escasa independencia de la distribución y exhibición dentro del país, la que estaba controlada prácticamente por multinacionales estadounidenses, en una extensa red de salas obsoletas para la época. Asimismo la producción dependía fundamentalmente de las subvenciones estatales y la Ley de Créditos impulsados por el Banco de Crédito Industrial a pequeñas productoras privadas. Como ha constatado el propio Santiago Pozo, si bien el número de películas siempre estuvieron entorno a la 100 películas anuales, extrañamente una productora era responsable de más de una de ellas en un mismo año<sup>730</sup>. Y una fuerte censura que fue abolida en 1977.

Todo ello coincide con la crisis de los círculos clásicos de producción y explotación, que pueden ilustrar algunas elocuentes cifras. De 1973 a 1987 se pasa de 5.632 salas de exhibición a 2.234 y si en 1969 asistían a ellas 117 millones de espectadores, en 1973 la cifra desciende a 86, en 1975 a 51 millones y en 1987 ni siquiera llega a 13 millones. En 1973 se producen 112 películas; en 1978, 101; en 1979, 88; en 1984, 80, en 1987, 69. La elevación de los costes es imparable: en 1981 el coste medio de una película oscilaba entre los 35 y 40 millones de pesetas; en 1986 se sitúa entre los 100 y 150 millones.<sup>731</sup>

Este período de transición político-social vio emerger dos fenómenos, por un lado, el cine de la memoria histórica dedicado principalmente a la Guerra Civil y la primera parte de la dictadura franquista: *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975), de Pedro Olea, *La ciutat cremada* [La ciudad quemada] (1976), de Antoni Ribas, *Las largas vacaciones del 36* (1976), de Jaime Camino, *Los días del pasado* (1977), de Mario Camus, *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró, entre muchas otras, marcan la necesidad de reponer una memoria borrada. Casimiro Torreiro ha planteado que en la mayoría de estas películas “la Historia es a la vez coartada y tema, porque, como ocurrió con la producción italiana entre 1945-1948, casi toda ella teñida

<sup>730</sup> Santiago Pozo, *La industria del cine en España*, (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1984), 193.

<sup>731</sup> Agustín Sánchez Vidal, “El cine español y la transición”, en *Del Franquismo a la Posmodernidad. cultura española 1975-1990*, José B. Monleón, coor., (Madrid: Ediciones Akal, 1995), 92.

de Neorrealismo, también aquí el pasado terminó penetrando, con mejor o menor fortuna, en el tejido textual de numerosos films”<sup>732</sup>.

Por otro lado, lo que se podría denominar la nostalgia por el franquismo es una respuesta orgánica al propio desarrollo del cine español durante la dictadura, un grupo importante de realizadores trabajaron con las directrices del nacional catolicismo que se entendía como un elemento central para el plan de estabilización franquista desde 1959. “Este cine, cuyos films concretos parecen nacidos sólo para ilustrar consignas esgrimidas en la calle por la extrema derecha organizada, fue paradójicamente el refugio de un grupo de cineastas de género, otrora muy comerciales —Mariano Ozores, Pedro Lazaga—, que realizaban un tipo de films en evidente decadencia entonces”<sup>733</sup>. Las tramas de las películas intentaban dar cuenta de la decadencia moral y política de la sociedad española en transición, en tópicos como de la delincuencia: *Un cero a la izquierda* (1980) de Gabriel Iglesias; del peligro de la socialdemocracia: *El apolítico* (1977), *¡Que vienen los socialistas!* (1982) o *Todos al suelo* (1982) todas de Mariano Ozores; de la nostalgia por el país que se ha perdido: *... Y al tercer año resucitó* (1980) de Fernando Vizcaíno Casas. Esta última es quizás la más representativa, ya que se apuesta por una comedia de confusiones porque corrió el rumor de que Francisco Franco resucitó en 1978. La película busca hacer un retrato de la clase política frente al temor del retorno del dictador, exponiendo que la corrupción es inherente a la democracia liberal como sistema de organización social.

### 7.3.1. Imágenes de la memoria. Re-visitando la guerra civil

En este contexto resulta interesante una película como *El corazón del bosque* (1978), de Manuel Gutiérrez Aragón, centrada en las últimas huellas de la resistencia de los maquis en el norte de España a inicios de los años cincuenta, que se cristaliza en el personaje de El Andarín (interpretado por Luis Politti), el líder de un último foco guerrillero que vaga por los bosques en 1952, con una enfermedad a cuestas. La película parte de un retrato histórico para desplegar una reflexión sobre las formas mitologización de la historia. El prólogo de la película se ubica en 1942, cuando la resistencia guerrillera estaba en pleno auge y El Andarín contaba con el apoyo del Partido Comunista de España-PCE y solidaridad de su pueblo, su discurso de lucha aún tenía coherencia histórica con el tiempo del mundo. Luego salta a 1952, El Andarín es un espectro de lo que fue, enfermo y vagando por los bosques. La lucha armada

---

<sup>732</sup> Torreiro, 386.

<sup>733</sup> Ibid., 389.

ya no está legitimada y apoyada políticamente y el régimen franquista ha consolidado su poder. Dos personajes buscarán que el grupo se desarticule, Juan (interpretado por Norman Briski) enviado por el PCE como último esfuerzo para convencerlo de que renuncie. Suso (interpretado por Víctor Valverde) un antiguo colaborador del grupo guerrillero en el pueblo que comienza a colaborar con las autoridades franquistas. Finalmente, El Andarín es asesinado por Juan, aún cuando este lentamente se había ido identificando con su figura y, con ello, establecer su lugar como mito de la resistencia del pasado.

El recorrido de la película está marcado por el desplazamiento lento desde un realismo documental a un retrato psicológico de un mito, en que la temporalidad de lo real se va desdibujando. En este recorrido es fundamental el motivo del bosque, en su interior el tiempo se detiene, se ausentan los procesos históricos sociales, en una topografía angustiosa El Andarín va siendo devorado por la precariedad de la vida en su interior, tiene una enfermedad cutánea que lo va desfigurando, está desnutrido y tiene un acelerado proceso de envejecimiento. Como ha planteado Irení Depetris-Chauvin, el bosque no es solo un escenografía, “el juego de luces y sombras, dominante en el bosque, se puede leer como un descenso al inconsciente; pero tampoco es el buscador/espectador perdido en la oscuridad de la ignorancia en todo momento, ni tampoco la película unívocamente asocia la luz e historia como fuente de conocimiento”<sup>734</sup>. El bosque es fundamental para la construcción del mito, ya que va ausentando lentamente a El Andarín del presente, para finalmente transformarse en un fantasma que habita la niebla del bosque, un murmullo de un pasado irrecuperable.

José Enrique Monterde ha planteado de forma escéptica en relación a estos ejercicios de la memoria y, en general, de las producciones de esos años, que:

El cine de esta época se apoya en buena parte en las más obvias formas de complicidad, en la explotación del adocenamiento de una mayoría de espectadores que no conciben el cine como lugar del esfuerzo intelectual, sino como simple y adocenada forma de diversión. De ahí que en la mayor parte de casos podamos hablar mucho más de un cine del reconocimiento que no del conocimiento, es decir, de un cine que no pretende tanto la reflexión como la

---

<sup>734</sup> Irení Depetris-Chauvin, “Ambiguous Disenchantment in *El corazón del bosque*”, en *Burning Darkness. A Half Century of Spanish Cinema*, Joan Ramon Resina, ed., (Albany-NY: University of New York Press, 2008), 100. [Texto original: the play of light and shadow, dominant in the forest, can be read as a descent to the unconscious; but neither is the seeker/viewer lost in the darkness of ignorance at all times, nor does the film univocally associate light and history as sources of knowledge.]

adhesión, el reencontrar lo familiar conocido por encima de cualquier enriquecimiento, el reafirmar lo ya sabido frente al esfuerzo de abrir nuevas vías de comprensión de la realidad vivida.<sup>735</sup>

Particulares dispositivos de memoria se encuentran en *Cría cuervos* (1975), película premiada en el Festival de Cannes, y en la co-producción española-francesa *Mamá cumple cien años* (1979), de **Carlos Saura** (Huesca, 1932). Este comenzó a trabajar en la segunda parte del franquismo, a partir del documental *Cuenca* (1958) y el largometraje de ficción *Los golfos* (1959), generando en los intersticios de la censura política una serie de narraciones e imágenes que iban filtrando el relato censurado, las imágenes prohibidas. Por ejemplo, en *La caza* (1965) tras la coartada narrativa centrada en tres antiguos soldados del ejército franquista durante la guerra civil que se re-encuentran años después en un pequeño pueblo en una zona de caza que había sido el lugar de una de las batallas de la guerra en que habían participado. Sin introducirse en una reivindicación pro-republicana, expone la decadencia moral-emocional de estos ex soldados como alegoría de la sociedad franquista. José (interpretado por Ismael Merlo) es un industrial en crisis económica y familiar, Paco (interpretado por Alfredo Mayo) es un exitoso negociante que vive una crisis familiar y Luis (interpretado por José María Prada) es un trabajador de la fábrica de José que está frustrado en la vida y solo encuentra una escapatoria en el alcohol y la ciencia ficción. Después de una serie de desavenencias entre ellos al ritmo de una cacería que va marcando el ritmo emocional —que se expresa el rol protagónico de los planos y sonidos de las escopetas disparando—, los tres hombres se matan unos a otros, mientras Enrique el sobrino de Paco corre escapando de la carnicería perpetrada en el anterior campo de batalla y la imagen se congela [fig. 110].

Esta argucia narrativa también la hizo en *El jardín de las delicias* (1970), que a partir de una accidental pérdida de memoria Antonio Cano (interpretado por José Luis López Vázquez), su familia decide ayudarlo a re-construir su memoria a través de una serie de representaciones de su vida pasada, mientras se van filtrando una serie de escenas de su pasado, suerte de espejismo de la memoria que empiezan a azolar su mente sin lograr re-establecer un relato coherente que permita re-habilitarlo para el presente. En esos espejismos que son evocados en su jardín se muestra la relación conflictiva de Antonio con un padre autoritario y su lucha por el dominio de la empresa familiar, su trauma tras la muerte de su madre, el libido causado por una tía, la irrupción de la República en su educación religiosa y

---

<sup>735</sup> José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja. (1973-1992)*, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993), 23.

los sucesos de la guerra civil, el conflicto con sus hijos, trabajadores y esposa, etcétera. La memoria fragmentada es lo único que le queda a Antonio, de la cual no puede disponer, está postrado en una silla de ruedas, mirando el parque viviendo un presente sin memoria.

Estos ejercicios de la memoria eclosionarán en *Cría cuervos* y *Mamá cumple cien años* hacia un paulatino abandono de las formas neorrealistas que había abrazado, dentro de ese estado dominante de estéticas costumbristas del cine promovido por el franquismo. En la primera es Ana (interpretada por Geraldine Chaplin) que rememora su vida a partir de la muerte de su madre que ella piensa fue por su culpa. A partir de ahí generó una relación especial con la realidad, auto-convencida que podía convocar a su madre desde el mundo de los muertos. Evocaciones-alucinaciones que determinaron su vida, pero que le posibilita a Carlos Saura ir perforando las certezas sobre el cine como representación de la realidad. En la segunda —la continuación de *Ana y los lobos* (1972)— este abandono se extrema un poco más, la película se centra en las celebraciones del centenario de una abuela (interpretada por Rafaela Aparicio), que es visitada por su familia y a través de ellos ir rememorando la vida del clan familiar, al mismo tiempo, que intentan administrar los bienes de la madre para que permita construir un complejo urbanístico en sus tierras, ante lo que la madre se niega. Situación que genera una confabulación para matarla y vender las tierras.

Carlos Saura trazó dos líneas a partir de los años ochenta. La primera trabajó sobre las formas del pasado para la recuperación simbólica de España, ya despojada de su lastre franquista y que necesitaba ser reconquistada. En ello su dedicación a las expresiones de las culturas populares de España. Por ejemplo, en las co-producciones españolas-francesas *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1985), que se centraron en los tópicos de gitanos españoles y de los bandoleros populares, en el imaginario del coreógrafo y bailar Antonio Gades, protagonista de las tres películas junto a la bailaora Cristina Hoyos. Esta predisposición abrió a toda una reflexión de las formas musicales cinematográficas, donde construyó una imagen-música que sintetizará en un mismo gesto la dimensión espacial-coreográfica de la cámara y la poética trágica del imaginario popular flamenco. Que continuó con los documentales *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995) —también podría incorporarse *Tango* (1998)—, hasta las más recientes *Salomé* (2002), la co-producción española-francesa *Iberia* (2005) y la co-producción documental portuguesa-española *Fados* (2007). Para esta imagen-música resultante podríamos plantear aquello que Pedro Millán Barroso como caracterizó a estos documentales, “estilizar las formas audiovisuales en función de las

necesidades respectivas de cada estilo de sevillana y de cada *palo* flamenco; siempre al servicio, eso sí, del soporte trágico”<sup>736</sup>.

La segunda línea fue profundizar en ejercicios de la memoria, a través de la ambigüedad cinematográfica como desalojo de las convenciones del naturalismo, que encontremos en la opción por las formas de la comedia de lo absurdo en la co-producción española-italiana *¡Ay, Carmela!* (1990) —adaptación de la obra teatral homónima de José Sanchis Sinisterra de 1987—, que a partir de un trío de comediantes pro-republicanos que por error terminan en el Bando Nacional en Valencia, se ven obligados a ocupar sus talentos artísticos mientras son prisioneros para salvar sus vidas. Pero, principalmente, en la co-producción española-italiana *Goya en Burdeos* (1999), que a partir de las memorias, las ensoñaciones y los sueños de Francisco Goya en su lecho de muerte en el exilio en Burdeos, se articula todo un universo audiovisual pictórico-teatral. La coartada mortuoria trastoca toda relación espacio-temporal, Goya (interpretado en la vejez por Francisco Rabal y en la juventud por José Coronado), discurre por su biografía con su cuerpo de vejez y juventud sin un orden causal cronológico, otra forma del *retombeé* de Severo Sarduy, por ejemplo, cuando José Coronado camina por un pasillo en que se van apareciendo los retratos que hizo durante toda su vida, cuando su cuerpo joven todavía no podría haberlos pintado [fig. 111].

La visualidad de *Goya en Burdeos* se construye a partir de la combinación constante entre los conceptos de espacialidad-teatral, escenarios apocalípticos para los tormentos de Francisco Goya, por ejemplo, en la secuencia inicial y final de la película, donde en un pajar se eleva con un torno a un buey descuartizado [fig. 112]. Y la bi-dimensionalidad-pictórica, como código de lectura del mundo que lo contiene, por ejemplo, en la construcción de los decorados con paredes-pantallas que cambian de tonalidad dependiendo de la incidencia de la luz, casi como una proyección emocional frente a su presencia. Este código de lectura se juega en la construcción cinematográfica-audiovisual de la mirada física de Goya: de los diálogos y relaciones que establecen ambos actores a través de los ojos con las diferentes situaciones, escenarios, proyecciones visuales, etcétera.

En la deriva pos-franquista, **Víctor Erice** (Carranza, 1940) fue construyendo un camino que lo sacó del ritmo de los cambios estructurales del cine español, un descentramiento similar al de Werner Herzog, es decir, encontrar una posición estratégica

---

<sup>736</sup> Pedro Millán Barroso, *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, (Sevilla: Ediciones Alfar, 2009), 188.

para su discurso: hacer explotar el naturalismo y costumbrismo cinematográfico español a través de extremar los supuestos realistas del cine, en la relación temporal entre referente lumínico y material fotosensible. Lo que podríamos comprender como la re-inscripción de una modernidad temporal fuera de tiempo, un eco de esas modernidades débiles que habitaba entre los pliegues de las imágenes no-censuradas. La producción temporalmente fragmentada de Víctor Erice —que entre 1973 y 1992 hizo solo tres películas—, tiene esta misma dimensión crítica frente al frenesí productivo español, ese que se puede explicar de forma culturalmente específica: en la necesidad de construir esas imágenes que antes no se podían en la dictadura franquista. Pero también como respuesta al propio movimiento económico-productivo global, que ha acelerando hasta la actualidad los procesos productivos para satisfacer el crecimiento constante de la demanda de imágenes. La relación crítica con el tiempo del mundo como realizador-individuo es el punto de partida para sus imágenes.

*El sol del membrillo* (1992) fue la película con la que Víctor Erice retornó al mundo cinematográfico para intentar completar aquellas interrogantes que instaló a partir de su película *El espíritu de la colmena* (1973). En esta última la temporalidad cotidiana —como ninguna otra película española durante el tardo-franquismo— fue la calve de desestructuración del imaginario costumbrista y naturalista español, ambientada en un pequeño pueblo de Castilla La Mancha apenas concluida la Guerra Civil donde dos pequeña hermanas, Ana (interpretada por Ana Torrent) e Isabel (interpretada por Isabel Tellería) se enfrentan al mundo después de ver *Frankenstein* [El doctor Frankenstein] (1931), de James Whale, que lleva a Ana a perderse en un bosque durante la noche. “La fuerza intrínseca de *El espíritu de la colmena* reside, justamente ahí. En la superación de un chato referencialismo en provecho de una apertura hacia espacios situados más allá de un umbral hacia el que tienden todas las imágenes del film y que podríamos denominar *esencialidad*<sup>737</sup> .

La pantalla cinematográfica se transforma en un filtro escópico que re-construirá la mirada de las niñas al enfrentarse al terror de la muerte, pero donde su mundo no ha cambiado, solo la forma de verlo, en especial, la no-relación entre sus padres, el apicultor Fernando (interpretado por Fernando Fernán Gómez) y Teresa (interpretada por Teresa Gimpera). El estallido del relato costumbrista a través de sus imágenes naturalista apolíticas y desideologizadas como código de lectura representacional del mundo; se produce a partir de la irrupción de la densidad del tiempo en clave deleuzeana, pero también, de un relato que

---

<sup>737</sup> Santos Zunzunegui, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, (Madrid: Ediciones Catedra, 1994), 69.

anuncia su condición de mítica-infantil, en ese «Érase una vez» de los créditos iniciales [fig. 113], que marca el trayecto reflexivo de la Ana durante toda la película.

La búsqueda de experimentar la densidad del tiempo a través de los ojos de Ana, una temporalidad modificada por la experiencia cinematográfica, que expone la búsqueda de la niña de ese monstruo que habita ahí en un mundo que aún no se ha revelado ante ella, enfrenta a Ana “con ese espacio donde toda figura se borra, donde lo imaginario se desvanece, confiando desesperadamente en que desde su propia mirada le sea revelada una verdad que proporcione un sentido a ese fondo, algo capaz de inscribir su huella donde todo se borra”<sup>738</sup>. Ese espacio de revelación del secreto del mundo, se cristaliza cuando Ana mira su reflejo en las oscuras aguas de un río tras haberse perdido en el bosque, donde su cara reflejada se funde con la del propio monstruo *Frankenstein* de James Whale [fig. 114].

El río se transforma en una frontera en que se pierde la consolidación del yo, así donde tiene que afirmarse los límites figurativos del yo —estadio del espejo lacaniano—, emerge lo otro, lo obtuso, lo censurado. El yo se suspende, se descentra. Pero, también, es la búsqueda de representar la caída del velo de las apariencias de realidad, para experimentar la materialidad obtusa del mundo, que se cristaliza en la aparición de Frankenstein como huella que se impregna en la realidad material y que reproduce la escena de la película de James Whale donde el monstruo mata a una pequeña niña que juega con él<sup>739</sup>. El contacto de Ana con *Frankenstein* es “una experiencia que raya peligrosamente con la muerte, y que concluye con ese saber terrible de que todo deseo, sin la mediación de lo simbólico, tiende a ser aniquilador con el otro”<sup>740</sup>.

La temporalidad volverá a fijarse como código de lectura en el proyecto inacabado *El Sur* (1983), una co-producción española-francesa. Esta narra el amor metafórico de una niña hacia su padre y el desengaño que le produce a esta enterarse de que él tiene una amante, engañando a su madre —una mujer republicana deshabitada emocionalmente tras 10 años de posguerra—. La película comienza con un largo plano general lateral de la cama de la niña bajo una ventana, donde se ve el intenso proceso del amanecer, al mismo tiempo, que se

<sup>738</sup> José Luis Castrillón e Ignacio Martín Jiménez, *El cine de Víctor Erice*, (Madrid: Caja España, 2000), 206.

<sup>739</sup> Esta reproducción no es total, está modificada por la temporalidad del día, en la película de 1931 la escena es de día, en la de Víctor Erice es de noche, como si fuese el negativo de la primera, generando una reflexión cinematográfica sobre *Frankenstein*, como encarnación de la ruptura del tejido simbólico de la realidad. Por ende, debería ser considerada una alusión moderna en los parámetros de Noël Carrol.

<sup>740</sup> Castrillón y Jiménez, 213.

descubre el suicidio del padre que inicia el ejercicio de memoria de su hija —en un edad adulta y a través de una voz en *off*— que estructurará toda la película, “la luz y el tiempo se convierten en las materias vivas de una expresión fílmica que se hace poco menos que autosuficiente”<sup>741</sup>. Esta voz conduce el develamiento de un pasado que es una incógnita: los orígenes de su padre, como forma de entender su suicidio en un pasado que está fijado geográficamente en el sur de España. Para la niña “el Sur aparece como un simulacro que poco a poco se irá convirtiendo en algo real.”<sup>742</sup>. Nuevamente una imagen constituye el medio para el conocimiento de algo.

Esta incógnita del tiempo como experiencia y la imagen como acceso al mundo aparece nuevamente en *El sol del membrillo*, a través de una doble reflexión sobre la temporalidad, tanto en la propia concepción de Víctor Erice para construir esta suerte de versión cinematográfica de un libro de anotaciones de un pintor realista: Antonio López García. Por otro, la relación que este último tiene con su trabajo pictórico, que se concreta en la pintura del árbol del membrillo que se encuentra en el patio de su casa durante un largo año. Esta doble vertiente temporal genera una imagen que renuncia abiertamente a la aceleración de la temporalidad psíquica del mundo, para concentrarse en la contemplación del proceso pictórico a determinadas horas del día: donde la luz del sol bañe al membrillo. La puesta en imagen de esta pieza cinematográfica expone cómo la temporalidad del paso de los días y las estaciones impide un camino unidireccional entre realidad y representación, en la dificultad de que el pintor logre fijar el momento representacional que se imagina.

El trayecto de la película podría dividirse en dos grandes movimientos. El primero es a partir de la mirada, en un inicio se genera la impresión que Víctor Erice busca igualar la mirada del pintor con el lente de la cámara, en un ejercicio de transposición entre dos regímenes diferentes: el humano y el técnico, por ejemplo, en la contemplación que hace el pintor de las hojas y frutos del árbol, que se ve traducida por la cámara con un plano detalle en movimiento de estos mismos motivos, o en la especial dedicación de mostrar cómo el pintor va marcando con pequeñas marcas blancas los frutos, las ramas y hojas del árbol [fig. 115]. Este trayecto está en marcado en un contexto más amplio de ejercicios de la mirada que abundan en la película, “en las miradas de todas las presencias que pululan por el jardín de la cosa. Entran en juego la mirada del espectador sobre la pantalla en la que se inscribe la luz del cinematógrafo, la mirada de la cámara de cine sobre el pintor y su modelo, la mirada del

<sup>741</sup> Monterde, *Veinte años de cine español*, 190.

<sup>742</sup> Carmen Arocena, *Víctor Erice*, (Madrid: Ediciones Cádiz, 1996), 227.

pintor, de los acompañantes del pintor en este proyecto, la mirada de todos”<sup>743</sup>. Este trayecto va abandonando lentamente la búsqueda de igualar ambos regímenes y termina en ese final de noche en el patio con la cámara, un foco que los ilumina y un fotómetro junto al membrillero.

El segundo movimiento es desde la realidad material como certeza del trabajo representacional, hacia el espacio del sueño como espacio de perturbación del individuo. Que también concluye en esa cámara junto al membrillero, pero que está contextualizada en un marco más amplio de traducciones cinematográficas de un sueño que va relatando Antonio López García en voz en *off*. Este también está determinado por la temporalidad, gran parte de la película está filmada de día, mientras el relato del sueño de noche. Este cambio de temporalidad afecta también a la lógica diegética de la película, donde en la secuencia final se rompe la lógica causal que había dominado toda la película, a través de la descomposición del fruto del membrillero, de la secuencia en que la esposa del pintor lo pinta en su cama, en un estado ambiguo entre muerto y durmiendo.

Esa posición estratégica se agudizó a partir de este último largometraje, que ha visto solo en la exposición *Erice-Kiarostami: Correspondencias 2006* (CCCB, Barcelona) —trece años después del estreno de su último largometraje— un despliegue discursivo equivalente a sus tres primeros largometrajes. Este desplazamiento hacia el campo productivo de las artes visuales, está articulado entorno a la encrucijada epistolar, inicialmente fueron cuatro piezas audiovisuales digitales postales subtituladas al castellano y el farsi que se enviaron Víctor Erice con Abbas Kiarostami —en una versión posterior son 10 piezas que constituyen cinco intercambios epistolares—<sup>744</sup>. En estas se articula un diálogo sobre los imaginarios propios y aquellos que se está dispuesto a compartir, a colectivizar, a reconocer en el otro. Víctor Erice partiendo desde lo individual construye la primera carta, en ella muestra el patio donde Antonio López García generó su particular relación con el membrillero, en ese patio 15 años después de la filmación están sus nietos jugando, pintando y mostrando finalmente a cámara sus dibujos terminados, finalmente Víctor Erice habla con una de las nietas, Aurora. Esta referencia a su propia película *El sol del membrillo* interpela dos veces a Abbas Kiarostami, la primera a partir de sus declaraciones públicas en torno a la consideración de esta como una de

---

<sup>743</sup> *Ibid.*, 291.

<sup>744</sup> Una experiencia similar de video-postal fue realizada por el videoartista Juan Downey, el artista visual Eugenio Dittborn y el cineasta Carlos Flores del Pino en *Satelitenis* (1984), conversaciones audiovisuales en el contexto de la dictadura chilena, entre Santiago y Nueva York. Disponible en: <http://www.umatic.cl/video07-1.html>

sus películas favoritas, la segunda a través de los personajes que protagonizan la pieza: los niños. Ambos directores han utilizado a los niños como motivos centrales de sus películas.

Este tono será continuado por Abbas Kiarostami, casi por el imperativo categórico instalado por Víctor Erice: si vamos a dialogar voy a encontrar eso que tienes de mí en ti. La respuesta es simple un plano casi abstracto de manchas negras y blancas que parecen moverse, se posan moscas y lentamente va tomando una coloración rosasea, tras ello un plano general que muestra una vaca y, finalmente, la escritura detrás de una postal dirigida a Víctor Erice. Las distintas misivas se irán contaminando mutuamente, en una construcción que se devela dialéctica en relación a sus películas como a los motivos de estas cartas audiovisuales, por ejemplo, Víctor Erice graba la postal que le ha enviado, para pasar luego mostrar unos dibujos de niños españoles que hicieron a partir del visionado de *Khane-ye doust kodjast?* de Abbas Kiarostami. Mientras este último recupera la motivo del membrillo, pero uno caído, perdido de la contemplación de Antonio López García y Víctor Erice, que lo deja irse por un río donde lo recoge un hombre en las estepas iraníes y se lo come. Este diálogo epistolar está determinado por una serie de mediaciones, “la creación de los subtítulos evidencia este tránsito temporal: la carta no estará acabada del todo hasta que no incluya la traducción al farsi o al español”<sup>745</sup>, en una necesaria dimensión caligráfica de la imagen.

La exposición incluyó además las video-instalaciones *Sleepers, Ten Minutes Older* [Diez minutos más viejo], *Looking the Ta'ziye* [Mirando el Ta'ziye] (2004), una serie de trabajos fotográficos y la instalación *Forest without Leaves* [Bosque sin hojas] (2005) —esta última fue inaugurada en Victoria & Albert Museum de Londres cuando Abbas Kiarostami recibió la primera carta de Víctor Erice—. Asimismo la video-instalación de Víctor Erice diseñada para la exposición, *Fragor del mundo. Silencio de la pintura*. Donde se exponía la pintura *Gran Vía* (1974-1981), de Antonio López García, junto a una serie de apuntes o notas videográficas de quehacer del pintor, en unos monitores colgados a la altura de los ojos, que solo funcionaban cuando el espectador se acercaba a ellos. La puesta en escena del cuadro *Gran Vía* —para Adrian Martin— la que está dramatizada mediante la iluminación cinemática y la banda sonora, termina por generar un efecto perturbador, la pintura está desplazada de su centro normativo al interior de la galería o el cubo blanco, “rara vez la visión

---

<sup>745</sup> Jordi Balló, “Correspondencia. Noticia de un proceso”, en *Erice-Kiarostami. Correspondencias. Catálogo de exposición*, Alain Bergala y Jordi Balló, dir., (Barcelona: CCCB y Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, 2006), 75.

de una obra convencional figurativa —si no hiperrealista— en un espacio expositivo había resultado tan extraña, ¡o tan completamente desplazada de su lugar soberano habitual!”<sup>746</sup>.

La querrela entre cine y artes visuales se ha desarrollado con avidez en los últimos treinta años, justamente a partir de la convergencia audiovisual analógica y digital. En este sentido, Adrian Martin apunta que el problema entre cine y artes visuales —o la entrada del cine en la galería y el museo de arte—, se encuentra en la distancia entre el cubo negro del cine y el cubo blanco de la galería y museo, “piezas de vídeo o digitales en pequeños monitores en habitaciones demasiado iluminadas, que el espectador podía ver de pie o sentado, o quizá mientras daba una vuelta, echando una mirada distraída [...] la múltiples obras, supuestamente «en diálogo» con las demás pero normalmente anulándose entre ellas”<sup>747</sup>. Es decir, no existía una convergencia en los términos del cine, que incorporara su historia y modo particular de experiencia.

La deriva de la producción de Carlos Saura y Víctor Erice, pone de manifiesto dos fenómenos que marcaron lo que pensamos como una modernidad débil española —como también se puede encontrar en la RDA, la URSS o Polonia—, que comenzó a gestarse en aquella «generación de la disidencia» en palabras de José Enrique Monterde en «un Neorrealismo a la española»<sup>748</sup>, con Juan Antonio Bardem, Luis García Bergala o Marco Ferreri. Y que continuó en el «nuevo cine» —también a la española— de Pedro Olea, Miguel Picazo, Mario Camus, José Luis Borau, Jordi Grau, entre otros, y en la Escuela de Barcelona con Pere Portabella, Vicente Aranda, Joaquín Jordá, Jacinto Esteva, entre otros. Una modernidad que se desarrolló en los intersticios de la censura ideológica, que en el caso español se puso principalmente al servicio de extremar los supuestos naturalista-costumbrista del cine español, tensionándolos con un realidad social-histórica que se filtraba por estructuras narrativas rígidas o esquemáticas, a través de personajes excéntricos o periféricos que contaminaban la supuesta pureza transparente de una comedia, un drama amoroso, etcétera.

El primer fenómeno, fue el intento de realizar aquellas historias e imágenes que no habían podido hacer a causa de la censura económica-política, reponiendo relatos y discursos ausentes durante las casi cuatro décadas de dictadura, pero dentro de un contexto que se había

---

<sup>746</sup> Adrian Martin, “La luz imperfecta: el cine y la galería”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Número 32, segundo semestre, 2010, 94. Cf., con Josep M. Català, “Palacios de la memoria: el cine desplazado”, *Archivos de la Filmoteca*, Número 69, abril 2012, 79-91.

<sup>747</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>748</sup> José Enrique Monterde, “Continuismo y disidencia (1961-1962)”, en *Historia del cine español*, 280.

transformado radicalmente, este descalce temporal se puede ver claramente en la adaptación de los relatos de Manuel Rivas, *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luis Cuerda. El segundo fenómeno fue el cada vez menor espacio de producción e ingerencia discursiva dentro de la nueva escena productiva, los que lentamente fueron considerados una etapa superada o que impedían-dificultaban la sincronización total de la industria cinematográfica con el tiempo contemporáneo, es decir, colocarse el ritmo del presente hacia la globalización. Realizadores y películas que lentamente se fueron desplazado hacia posiciones marginales, periféricas y, en algunos casos como el de Víctor Erice, fronteras a los centros de validación discursiva y productiva. Centro donde se posicionaron los hijos de la Ley Miró.

### 7.3.2. La nueva España cinematográfica. Hijos de la Ley Miró

Desde los años ochenta este panorama comenzó a cambiar paulatinamente, con una serie de disposiciones legales para el impulso de la industria española que comenzó con la ley Miró (1982) y con el decreto Semprún (1988)<sup>749</sup>. Ambos impulsos a grandes rasgos intentaron equiparar las condiciones de producción en España con otros países de la Comunidad Europea, principalmente Francia. Cambiando de raíz el desarrollo económico del sector, donde la primera estaba concentrada en mejorar las políticas económicas y la calidad de la producción global del cine español favoreciendo a la aparición de nuevos realizadores, la segunda en «corregir» los aspectos de distribución y producción, impulsando el rol de las empresas cinematográficas-audiovisuales.

En síntesis, tras la «ley Miró» y sin que el cambio de rumbo impuesto por el «decreto Semprún» hiciera nada por impedirlo, se producían menos y mejores películas españolas —con el consiguiente malestar de algunos sectores de la producción—, a las cuales el público les volvería la espalda en un mercado de distribución y exhibición —que la legislación había abordado tangencialmente en función de las leyes del «libre mercado»— abiertamente hostil a la producción nacional.<sup>750</sup>

<sup>749</sup> En paralelo a este decreto “tenían en efecto las concesiones de los tres primeros canales privados de televisión, Antena 3, Tele 5 y Canal+”. En Jordi Puigdomènech, *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*, (Madrid: Ediciones JC, 2007), 57.

<sup>750</sup> Esteve Rimbau, “El período «socialista» (1982-1995)”, en *Historia del cine español*, 409.

Uno de los rasgos particulares del desarrollo industrial español ha sido su relación con lo que se denomina «cines autonómicos»<sup>751</sup>, colectivos geográfico-identitarios que fueron buscando fortalecer una producción cinematográfica-audiovisual propia al interior del Estado español; tras el traspaso de competencias culturales desde el gobierno central a las comunidades autónomas de Cataluña y País Vasco en 1981 y un nuevo plan para Cataluña en 1993. Las necesidades culturales de estas zonas geo-políticas se abocaron desde un inicio a corregir las políticas culturales franquistas que habían buscado homogenizar las diferencias identitarias entre los distintos territorios, que se simboliza en la censura a la diversidad lingüística española. Abocando gran parte del presupuesto dedicado al cine-audiovisual catalán y vasco a la política de normalización lingüística, es decir, el doblaje de series, películas y programas televisivos a las respectivas lenguas. Dentro de esto las películas producidas tenían que estar habladas en los respectivos idiomas, proceso que se fortaleció con la creación de las televisiones públicas autonómicas: TV3 (Cataluña) en 1982 y Euskal Telebista (País Vasco) en 1982.

Durante los años ochenta la producción cinematográfica en Cataluña —un enclave importante de la historia del cine español— estuvo marcada por un declive en su producción, llegando a una media de 15 largometrajes al año y pocas de ellas cumplían de estar dentro de la política normalización lingüística, por ejemplo, en 1985 solo 2 de las 15 películas eran habladas en catalán. Para solventar este problema en 1986 se suscribió un convenio de cooperación entre TV3 y el medio cinematográfico, junto a la creación de la Oficina Catalana de Cinema. Ninguna de estas medidas logró parar el desangramiento de la producción catalana, por ejemplo, en 1995 solo se realizaron 4 largometrajes.

[...] el 30% de los títulos producidos en el último lustro en el Principado no se había estrenado; el 70% del sector cinematográfico se hallaba en paro; se había cerrado productoras y había desaparecido prácticamente los distribuidores catalanes; la recaudación media de los films catalanes había bajado en cinco años de 22 millones a 10 millones de pesetas; todo ello a pesar de que el 90% de las

---

<sup>751</sup> Concepto que refiere a las producciones cinematográficas producidas y subvencionadas por las comunidades autónomas de Cataluña y País Vasco, principalmente. España está dividida en 17 entidades territoriales administrativas denominadas comunidades autónomas dentro del marco constitucional de 1978 y su configuración es fruto de los Pactos Autonómicos de 1981 y 1995. Estas entidades político-territoriales tienen sus propios parlamentos legislativos, como competencias administrativas y ejecutivas. Además existen dos ciudades autónomas Ceuta y Melilla que se ubican en el continente africano. Esta configuración político-administrativa es una respuesta sistémica a la organización centralizada durante la dictadura de Francisco Franco, intentando reconocer con ello la diversidad político-cultural del Estado de España.

cintas realizadas en el último lustro había recibido subvenciones de las instituciones.<sup>752</sup>

Esto estuvo acompañado con “una progresiva derivación de las ayudas autonómicas hacia productos televisivos —series y telefilms— en detrimento de los cinematográficos”<sup>753</sup>. Además de la emigración de los realizadores desde Barcelona a Madrid, como Vicente Aranda o Joseph Joan Bigas Luna. Que habían logrado revitalizar —junto a Isabel Coixet— una escena cinematográfica marcada por las comedias mediterráneas-urbanas de Francesc Bellmunt y Ventura Pons.

La escena productiva hacia mediados de la primera década del siglo xxi, fue considerablemente distinta, la producción de cine hecho en Cataluña creció considerablemente llegando a una producción de alrededor de 75 largometrajes —entre ficciones, documentales y animaciones—<sup>754</sup>, principalmente de la mano de las productoras Filmmax Entertainment, dirigida por Julio Fernández, abocada principalmente a las producciones transnacionales trabajando con realizadores como Jaume Balagueró, Brad Anderson, Tom Tyckwer, entre otros, —dentro de esto también se encuentra la serie televisiva *Polseres Vermelles* [Pulseras rojas] (2011-2013), de Albert Espinosa, emitida por TV3—. Y el Grupo Mediapro, dirigido por Jaume Roures, abocado también a las producciones transnacionales trabajando con realizadores como Woody Allen, Oliver Stone, Isabel Coixet, Jean-Jacques Annaud, Roman Polanski, entre otros. Ahora bien, esta producción no está abocada a edificar un cine nacional, sino construir una red productiva en Barcelona y Cataluña para la producción de contenidos cinematográficos y audiovisuales para un mercado global. La mayoría de las películas ni si quiera reclaman la identidad lingüística, derechamente están habladas en inglés o castellano.

A diferencia del cine catalán, el cine vasco nació casi completamente a partir de la nueva situación política-social de los años ochenta, que se concretó en la normativa de ayuda a las productoras afincadas en la comunidad en 1983, en una subvención directa a la producción, que aportaba un máximo del 25% del presupuesto a proyectos en 35 mm., que contara con un equipo de realización principalmente de vascos o residentes en el País Vasco y

---

<sup>752</sup> Xavier Ripoll, “Cataluña”, en *Cine Español. Una historia por autonomías. Vol. 1*, J.M. Caparrós Lera, coord., (Barcelona: PPU/Centro de Investigaciones Film-Historia, 1996), 238.

<sup>753</sup> Rimbau, *El período socialista*, 420.

<sup>754</sup> Àngel Comas, *Vint anys d’història del cinema a Catalunya (1990-2009)*, (Barcelona: Laertes de Edicions, 2010), 30.

tenían que estar ambientadas o sus exteriores filmados en Euskadi. A cambio los productores tenían que entregar una copia hablada en euskera a las entidades culturales de la Comunidad Autónoma. Por otro lado, la creación de la Asociación Independiente de Productores Vascos en 1984 y el posterior acuerdo de producción con la televisión pública vasca en 1985, robusteció el pequeño panorama productivo. Esta política se tradujo que entre 1983-1989 se hicieron 32 largometrajes, llegando incluso a ser denominado fugazmente como «nuevo cine vasco»<sup>755</sup>.

Alguna de estas producciones son *La fuga de Segovia* [Segoviako ihesa] (1981) y *La muerte de Mikel* [Mikelen heriotza] (1983), ambas de Imanol Uribe, el que ya había realizado el documental *El proceso de Burgos* (1979), lo que configura una suerte de trilogía sobre el País Vasco contemporáneo, las dos primeras cronológicamente dedicadas a la situación política y militar de E.T.A., la última centrada a la represión de la homosexualidad en la sociedad vasca. Imanol Uribe a partir de los años noventa se trasladó a Madrid. También *Akelarre* (1983) y *Bandera negra* (1986), ambas de Pedro Olea, un prolífico realizador que trabajó desde mediados de los años sesenta para la televisión pública española-TVE en Madrid. A partir de 1988 se trasladó nuevamente a Madrid. También *Tasio* (1984) y *27 horas* (1986), ambas de Montxo Armendáriz, dos ficciones trabajadas con un tono documental, el primero sobre la vida rural en Navarra a través de un minero y cazador furtivo, y la segunda sobre penetración del consumo y tráfico de drogas a través de tres jóvenes de Donostia-San Sebastián.

La producción de los años ochenta estuvo determinada por tres aspectos temáticos generales, según Casilda de Miguel, José Ángel Rebolledo y Flora Marín: 1) el pasado rural del País Vasco para “representar los valores del pueblo vasco para que puedan ser conocidos o reconcodiso por el espectador, o la de reproducir los conflictos actuales mediante el uso de elementos distanciados históricamente en el tiempo”<sup>756</sup>. 2) el pasado de conflictos históricos, en especial, el quiebre y polarización política-cultural desde el siglo xvii hasta el xix. 3) narrativas sobre el presente urbano, “una realidad captada de forma fragmentada y pesimista, vista a través de un espejo deformante que enfatiza determinados hechos, tales como la difícil convivencia cotidiana”<sup>757</sup>. Estos imperativos generales explicarían el carácter marcadamente

<sup>755</sup> Santiago de Pablo, “País Vasco”, en *Cine Español. Una historia por autonomías. Vol. 2*, J.M. Caparrós Lera, coord., (Barcelona: PPU/Centro de Investigaciones Film-Historia: 1998), 224.

<sup>756</sup> Casilda de Miguel, José Ángel Rebolledo y Flora Marín, *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años ochenta*, (Donostia-San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1999), 253.

<sup>757</sup> *Ibid.*

documental de las ficciones producidas, que se podrían dentro de las políticas de la diferencia, tanto ahí cuando lo vasco se asocia a una serie de ideas como lo rural, lo marítimo, la naturaleza o lo ancestral en sus épicas del pasado, o cuando se define toda identidad en torno al posicionamientos de la lucha política-militar durante los años ochenta.

En 1991 la política audiovisual del gobierno de la comunidad autónoma cambió hacia un modelo mixto privado-público, creando la Sociedad Pública Euskal Media S.A. que realizaría co-producciones con las diferentes productoras afincadas en el País Vasco, buscó generar una estrategia de comercialización más eficiente y hacer confluir las energías de la industria local, que también gran parte de sus energías en las políticas de la normalización lingüística. Durante los primeros años Euskal Media se hizo parte de producciones como *El sol del membrillo* de Víctor Erice, *Amor en off* (1992), de Koldo Izagirre, *La madre muerta* (1993), de Juanma Bajo Ulloa, la co-producción vasco-cubana *Maité* (1994), de Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, *Todo está oscuro* (1996), de Ana Díez, *Menos que cero* (1995), de Ernesto Tellería, entre otras. No obstante, la mayoría de los cineastas vascos generaron sus proyectos fuera de los auspicios vascos por las limitaciones de producción que implicaban, entre ellos Julio Medem, Alex de la Iglesia, Enrique Urbizu o Daniel Calparsoro, entre otros.

Durante los años noventa hubo otros cambios legislativos donde se afianzó el modelo productivo privado-público Español y el rol de la televisiones privadas en la producción cinematográfica y audiovisual general, transformándose en el principal pilar para su exhibición. Este modelo fue consolidando un producción que a mediados de los años noventa se cifraba en menos de 100 títulos anuales, mientras hacia mediados de la primera década superó los 150 títulos anuales. Pero donde se ha mantenido la relación de que casi un tercio de las películas son co-producciones europeas, pero también con países de Latinoamérica a través del plan de cooperación IBERMEDIA [ver pp. 493-5].

### **7.3.3. La exteriorización esperpéntica de España en los años ochenta. A partir de Pedro Almodóvar**

Ahora bien, la escena productiva de los años ochenta estuvo marcada por las formas, narraciones y derivas discursivas de **Pedro Almodóvar** (Calzada de Calatrava, 1949), que rápidamente logró sintetizar por un lado un estado epocal que experimentaba una serie de prácticas culturales e individuales negadas y censuradas durante el franquismo y la primera etapa de la transición política en los años setenta, por ejemplo, en las diferentes expresiones

bajo el rótulo de «Movida Madrileña». Por el otro, las transformaciones del cine europeo e internacional en un abandono de las formas modernas, abriendo las puertas a una concepción de la imagen cinematográfica que encontraba su sentido y densidad como contenedora de imaginarios simbólicos-culturales en un proceso de hibridación constante. Los años ochenta españoles cinematográficamente hablando fueron inaugurados y determinados por las imágenes de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *Entre tinieblas* (1983), es decir, en “las *contaminaciones* almodovarianas, las mezclas imposibles, imposibles al menos aparentemente porque en sus películas nos aparecen con armoniosa naturalidad, mezclas propias, ya se ha dicho, de una estética post-moderna en las que no hay estética sino estéticas. no hay cultura, sino culturas”<sup>758</sup>.

Gran parte de las películas de Pedro Almodóvar parecen condensar una forma particular de producción posmoderna. Aquella que se afirma sobre la expansión audiovisual que absorbe recursos estéticos de la “fotonovela, las series televisivas, las películas norteamericanas de los sesenta, la novela negra y la folletinesca, la plástica kitsch y el periodismo sensacionalista, todo el paisaje cultural, en fin, acrecentado por los *mass-media*”<sup>759</sup>. Este movimiento expansivo de la audiovisualidad —que podemos encontrar también en David Lynch o Peter Greenaway— en las formas específicas de Pedro Almodóvar fue absolutamente inédito porque logró sintetizarlos con los imaginarios populares del centro y sur de España. Esa cultura popular que no es la cultura *pop* estadounidense —primero— y transnacional-global después, sino son las maneras específicas de las clases populares de imaginar el mundo a través de complejos procesos de hibridación. Por ende, tampoco es costumbrista ni tradicional, sino que es una amalgama de creencias, ideas y proyecciones que se van modificando activamente. Y, por último, en un discurso que coloca a las mujeres en el centro de sus obsesiones cinematográfico-audiovisuales, pero con ello son el centro de la organización discursiva del mundo que construye.

La conjugación de estos tres elementos exponen una forma particular de autor cinematográfico que es solo posible en el contexto de las discusiones sobre la posmodernidad y que se expresa en la caracterización crítica que hizo José Enrique Monterde en 1993, “Almodóvar no posee, digamos, una capacidad de reflexión sobre aspectos profundos de la realidad, sino que aparece afinado en lo epidérmico y superficial, como digno émulo de una

---

<sup>758</sup> Fran A. Zurián, “Mirada y pasión. Reflexiones en torno a la obra almodovariana”, en *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso Pedro Almodóvar*, Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela, coord., (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005), 25.

<sup>759</sup> Vidal Estévez, 191-2.

postura «débil», inherente a los tiempos posmodernos. [...] responde mejor que nadie en nuestro cine a ciertos aires de nuestra contemporaneidad»<sup>760</sup>. Este autor contemporáneo —aquellos que hemos identificado también en películas con «*look* de autor»—, es el resultado de la deriva de la política de directores que planteaba Jean-Luc Godard en «Bergmanorama» y no de la política de autores. Donde ese estilo cinematográfico personal que a través de la reiteración construyen una mirada personal ha dado paso a la reiteración para la construcción de un diseño autoral en la contemporaneidad, que va de la mano de una imagen cinematográfica que ha abandonado la puesta en escena como horizonte de sentido espacial, para abocarse a la puesta en imagen como horizonte de sentido bidimensional. La dimensión autoral de la contemporaneidad es la derrota de la política de autores moderna y la escena productiva española se abocó a la construcción de autores posmodernos.

Pero lo sustancial en Pedro Almodóvar radica en esa respuesta a los «aires de nuestra contemporaneidad», ya que sintomatiza una serie de problemáticas que cruzaron el espectro cultural español en los años ochenta y noventa entorno a las políticas de la diferencia sexuales —en ello que se le asocie a conceptos como *camp*<sup>761</sup> o desde la Teoría *queer*<sup>762</sup>—. En ello que su foco se encuentre en la visibilización de una feminidad culturalmente situada, que está cruzada por infinidad de conflictos individuales, colectivos y sociales que terminan por condenar sus existencias. Este conflicto reiterado está determinado por una gramática de las emociones, “dar forma a emociones que no pueden expresarse debido al silenciamiento”<sup>763</sup>, en tanto estas habían sido suprimidas en el espectro cultural masculino-heterosexual-católico franquista. Por ello, la presencia narrativa central de mujeres, pero también de hombres y mujeres homosexuales, travestis y transexuales, todo un universo que es leído desde las emociones, para contraponerse a un estado de la moral católica o del consenso ético como la ficción del patrón cultural de la España franquista y pos-franquista respectivamente.

En un primer momento, esta gramática de las emociones está al servicio de una narrativa esperpéntica<sup>764</sup>, por ejemplo, en la relación amorosa de *¡Átame!* (1990) entre Marina

---

<sup>760</sup> Monterde, *Veinte años de cine español*, 196.

<sup>761</sup> Molina Foix, 157.

<sup>762</sup> Irene Pelayo García, “Performance drag y parodia en Tacones Lejanos. Una lectura queer”, *Revista Icono14*, Volumen Especial, Número 3, octubre 2011, 160-176.

<sup>763</sup> Alberto Mira, “Con pluma: la tradición camp en la estética de Almodóvar”, en Zurián y Vázquez Varela, coord., 189.

<sup>764</sup> Género literario endémico de España que cultivó el escritor Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), donde existe un ejercicio abierto de “distorción del real, del vuelco irónico de los atributos del real, de la inversión de los atributos humanos con un cambio satírico entre aquellos pertenecientes al mundo animal y los del mundo humano, un complejo sistema de similitudes que, en la atribución de los signos analógicos, está

Osorio (interpretada por Victoria Abril) y Ricky (interpretado por Antonio Banderas), una actriz de cine-videos pornográficos que es raptada por un joven «socialmente marginal» en el apartamento de ella y, en especial, sus relaciones sexuales que son propiamente violaciones quedan matizadas por la historia de amor final entre ambos [fig. 116], una forma grotesca de síndrome de Estocolmo. También en la secuencia de la bañera donde Marina se masturba con un pequeño juguete submarinista electrónico. O en las secuencias finales de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), donde al absurdo deforma una esquemática narración del doble descubrimiento de una segunda amante, por parte de una esposa y una primera amante: intentos de suicidio, ataques terroristas, intentos de asesinatos y una secuencia de persecución en motocicleta. En la relación amorosa entre dos asesinos en serie en *Matador* (1986), que lleva al extremo la relación del deseo entre un ex torero Miguel (interpretado por Antonio Banderas) que sin poder ejercer su profesión, se dedica a matar mujeres después de tener relaciones sexuales con ellas y una abogada criminalista, María Cardenal (interpretada por Assumpta Serna) que también se transforma en asesina de sus amantes como una forma de posesión femenina de la «masculinidad taurina». Estas son “maneras en que agujeronea nuestros sentidos el cine de Almodóvar, cine de carne, que encarna a través de los actores los sentimientos más inmateriales, empezando, claro está, por el deseo”<sup>765</sup>.

Detrás de lo esperpéntico que está presente también *Tacones lejanos* (1991) o *Kika* (1993), y en menor medida en *Carne trémula* (1997), se gestó “una nueva moral basada en la liberación de los sentidos, la ruptura de los tabúes corporales y una polidisponibilidad sexual de los individuos”<sup>766</sup>. En ello la construcción de sus imágenes con un dedicado trabajo de la composición visual de los colores, las caracterizaciones visuales de sus personajes, la decoración y ornamentación espacial. Una imagen de superficies brillantes y entramados de color para exaltar los sentidos, una banda sonora con interpretaciones musicales en la imagen para exaltar las emociones. Existe una autoconciencia de la imagen cinematográfica, pero con rasgos específicos, ya que es consciente de su condición de objeto cultural más que cinematográfico, por ello absorbe una serie de manifestaciones culturales que están por fuera del campo cinematográfico —principalmente la música y el melodrama televisivo— y se

---

centrado en un vuelco grotesco de las adjetivaciones”. Anna Pasqualina Forgiione, “Pedro Almodóvar y el esperpento: hacia una nueva retórica de la imagen”, en *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso Pedro Almodóvar*, Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela, coor., (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005), 210.

<sup>765</sup> Frédéric Strauss, *Pedro Almodóvar, un cine visceral*, trad. Marie Delporte y Matías Mújica, (Madrid: Ediciones El País, 1995), 11.

<sup>766</sup> Roman Gubern, “Las matrices culturales de la obra de Pedro Alomóvar”, en Zurián y Vázquez Varela, coor., 48.

transforma en su plataforma de visibilización, en una expansión de sus límites geográficos como mercancía cultural —en esta misma clave trabajará las referencia o citas del cine—.

La posición central que ocupó Pedro Almodóvar a nivel productivo y discursivo —también en la propia ambientación de sus películas, casi todas en Madrid— fue completada por la posición anómala y periférica de **Josep Joan Bigas Luna** (Barcelona, 1946-La Riera, 2013). Este comenzó su producción justo el año de la muerte de Francisco Franco, con *Tatuaje* (1976) estrenada en 1979, centrada en un detective que desea descubrir la identidad de un hombre muerto que aparece con la cara devorada por los peces en una playa de Barcelona. Después de ello realizó el proyecto *Historias impúdicas* (1977), compuesto de 11 cortometrajes erótico-sexuales filmados en 16 mm. para ser comercializados por correo en formato super 8 mm. con el objetivo de financiar su próximo largometraje, *Bilbao* (1978) en el que se incluyeron algunos de estos cortometrajes y que se centra en el secuestro de una prostituta llamada Bilbao por parte de un psicópata que se ha enamorado de ella, por último, en *Caniche* (1979) centrada en dos hermanos parte de la burguesía catalana en decadencia económica.

Las obsesiones sexuales determinan gran parte del imaginario cinematográfico proyectado por Josep Joan Bigas Luna, la posesión sexual de Bilbao y esos cortometrajes erótico-sexuales retornaran de distintas formas. Por ejemplo, en *Lola* (1986) a través de la posesión del cuerpo de Lola (interpretada por Angela Molina), una mujer que se separó de su primer esposo, por parte de Marco (interpretado por Féodor Atkine) y de su nuevo esposo Robert (interpretado por Patrick Bauchau). Lola es un centro de atracción sexual, erótica y que lo lleva toda adentro suyo. Este personaje centrífugo también se encuentra en la adaptación cinematográfica de *Las edades de Lulú* (1990), novela de Almudena Grandes de 1989. En el personaje de Lulú (interpretada como adolescente por Ainara Pérez y como adulta por Francesca Neri), que a los 15 años se enamora de un amigo de su hermano, generando desde ahí una relación amorosa-erótica secreta hasta que cumple treinta años donde se expanden sus límites de experimentación sexual con otras parejas, en tríos, con travestis y orgías, marcando las tres edades: fantasía, secreto y libertad individual.

Lo esperpéntico y la obsesión sexual se hará más evidente en la llamada Trilogía Ibérica, compuesta por *Jamón, jamón* (1991), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994) en que se supera la idea del erotismo para generar abiertamente una estética sexualizada. Las dos primeras en torno a lo fálico, ejemplo de ello, es la utilización constante

de metáforas fálicas en *Huevos de oro*: la taladradora, el rascacielo, la manguera de riego, el pináculo, el micrófono, etcétera, relacionadas con Benito González (interpretado por Javier Bardem) tanto cuando quiere construir su rascacielos o cuando canta en el *karaoke*. También en las hormigas que cubren la cara de Benito y la zona púbica de una mujer en el sueño que destruye todos los sueños de este macho ibérico, una proyección maximizada de Raúl (interpretado por Javier Bardem) en *Jamón, jamón*, que mientras tiene una activa vida sexual está obsesionado obtener una moto Yamaha 600. El sexo no es una acción, tampoco una conducta en que se filtren los rasgos de los personajes, sino es el código de lectura de la realidad y lo que constituye el mundo. Esto se hará evidente en *La teta y la luna*, donde lo fálico retrocede para que emerge «mamalico», donde Tete (interpretado por Biel Duran) está obsesionado por los pechos femeninos como productores de leche, a través de sus ojos todo su contexto está interpretado en torno a dicha relación, que se cristaliza en la escena donde recibe un chorro de leche en la boca, que le lanza La Gabacha (interpretada por Matilde May) desde un balcón [fig. 117].

Josep Joan Bigas Luna intentó incorporarse rápidamente a lo que Manuel Estévez Vidal llamó el «flujo soñado» hacia EE.UU.<sup>767</sup> —cosa que no ocurrió con Pedro Almodóvar—, a través de la co-producción española-estadounidense-italiana *Reborn* [Renacer] (1981) o *Angustia* (1987) pensada para un mercado global. Proyectos que no consolidaron su estancia en EE.UU., situación mayoritaria en los realizadores españoles que contrasta con la suerte de los actores, por ejemplo, Antonio Banderas, Penélope Cruz y Javier Bardem, que se establecieron plenamente en la industria de Hollywood, hasta han dirigido sus propias películas y creado productoras como el caso del primero. A los cuales se podría sumar de forma más episódica Antonio Segura, Paz Vega, Jordi Mollá o Eduardo Noriega, entre otros. Asimismo el espíritu europeísta del «cine con look autoral», en la adaptación francesa-italiana-alemana-española *La femme de chambre du Titanic* [La camarera del Titanic] (1997), de la novela de Didier Decoin de 1991, o la adaptación francesa-española *Volavérunt* (1999), de la novela Antonio Larreta de 1980, una expresión más del *heritage film* europeo.

Volviendo a Pedro Almodóvar, existe un segundo momento de la gramática de las emociones, que se pone al servicio del melodrama, en aquello—y como ha apuntado muy bien Alberto Mira— este se va tomando cada vez más en serio el *kitsch* y el melodrama como género, que en un inicio aparece como excusa de lo absurdo, para establecer el momento

---

<sup>767</sup> Estévez Vidal, 172.

cómico que destensione la gravedad narrativa. Este trayecto eclosionará con la multi-premiada co-producción española-francesa *Todo sobre mi madre* (1999), primera película que está ambientada fuera de Madrid, Barcelona. Lo esperpéntico abandona el horizonte narrativo y queda una imagen poblada de personajes particulares, enfrentados a situaciones cotidianas que tienen soluciones extraordinarias. En *Todo sobre mi madre*, la narrativa propone la restauración de la memoria de un hijo muerto prematuramente a través del viaje de su madre, Manuela (interpretada por Cecilia Roth), desde Madrid a Barcelona, en la búsqueda del padre transexual de su hijo, Lola (interpretado por Toni Cantó). Donde conoce a Rosa (interpretada por Penélope Cruz), una monja que también tiene un hijo de Lola y además tiene VIH-sida, tras su muerte Manuela se hará cargo del niño. El universo masculino está absolutamente a la deriva en un mundo rodeado de madres, las que se han desligadas de su relación factual con el pasado franquista, la madre como herencia de la tierra.

[...] en *Todo sobre mi madre*; lo maternal ya no es espacio irrepresentable de deseo sado-amaosquista como en todas sus películas anteriores. Lo maternal ya no se sitúa en el pueblo y, por tanto, tampoco está determinado por la lógica traumática del franquismo. Una vez que el exceso maternal es liberado de sus ataduras franquistas, aparece en plenitud el sujeto migracional de la globalización y, por tanto, se puede representar como hispánico y atlántico<sup>768</sup>.

Esta renuncia a lo esperpéntico, posibilita un nuevo proceso de exteriorización, marcado por las transformaciones sociales-económicas que España vivió durante los años noventa y que se cristalizó con su completa integración en la Comunidad Europea con la adopción de la moneda común entre 1999 y 2003. Que tendrá que ver también con su cambio en sus estrategias de producción, hasta *¡Átame!* las películas de Pedro Almodóvar había sido principalmente producidas dentro de España con capitales españoles. A partir *Tacones lejanos* comenzó un largo período de transnacionalización de la mano con productores franceses —principalmente Canal +— para ingresar en el mercado estadounidense, que se coronará con *Todo sobre mi madre*, con la que ganó el premio Óscar a mejor película extranjera. Tras esta volvió a producir con capitales españoles, generando un pacto productivo con canales de televisión privados y público españoles —principalmente Canal + España—.

---

<sup>768</sup> Josefa Gabilondo, “Melodrama atlántico y migrancia materna. Apuntes sobre *Todo sobre mi madre*”, Zurián y Vázquez Varela, coor., 299.

Pedro Almodóvar también padece su tiempo de forma distinta en *Hable con ella* (2002) y *La mala educación* (2004), ese tiempo es de la consciencia de su propia condición de autor contemporáneo, ya no necesitó edificar un diseño de si mismo, ratificando su marca, por ejemplo, cuando escribió sobre sus gustos personales en el *kit* de prensa de *Kika*<sup>769</sup>. Sobre todo en *Hable con ella* se reconcilió con el cine, el cortometraje *El amante menguante* dentro de la propia película, está en reemplazo de la violación que sufre Alicia (interpretada por Leonor Watling) mientras está en estado de coma por parte del enfermero que la cuida, Benigno Martín (interpretado por Javier Cámara). Cortometraje donde un pequeño hombre (interpretado por Fele Martínez) se introduce en la vagina de una mujer durmiendo, produciéndole un intenso orgasmo, ese pequeño hombre que en *¡Átame!* fue un juguete de un buzo. Esta reconciliación con el cine está marcado por su condición de representación, elemento que se cristalizará en la recurrente figura del telón de teatro abriéndose y cerrándose. En *Todo sobre mi madre* se cierra al final de la película un telón de rosas color salmón, en *Hable con ella* la película comienza con la apertura de un telón, para mostrar un fragmento de la pieza de danza *Café Müller* (1978) de la coreógrafa alemana Pina Bausch [fig. 118] y se cierra con ese mismo telón de vuelta en la sala.

El trayecto productivo de **Álex de la Iglesia** (Bilbao, 1965) fue inaugurado por su relación con Pedro Almodóvar, este junto a Agustín Almodóvar y Esther García produjeron su primer trabajo *Acción mutante* (1993), película en toda sus diferencias narrativas y audiovisuales, nace de una concepción similar a las primeras películas de Pedro Almodóvar, la imagen como contenedora de todo un universo visual y audiovisual que trasciende lo cinematográfico, a través de la aceleración de las posibilidades combinatorias con el propio imaginario cinematográfico. Como ha destacado Jordi Sánchez Navarro, “el cine de Álex de la Iglesia es netamente posmoderno en su irreverente fusión de géneros, su relectura de la tradición cinematográfica y su apelación hiperconsciente a la cultura pop”<sup>770</sup>. No obstante, las imágenes resultantes son muy distintas, el imaginario que Álex de la Iglesia hace circular ha absorbido “el «mundo artificial» del cine de género hecho con honestidad, del cómic fantástico y de humor, del reciclaje posmoderno de los materiales culturales del pasado reciente”<sup>771</sup>. En sus películas no hay cultura popular como una forma particular de habitar el mundo, sino hay un *pop* cultural en tanto bien de consumo y placer estético, que es también una forma de consumir el mundo.

---

<sup>769</sup> Strauss, 12.

<sup>770</sup> Jordi Sánchez Navarro, *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, (Madrid: Calamar Ediciones, 2005), 11.

<sup>771</sup> *Ibid.*, 9.

*Acción mutante* y *El día de la bestia* (1995) articulan narraciones que se sostienen en el exceso. La primera está ambientada en Bilbao en el año 2012 y narra el accionar de un grupo de terroristas contra las personas consideradas socialmente bellas y económicamente exitosas, cometiendo una serie de atentados en todo tipo de espacios sociales donde se cultive la belleza y el éxito social, teniendo como centro gravitatorio un programa de televisión. El grupo llamado Acción mutante, está compuesto por «seres humanos anómalos» al paradigma de la belleza-económica, un par de siameses, un persona en silla de ruedas, personas con enfermedades extrañas inventadas o reales y un enano. Paralelo a ello existe otro plantea llamado Axturias, que comercian con la tierra y donde viven un abánico de personajes particulares: mimeros, invidentes, ermitaños, etcétera.

*El día de la bestia* narra la lucha de tres personajes: un sacerdote, un amante de la música heavy metal y el conductor de un programa televisivo, contra el nacimiento del anticristo que va a suceder en Madrid. La ciudad se muestra absolutamente caótica, en que viven una serie de grupos oscuros, intolerantes y violentos, que parecen no vivir al mismo ritmo que la mayoría de la ciudad. El tipo de personajes, de conflictos narrativos e imaginarios simbólico-culturales trabajados en sus películas constantemente presionan la unidad narrativa, generando la unidad más por proximidad que por una relación interna de los elementos. “El exceso radica de la multiplicidad de elementos presentes en una película que se escapan al control de «sus estructuras unificadoras», así como en componentes estilísticos inmotivados. [...] El exceso no es lo «sobrante» ni «lo superfluo», sino «lo complementario»<sup>772</sup>. Las primeras películas de Álex de la Iglesia se sostuvieron en las formas de lo complementario y el resultado de sus combinatorias posibles, que también se encuentran en la co-producción mexicano-estadounidense-española *Perdita Durango* (1997), un homenaje al «rasquachismo» chicano [ver pg. x].

A partir de su siguiente película, *Muertos de la risa* (1999), los rasgos esperpénticos en estos ejercicios del exceso se fueron retirando de sus imágenes, para dejar en ellas el patrón estructural que las sostenía: el tejido imaginario del cine, principalmente los géneros cinematográficos estadounidenses en la figura de Alfred Hitchcock. Lo que Jordi Sánchez Navarro ha planteado como un retorno autoreflexivo a la «puesta en escena clásica» mezclados con estructuras narrativas rizomáticas sostenidas en mínimas intrigas o incógnitas. En *Muertos de la risa* se fija cuando dos cómicos de televisión se acribillan a tiros

---

<sup>772</sup> Ibid. 84.

mutuamente en su última presentación televisiva. En *La comunidad* (2000) será el hallazgo de una gran suma de dinero por parte de un vendedor inmobiliaria en un apartamento abandonado, que hará girar la vida de todos los vecinos en torno al conocimiento o desconocimiento del sucesos. En *800 balas* (2002) será el cierre de un antiguo estudio de cine en el sur de España que se había dedicado a la producciones de Spaghetti Western, que sobrevivió precariamente haciendo representaciones de las películas para los turistas. Y en la co-producción española-italiana *Crimen ferpecto* (2004) un crimen accidental que condena a un gerente exitoso en su trabajo al chantaje de una mujer que termina siendo su esposa.

Esto lo podríamos denominar una economía del conflicto central, que en el caso de Álex de la Iglesia, está abocada a generar un programa de reflexión cinematográfica-audiovisual sobre la particularidad de la experiencia estética del cine, que tendrá como epicentro Alfred Hitchcock en *La comunidad* y *Crimen ferpecto*, el cine B europeo en *800 balas* y el mundo de la televisión como patrón de lectura de lo social en *Muertos de la risa*. El motivo televisivo ha sido una constante en sus ficciones y expone la profunda sospecha que este tiene del régimen audiovisual que contrapone del cinematográfico. El primero está bajo sospecha en *Acción mutante* como espacio de homogenización y segregación social en torno a la belleza como patrón del éxito social. En *El día de la bestia* como espacio de enajenación de la realidad en el programa de temas ocultistas donde el presentador no cree en nada de ello, aunque al final se enfrente a la bestia [fig. 119]. Y en *Muertos de la risa* como espacio de degradación del individuo, a propósito de la amistad de los dos comediantes, como experimentación del entretenimiento. “En esa bofetada, propinada con absoluta indiferencia por Bruno y que el rostro marmóreo de Nino encaja con u hieratismo que resume la humillación de todas las bofetadas del mundo”<sup>773</sup>. Para Álex de la Iglesia lo cinematográfico debe ser monumentalizado: *La comunidad*, *800 balas* y *Crimen ferpecto*, también en su primer experimento pan-europeo *The Oxford Murders* [Los crímenes de Oxford] (2008). Mientras lo televisivo enjuicidado-condenado —como si las comedias de bofetadas hubiesen sido masificadas primero por la televisión o si esta no fuese parte de ese marasmo cultural que se encuentra en sus películas—, en una iconoclastia televisiva.

Álex de la Iglesia es un síntoma de la re-colonización de los géneros cinematográficos que habían sido parte fundamental de la producción cinematográfica española durante la dictadura franquista. En el que podemos encontrar una producción importante de cine de terror, por ejemplo, en películas de Jaume Balagueró *Los sin nombre* (1999), *Darkness*

---

<sup>773</sup> Ibid., 117.

(2002), *Frágiles* (2004) y la saga *REC* (2007-2014), dentro de esto también *El orfanato* (2007), de Juan Antonio García Bayona —películas que trazan una línea de relación con *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), de Narciso Ibáñez—. Asimismo en el género de acción-comedia con la saga de *Torrente* (1998-2014), de Santiago Segura —actor fetiche de Álex de la Iglesia—. Y en la co-producción española-mexicana-argentina *El espinazo del diablo* (2001), en la española-mexicano-estadounidense *El laberinto del fauno* (2006), del realizador mexicano afincado en EE.UU., Guillermo del Toro.

#### 7.3.4. Más allá de lo esperpéntico. Otras imágenes en España

La sospecha sobre el régimen audiovisual también está en la opera prima de **Alejandro Amenábar** (Santiago de Chile, 1972), *Tesis* (1996). Esta se centra en la intriga de una doble investigación sobre el cine *snuff*—como en *Videodrome* de David Cronenberg— por Ángela (interpretada por Ana Torrent) una estudiante de comunicación audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid. La primera es como fenómeno social de la violencia audiovisual, que es parte de su tesis para licenciarse. La segunda es a través del sospechoso asesinato de un profesor y el rumor de que se han producido ese tipo de películas en la facultad. La película se abre y cierra en torno a la exposición de la violencia como espectáculo, primero cuando Ángela duda en ver o no el cuerpo de un hombre que se acababa de suicidar lanzándose a las líneas del metro. Al final, después de liberarse de Bosco (interpretado por Eduardo Noriega) y al ir a visitar a su amigo Chema al hospital (interpretado por Fele Martínez) quien la salvó de Bosco, ambos caminan por un pasillo mientras en las televisiones que acompañan a los enfermos se anuncia que serán mostrados extractos de estas grabaciones, que el espectador nunca llega a ver. El juego con las expectativas de los espectadores se expresa también en la larga secuencia en que Ángela y Chema se iluminan con el fuego de una cerilla rodeados por la oscuridad, de una violencia amenazante que está a la espera de hacerse visible [fig. 120].

La sospecha sobre lo audiovisual se articula de otra forma en la co-producción española-francesa-italiana *Abre los ojos* (1997), pero ahora es como régimen de lectura de la realidad, donde al final de la película entendemos que la mitad de la historia que hemos visto no corresponde a la realidad diegética de los personajes, sino al sueño de César (interpretado por Eduardo Noriega), joven que tuvo un accidente automovilístico que le dejó la cara deformada y decidió congelar su cuerpo en una empresa criogénica que a partir de sus recuerdos le creó una realidad cerebral ficticia donde pudo recuperar la fisonomía de su cara y el amor de Sofía (interpretada por Penélope Cruz). El conflicto del personaje es que

comienza a ser consciente de que vive un sueño, donde la nueva realidad se le descalza al correr por un Madrid desierto [fig. 121]. Ese conflicto también lo viven los espectadores cuando se dan cuenta del momento en que se rompe la realidad diegética y comenzamos a ver un sueño. Esta idea en que lo audiovisual se está fraguando algo que se escapa a lo humano, se cristaliza también en esa presencia inquietante de los aparatos audiovisuales en *La habitación del niño* (2006), de Álex de la Iglesia, donde los pequeños aparatos de vigilancia para bebés muestran inquietantes presencias en la habitación de un niño.

*Abre los ojos* le abrió el mercado estadounidense a Alejandro Amenábar, donde se realizó un *remake* a cargo de Cameron Crowe, *Vanilla Sky* (2001), tras esto él realizó la co-producción estadounidense-española-francesa-italiana *The Others* [Los otros] (2001), película de terror que también se centra en el descalce entre los personajes y su realidad diegética, pero esta vez, son una madre junto a sus hijos que no tienen consciencia de que están muertos, mientras están convencidos que en su casa habitan fantasmas, que en este caso son los vivos. A partir de ahí Alejandro Amenábar se instaló con facilidad en el panorama de producción europea, con producciones que encajan a la perfección con el programa estético del «cine con look de autor», en la co-producción española-italiana-francesa *Mar adentro* (2004) y, especialmente, con *Agora* [Ágora] (2009), una película desde su génesis pensada para el mercado global, está hablada en inglés y con un *casting* sin actores españoles.

En un registro muy distinto se encuentra el trabajo de **Julio Medem** (Donostia-San Sebastián, 1958). Este comenzó con una serie de cortometrajes realizados desde mediados de los años setenta hasta finales de los años ochenta. En 1992 estrenó su primer largometraje *Vacas*, que contó con financiamiento de instituciones vascas y del Estado español. La película traza una historia sobre los conflictos entre dos familias rurales vascas vecinas en tres momentos 1875, 1905 y 1936. La fragmentación temporal de la narración marca la estructura narrativa de cine clásica de los tres actos, donde cada capítulo está marcado por la misma estructura, pero tiene una línea de continuidad en los distintos personajes de las familias que son interpretados por los mismos actores, Carmelo Gómez interpreta a Manuel Irigibel con el que comienza la película en el contexto de las Terceras Guerras Carlista (1872-1876)<sup>774</sup>,

---

<sup>774</sup> Conflicto bélico por la sucesión de la corona del Reino de España que enfrentó a Carlos María de Borbón y Austria-Este —que reclamaba la corona bajo el nombre de Carlos VII— y las fuerzas militares del rey Amadeo I de España (1871-1873), del ejército de la Primera República Española (1873-1874) y del rey Alfonso XII de España (1874-1885). En febrero de 1873 se proclamó la Primera República de España, bajo el gobierno del Partido Liberal, que en junio de ese año proclamó su organización Federal, la que fue abortada por el Golpe de Estado del General Manuel Pavía el 3 de enero de 1874, que puso en el poder al Partido Conservador. Tras el pronunciamiento militar del general Arsenio Martínez Campos se dio fin a la

después a su hijo Ignacio en edad adulta en 1905 y finalmente a Peru Mendiluze, hijo de la hermana de Ignacio y nieto de Manuel. Kandido Uranga interpreta a Carmelo Mendiluze rival de Manuel y a su hijo Juan que se casa con la hermana de Ignacio —también lo interpreta en la vejez en 1936—.

Esta continuidad diluye la claridad narrativa a través de una forma cinematográfica de la idea nietzscheana del eterno retorno de lo mismo, que está determinada por un ambiente de sofocamiento existencial donde los personajes intentan resolver sus pequeños conflictos, en un ambiente epocal en que se habría definido el siglo xix de España, entre la Primera y Segunda República. Este sofocamiento existencial está simbolizado por dos elementos dentro de la película, la presencia inquietante de vacas vivas y muertas, que también funcionan como testigos de la época, por ejemplo, en la presencia de esa gran vaca blanca que mira a Manuel tras escaparse del campo de batalla haciéndose el muerto, que se fija en un plano detalle del ojo del animal y luego se pasa a un plano de la casa de Manuel pero re-enmarcado con un círculo, como si estuviésemos dentro del iris del ojo de la vaca [fig. 122]. Por otro lado, se encuentra la presencia inquietante del bosque que define los conflictos familiares, en las competencias entre ambos padres de familias practicando el *aizkolari* —que consiste en cortar troncos de árboles en el menor tiempo posible—. Pero también como un espacio donde los personajes se pueden perder material o existencialmente.

Estos rasgos han sido un *leitmotiv* en las películas de Julio Medem. El trabajo sobre las formas narrativas caracteriza mejor que a ningún otro realizador español. Por ejemplo, en *Los amantes del círculo polar* se establece una narración marcada por capítulos que cruza la relación amorosa entre dos hermanastros desde su niñez hasta su adultez, Ana (interpretada de joven y adulta por Najwa Nimri) y Otto (interpretado de joven y adulto por Fele Martínez). La película está construida con varios saltos temporales, pero a esto se le agrega los diferentes puntos de vista de los personajes, que irán marcando los distintos capítulos, construyendo así una narración compuesta por una serie de vistas de esta relación amorosa, cargada de una serie de simbolismos que se resuelven al interior de la película, donde los ojos se transforman en un elemento central, ya que es desde donde se mira la historia, que tendrán su momento final en el capítulo «Otto en los ojos de Ana», donde el rostro moribundo de este se refleja en la pupila de los ojos de Ana. El motivo del animal también aparece como testigo, en la figura del reno que se hará carne cuando Ana espere a Otto en una cabaña dentro del círculo polar.

---

Primera República, comenzando el período de Restauración borbónica en España, bajo el reinado de Alfonso XII de España, quien terminó derrotando al bando carlista.

El contenido geográfico será determinante también en la película, ya que moviliza la sublimación amorosa entre Ana y Otto, el círculo polar es un incógnita que anuncia el reencuentro de su turbulenta relación, pero también marca la visualidad de la película, marcada por los tonos fríos que serán agudizados tras la muerte de la madre de Otto. Esta determinante geográfica simbólica y visual se hace evidente también en *Tierra* (1995), pero fundamentalmente en la co-producción española-francesa *Lucia y el sexo* (2001) —su primera película grabada en formato digital—, que se centra en el devenir paralelo de Lorenzo (interpretado por Tristán Ulloa) junto a su pareja Lucía (interpretado por Paz Vega) y Elena (intepretada por Najwa Nimri) que tras una relación fugaz de una noche en una playa de la isla de Formentera quedó embarazada de Lorenzo, sin este enterarse nunca de que tiene una hija Luna (interpretada por Silvia Llanos), hasta que la conoce accidentalmente en un parque y establece una suerte de relación con su niñera. La isla es un centro centrífugo que atrae a los distintos personajes de la película, pero sobre todo determina la puesta en imagen del final de la película, a través de la idea que está flota en el océano sin estar conectada al lecho marino y cuando el mar está agitado la isla de mueve, mareando a las personas. Julio Medem hace balancearse la imagen de izquierda a derecha [fig. 123], en el encuentro entre Lorenzo —que había tenido un accidente—, Lucía que se había arrancado a la isla después de pensar que Lorenzo estaba muerto, donde se da cuenta que ahí vive Elena tras la muerte de Luna.

No obstante, lo fundamental de la película se encuentra en la reflexión sobre el propio proceso de narrar, Lorenzo es un escritor y durante la película escribe dos nuevas novelas, la primera fallida, la segunda toma como centro este suceso de conocer a su posible hija, su vínculo con la niñera y la relación de esta con su propia familia, en un ambiente de profundo sofocamiento existencial, que terminará con la muerte de la pequeña a causa de un descuido de Lorenzo y la niñera y el intento de suicidio de esta. A partir de lo cual Lorenzo sintiéndose culpable establece un vínculo virtual con Elena que ya vive en la isla, es decir, un tercer aparato ficticio dentro de la película. Julio Medem va difuminando los límites entre la realidad diegética de la película y ficticia de las distintas narraciones ficticias de Lorenzo, pero hace un ejercicio especial al establecer un dogma narrativo que Lorenzo le cuenta a Elena por el *chat*: “quiero escribirte un cuento lleno de ventajas. La primera ventaja es que cuando llega al final no se acaba, sino que se cae por un agujero y el cuento reaparece en mitad del cuento. Ésta es la segunda ventaja y la más grande, que desde aquí se le puede cambiar el rumbo”. Este dogma construirá el final de la película, en la reunión de los tres personaje, donde la historia

comienza en la mitad y su rumbo cambia: Luna y Elena están en una plaza, por la ventana de una buhardilla Lucía canta mientras las observa y Lorenzo la abraza.

Este ejercicio de volver a empezar a narrar parece absolutamente anecdótico en relación al material de grabación de la película, Julio Medem no hizo ningún gesto particular al haber pasado del formato filmico al digital para hacer su película —de hecho la graba con el mismo modelo de cámara que se ocupó para la primera parte cronológica de la saga *Star Wars*—. Este volver a contar que posibilita lo digital emerge de forma explícita en la comedia *Rewind* (1999), de Nicolás Muñoz, una película filmada en 35mm que tematiza justamente la manualidad de los formatos de video, a partir de una simple encrucijada narrativa, una cámara que graba un encuentro el cual ha salido mal y que el protagonista al rebobinar la cinta se percata de que ha rebobinado la propia historia y puede volver a empezar donde percibe que se ha torcido, así una y otra vez hasta que logra conquistar a la mujer que desea. En la imagen se ve este retroceder del tiempo cinematográfico, haciendo evidente la pantalla en un ejercicio de anulación de cualquier tipo de experiencia de su densidad existencial.

Rebeca Meseda y Shawn Stein han leído esta reflexión narrativa de Julio Medem, dentro del contexto de las discusiones sobre la esquizofrenia como patrón creativo de la posmodernidad, en torno a tres rasgos: en la incapacidad de estímulos reales e imaginarios, una carencia de la autoconciencia de su ser cohesionado y la desidia vital que se interpone en su capacidades de expresión. Para ello se apoyan en la idea del agujero como elemento simbólico, en lo que llaman agujeros de la percepción. Isabel Santaolalla ha caracterizado esa prediposición de Julio Medem a construir tejidos narrativos que están llenos de puntos de fuga para sus personajes, agujeros o viajes que siempre son el punto inicial para las derivas de auto-descubrimiento de sus personajes<sup>775</sup>. Estos agujeros hacen “imperceptibles las diferencias entre la realidad y la fantasía de lo acontecido y entre un tiempo real y otro psicológico, y por la forma no secuencial en que está construida. Los múltiples agujeros que pueblan la película generan una serie de sinsentidos que pueden instalar la duda en el espectador, tanto ontológica como epistemológica”<sup>776</sup>.

Esta constante fragmentación de las narrativas tomó otra dimensión en su proyecto *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003), en el que se centra en la historia y conflicto

<sup>775</sup> Isabel Santaolalla, “Far from Home, Close to Desire: Julio Medem’s Landscapes”, *Bulletin of Hispanic Studies*, Volumen 75, Número 3, julio 1998, 333.

<sup>776</sup> Rebeca Maseda y Shawn Stein, “Los agujeros de la percepción: creación esquizofrénica en Lucía y el sexo de Julio Medem”, *Letras Hispánicas*, Volumen 4, Número 2, invierno 2007, 83.

vasco a partir de la deriva armada del grupo ETA desde los años ochenta hasta la actualidad. Julio Medem no fija el discurso solo en un dispositivo estético, sino que lo disemina en varios medios: documental, libro, un sitio *web*, una serie televisión emitida por ETB, exponiendo con ello la propia complejidad del conflicto. Junto con ello desarrolló un cortometraje que fue incluido en el proyecto colectivo *¡Hay motivo!* (2004), compuesto por 32 cortometrajes que se centraron en establecer un discurso crítico en diferentes aspectos de la realidad social española, en el contexto de los movimientos opositores a la Guerra de Irak (2003-2011). Este dispositivo tan complejo de anunciación expone de alguna forma los límites de lo cinematográfico como espacio de interpelación al mundo y la realidad social, tanto en su dimensión discursiva específica, es decir, en la imposibilidad de abarcar el sentido del conflicto en sus formas estéticas, pero también —y quizás más interesante aún— de los límites de la comunicación social-política del cine en el presente, donde se tiene que construir una red compleja de convergencia de medios para fijar un mensaje, discurso o idea.

*La pelota vasca...* está determinada por la idea del constante ir y venir del conflicto identitario —nuevamente un eterno retorno—, que tiene su génesis en las Terceras Guerras Carlistas que dividieron el país vasco en distintas unidades geográfico-políticas. En ello, la utilización de imágenes de *Vacas* para la contextualización-descripción de ciertas entrevistas y temas dentro del documental. La pelota vasca o *pilota* como deporte firmemente enraizado en las prácticas culturales vascas funciona —también como el *aizkolari* en *Vacas*— en una dimensión simbólica: dos equipos o dos jugadores se disponen frente a una pared en la plaza de un pueblo donde lanzan una pelota y deben golpearla con las manos (también se usa una paleta de cuero o goma) de forma alternada hasta que uno no puede pegarle. Esta bipolaridad como forma de lectura del conflicto vasco está contextualizada audiovisualmente en un ambiente mítico-identitario: lo rural vasco. Para José Enrique Monterde los otros países vascos están ausentes, esos que se han “hecho desde los altos hornos, los astilleros, la marina mercante, la pesca, la minería, la banca, etc.”<sup>777</sup>. Otros conflictos-determinantes sociales, de clase-ideológicos e identitarios-inmigratorios están enmudecidos.

El dispositivo discursivo dentro del documental se fija en torno a dos operaciones formales. La primera es la construcción física del punto de vista desde las alturas, como en la insistencia en grabar las entrevistas en contextos no-urbanos ni cotidianos para los personajes, principalmente ambientadas en el espacio rural, una especie de localización entre paréntesis

---

<sup>777</sup> José Enrique Monterde, “La pelota vasca, la piel contra la piedra”, *Dirigido por*, Número 327, octubre 2003, 20.

del espacio social de los conflictos —esa plaza simbólica donde se juega a la *pelota*—, donde se supone las palabras pueden inscribirse por fuera de la urgencia política inmediata. Esto es “una reafirmación de la idea de un País Vasco eminentemente rural, abiertamente telúrico y cuyos males comenzarían con la industrialización y urbanización, no causalmente coincidente con el nacimiento del nacionalismo como forma de resistencia tanto hacia lo nuevo como hacia lo ajeno”<sup>778</sup>. El segundo procedimiento es la utilización del *jump-cut* para editar las entrevistas, a través de esto fuerza el discurso de los entrevistados, en tanto ejercicio de síntesis como de presionar los supuestos lógicos de sus ideas. Secuencias que construye a partir de montajes paralelos contraponiendo los diferentes puntos de vista, en la ficcionalización de una conversación, en un diálogo que nunca se ha producido.

Esta fragmentación de los discursos edifica el suyo sobre la violencia, lo político y la identidad vasca: es un discurso que se construye con la lógica del *collage*, es decir, a partir de distintas materialidades, en este caso matrices ideológicas, experiencias y sensibilidades individuales. Lo que se ratificará con la puesta en imagen de un imaginario cinematográfico vasco lleno de fisuras, grietas y vacíos, una suerte de cine que estando ahí nunca ha sido propiamente un cine. Materiales cinematográficos que grafican o contextualizan las entrevistas e ideas. Utilizando fragmentos no solo *Vacas*, sino también *Edurne, modista bilbaína* (1924), de Teodoro Gil del Espinar, *El mayorazgo de Basterretxe* (1929), de Mauro Azcona, *Pelotari* (1964), de Néstor Basterretxea, *Días contados* (1994), de Imanol Uribe, *40 ezetz* (1999), de Asier Altuna, y *Yoyes* (2000), de Helena Taberna. Combinados con esas miradas exteriores sobre la particularidad vasca, en el capítulo sobre el país vasco de la serie televisiva documental estadounidense *Around the World with Orson Welles* [Alrededor del mundo con Orson Welles] (1955), la co-producción italiana-española *Ogro* [Operación Ogro] (1980) y el documental sueco *Pelota* (1983), de Ole John y Jørgen Leth.

*La pelota vasca...* es un síntoma y, al mismo tiempo, padece los conflictos identitarios no resueltos dentro de la sociedad española. Que tiene una expresión en el campo cinematográfico en la construcción simbólica de cines autonómicos como parte de la configuración territorial del cine español, pero que no tienen un desarrollo materialmente existente, pero que está ahí como promesa o foro de la sublimación simbólica de un estado multicultural. Situación identitaria que se ha visto presionada a partir de un acelerado proceso de migración económica desde África, Europa del Este y Latinoamérica desde los años noventa, que se ha expresado en películas como *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo

---

<sup>778</sup> Ibid.

Armendáriz, *La búsqueda de la felicidad* (1990), de Albert Abril, *Bwana* (1996), Imanol Uribe, *Cosas que dejé en La Habana* (1997), Manuel Gutiérrez Aragón, *Said* (1998), Llorenç Soler, *Flores de otro mundo* (1999), de Icíar Bollaín, la co-producción francesa-española *Lejos* (2000), de André Téchiné, *El conde inglés* (2001), de Clara López Rubio, *La novia de Lázaro* (2002), de Fernando Merinero, *14 kilómetros* (2007), de Gerardo Olivares, entre otras. Películas que en su diferencia generan una “denuncia del racismo, explícito o subyacente, se desdobra en un discurso habitualmente favorable a los inmigrantes, confrontando sus legítimas ansias de integración con las severas dificultades derivadas de su condición de ilegales, experiencia que se revela finalmente abocada al fracaso, incluso —cuando procede— en el plano estrictamente personal o sentimental”<sup>779</sup>.

#### 7.4. Pensar Europa desde los márgenes nórdicos

Una línea de tren en tonos sepias pasa rápidamente en un plano fijo, los rieles apenas iluminados están acompañados por una voz en *off* que dice: «Ahora escuche mi voz, mi voz le ayudará y le llevará hacia Europa, cada vez más profundamente, cada vez que escuche mi voz, con cada palabra y cada número, entrará en un nivel más profundo, más abierto, relajado y receptivo. Ahora voy a contar de uno a diez, cuando llegue a diez estará en Europa...» [fig. 124]. Así comienza *Europa* (1991), una co-producción pan-europea y quinto largometraje de Lars von Trier. Esta está ambientada en Alemania Federal inmediatamente después del fin de la Segunda Guerra Mundial, donde Leopold Kasler (interpretado por Jean-Marc Barr) regresa de EE.UU. para entrar a trabajar en una compañía ferroviaria alemana, donde se enamora de Katharina Hartmann (interpretada por Barbara Sukowa) hija del dueño de la empresa.

Bajo esta coartada amorosa, Lars von Trier traza un mapa geográfico de la catástrofe y devastación del país a través de los viajes en tren de Leopold, al mismo tiempo, que exhibe el entramado de conflictos para reconstruir material y simbólicamente a Europa, en la relación entre Leopold y Lawrence Hartmann (interpretado por Udo Kier), dueño de la empresa. Lawrence tiene que mediar la presión de grupos nazis paramilitares que lo acusan de colaboracionismo con las fuerzas de ocupación, al mismo tiempo, que limpiar su pasado pro-nazi con la ayuda de un falso testimonio de un judío. La necesidad de pensar a qué costo se llevó a cabo la reconstrucción de Europa después de la guerra, está impregnada en toda la trama de la película: el suicidio de Lawrence, la pertenencia de Katharina a los grupos nazis y

<sup>779</sup> Alberto Elena, “Latinoamericanos en el cine español: los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Número 22, 2005, 109.

el colaboracionismo final de Leopold para atentar contra uno de los trenes, exhiben la ambigüedad donde se cimientan las bases de la nueva Europa.

Jack Stevenson en su libro monográfico sobre Lars von Trier, se preguntó qué contexto podía explicar que una película financiada por múltiples fondos internacionales —entre ellos Euroimages, MEDIA y productoras francesas—, que está hablada en alemán e inglés y que tiene un elenco absolutamente internacional fuese considerada una película danesa. La antigua Ley del Cine de 1972 en Dinamarca planteaba que toda película rodada en lengua danesa y que la mayor parte de su personal artístico y técnico fuese danés, podía considerarse como una película danesa. A partir de 1989 la ley se liberalizó cambiando el texto: “Una película debe estar rodada en danés *o bien poseer una particular cualidad artística o técnica que contribuya al progreso del arte cinematográfico y la cultura cinematográfica en Dinamarca*”<sup>780</sup>. Este cambio dentro de la ley está inmerso en un cambio de estrategia productiva en los distintos países escandinavos, pero, a su vez, nos expone cierta vocación dentro de dichas cinematografías de pensar no solo Europa como espacio simbólico e histórico, sino también las propias herencias cinematográficas europeas. Lars von Trier se “situó a la cabeza de una nueva ola de productores/directores que «internacionalizarían» y renovarían el cine danés, tanto en lo económico como en lo creativo”<sup>781</sup>.

La producción de Lars von Trier tiene que ser comprendida a dentro de las transformaciones de los contextos de producción escandinavos desde finales de los años ochenta hacia una doble integración, hacia Europa y Escandinavia. La integración productiva del cine escandinavo fue de facto desde la creación de los distintos fondos o institutos de subvención estatales en Noruega (1955), Suecia (1963), Finlandia (1969) y Dinamarca/Islandia (1972), que se cristalizó en 1990 cuando el Consejo Nórdico creó el Fondo de Cine y Televisión —el que recibe fondos de los distintos gobiernos, las televisiones y las distintas instituciones cinematográficas nacionales—. La mayor parte del cine-audiovisual contemporáneo escandinavo depende de estos fondos pan-nórdicos.

Esto fue facilitado, como plantea Shohini Chaudhuri, ya que existen varios rasgos que posibilitan establecer un manto relacional entre los diferentes países que conforman la región: Suecia, Noruega, Dinamarca, Finlandia e Islandia. El primero es la relación común con el teatro naturalista del siglo xix vinculado a dramaturgos como August Strindberg y Henrik

---

<sup>780</sup> Jack Stevenson, *Lars von Trier*, trad. Carles Roche, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 104.

<sup>781</sup> *Ibid.*, 105.

Ibsen. Lo segundo es cierta tendencia temática que refuerzan los estereotipos culturales sobre la región, para comercializar su trabajo en los mercados globales. “Este «imaginario» escandinavo incluye: la naturaleza y sus míticos o exóticas significados, el paisaje y el cambio de las estaciones que determinan los asuntos de los personajes; depresión escandinava; Austeridad luterana y la abnegación, junto con la liberación de las emociones reservadas, incluyendo la ruptura de los tabúes sexuales”<sup>782</sup>.

Este doble proceso nació como respuesta a la asimetría estructural frente a los grandes centros productivos de Europa, que le permitió una suerte de autonomía y autodeterminación, que inicialmente contradice la lógica de integración continental en los fondos pan-europeos como MEDIA y Euroimages, pero también se puede dimensionar como una estrategia de fortalecimiento de la región para tener un mayor peso geo-estético en ese propio proceso de integración. Pero esto, también muestra la ambigüedad que existe en la pretensión de algunos realizadores de redefinir el desarrollo del cine europeo y, principalmente, su más importante herencia: el cine de autor.

#### 7.4.1. Desmantelando la identidad autoral de Europa. Lars von Trier

La relación asimétrica entre los distintos países escandinavos frente al volumen de otros países europeos: Francia, Gran Bretaña, Italia, Alemania y España, es un elemento central para arrojar luz al proyecto cinematográfico de **Lars von Trier** (*Kongens Lyngby*, 1956). Este utiliza de forma activa su condición excéntrica-periférica al desarrollo del cine moderno europeo —que vio solo en Ingmar Bergman un interlocutor realmente validado— para cuestionar su herencia y promesa redentora:

*La nouvelle vague* no se atrevía a ser más que un pequeño oleaje que iba a morir en el río convirtiéndose en lodo. Los eslóganes de individualismo y libertad hicieron nacer obras durante algún tiempo, pero nada cambió. La ola fue pasto de los más voluntariosos, así como de los directores. Pero nunca fue más fuerte que aquellos que la habían creado. El cine antiburgués se hizo burgués pues había sido fundado sobre teorías que tenían una percepción burguesa del arte. El concepto del autor, nacido del romanticismo burgués, era entonces... ¡falso! ¡Para el DOGME 95 el cine no es algo individual!<sup>783</sup>

---

<sup>782</sup> Chaudhuri, 35.

<sup>783</sup> Ver anexo 1, 768.

Lars von Trier transforma esta suerte de desventaja geo-productiva e identitaria en su principal activo a la hora de repensar las convenciones del cine moderno europeo en torno a la figura del «cine de autor» y a la espectacularización representacional en las transformaciones tecnológicas del cine. La problematización de su identidad como director se marca desde su propia identidad personal, Lars von Trier nacido bajo el nombre de Lars Trier en el seno de una familia de clase trabajadora de militancia en el Partido Comunista danés, adoptó la preposición «von» —que en alemán designa el linaje aristócrata de una familia— como parte de su identidad cinematográfica, tras un supuesto altercado con Gert Fredholm —profesor de Escuela de Cine Nacional de Dinamarca—, el que lo acusó de comportarse junto a otros compañeros como pequeños aristócratas alemanes.

Antes de *Europa* realizó *Befrielsesbilleder* [Imágenes de una liberación] (1982) con la que se graduó de la universidad, *Forbrydelsens element* [El elemento del crimen] (1984) con la cual fue premiado en el Festival de Cannes de ese año, *Epidemic* (1987) y *Medea* (1988), esta última para la televisión danesa. Desde temprana data Lars von Trier tuvo una obsesión en consagrarse en el Festival de Cannes, como si con ello podría acceder a la categoría de autor cinematográfico. *Europa* fue su apuesta más fuerte para ganar el premio a mejor director o mejor película. Antes del estreno dijo que *Europa* “había sido creada como obra maestra. Lo decidí de antemano. Tenía que ser algo grande, conceptualmente penetrante. Resulta impropio de un danés jugar con la idea de realizar una obra maestra y, además, admitirlo”<sup>784</sup>. Solo ganó el premio del jurado lo que no fue suficiente, frente a esto comenzó a fraguar otra estrategia para entrar en el panteón de los autores europeos: disolver la propia categoría de autor. Para ello ocupó la plataforma de la productora Zentropa, creada junto a Peter Aalbæk Jensen en 1992. Con la que realizó la mini-serie televisiva *Riget* [El Reino] (1994) y proyectó DOGME 1995. Su manifiesto —firmado junto a Thomas Vinterberg— fue dado a conocer en un simposio internacional de cineastas organizado en París para la celebración del centenario del cine. “Cuando le llegó el turno de hablar, Von Trier pidió disculpas por desviarse del orden del día y, poniéndose en pie, anunció a sus queridos colegas y al público que estaba allí en representación del grupo Dogma 95. Acto seguido leyó el manifiesto del grupo y arrojó un puñado de panfletos rojos desde el escenario, abandonando a continuación la sala”<sup>785</sup>.

---

<sup>784</sup> Cit. en Stevenson, 107.

<sup>785</sup> *Ibid*, 150.

Lars von Trier logró el golpe de efecto necesario, su siguiente co-producción pan-europea *Breaking the Waves* [Rompiendo las olas] (1996), sin respetar la mayoría de los puntos del código de castidad del manifiesto DOGME 95, ganó el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes de ese año y con *Dancer in the Dark* [Bailar en la oscuridad/Bailarina en la oscuridad] (2000) ganó la Palma de Oro en el mismo festival. Pero el dismantelar el concepto de autor no se comenzó a fraguar hasta *Idioterne* [Los idiotas] (1998). La película se centra en un grupo de personas que deciden actuar como enfermos mentales como estrategia para habitar el mundo cotidiano, en un ejercicio de personificación auto-consciente de la condición representacional de la existencia. *Idioterne* se instala en un doble nivel reflexivo, el primero es en la puesta en marcha de un proyecto con los rasgos que vendrían a constituir ese cine no individual que proclamaron junto a Thomas Vinterberg. El segundo es sobre la propia densidad representacional del cine, Lars von Trier recupera la idea de que si el cine pretende tener una densidad de realidad será en sus estrategias de construcción formales y no el tema o motivo. Es sintomático en este sentido, que *Idioterne* sea el único proyecto con el certificado de DOGME 95 que nos enfrente a la realidad de una farsa, en el ejercicio auto-consciente de los actores de estar representando un doble ejercicio representacional y que en ello encuentre justamente una operación que melle el ilusionismo de la imagen cinematográfica. “¡Para DOGME 95 una película no es una ilusión!”<sup>786</sup>.

Las dos películas en que el problema del autor se transforma en el tema central de la propia película son el documental *De fem benspænd* [Las cinco condiciones/Las cinco obstrucciones] (2003) y *Direktøren for det hele* [El jefe de todo esto] (2006). El primero es un proyecto colaboración entre Lars von Trier y el realizador danés Jørgen Leth, donde el segundo se expone a un experimento cinematográfico donde el primero lo obliga a seguir una serie de reglas para producir una nueva versión de su cortometraje *Det perfekte menneske* [El humano perfecto] (1967). En este, Jørgen Leth construye un retrato sobre un hombre desnaturalizando todo su actuar cotidiano a través de un lenguaje científicista para proyectar una dimensión ideal del hombre y, al mismo tiempo, reconociendo la imposibilidad material de esa proyección. Lars von Trier ocupa *Det perfekte menneske* como una metáfora del propio proyecto del cine de autor europeo, donde identifica una mirada distanciada, aérea y semi-divina. Esta misma idea se cristaliza en el plano final de *Breaking the Waves*, donde a través de un plano cenital aéreo se observa la plataforma petrolífera acompañada de unas campanas que con su sonido anunciando el porvenir del amor. Para Lars von Trier la mirada del director de cine siempre será el equivalente a la mirada de Dios.

---

<sup>786</sup> Ver anexo 1, 768.

En *De fem benskænd* busca romper dicha autonomía, para ello invita-obliga a Jørgen Leth a hacer cinco versiones nuevas de *Det perfekte menneske*, cumpliendo una serie de restricciones-obstrucciones: 1) tiene que filmar su película en Cuba, sin *sets*, cada plano no debe durar más de 12 cuadros —medio segundo— y debe responder a todas las preguntas que hace en la versión original del cortometraje. 2) tiene que filmar en el que considere el peor lugar del mundo, pero no se puede mostrar en pantalla, él debe protagonizar la película y no tiene que aparecer el personaje femenino del cortometraje. Además tiene que haber comida. 3) tiene que rehacer la película hecha en Bombay nuevamente o hacer un *remake* de esta misma en cualquier otra parte. 4) tiene que hacer su película con animación con los planos previamente hechos en las tres primeras obstrucciones. 5) Jørgen Leth tiene que dejar la dirección en manos de Lars von Trier, pero en los créditos saldrá el nombre del primero.

La puesta en imagen de los límites del control del director cinematográfico, apuesta por exponer la imposibilidad de la independencia soñada por la política de autores y directores de Jean-Luc Godard, a través de esta serie de reglas —también en DOGME 95— que son parte de la propia materialidad de las películas y que en su absoluta arbitrariedad aparecen como un juego. Uno podría hacer un testeo verificando si las han cumplido. La figura autor-Dios emerge dos veces, la primera se desprende de la operaciones formales de Jørgen Leth desde su primer cortometraje hasta las cuatro versiones posteriores. La segunda es el rol que juega el propio Lars von Trier que se cristaliza en el cortometraje final, donde expone la decadencia del proyecto del hombre perfecto en la propia figura de Jørgen Leth, ocupando registros documentales que se muestra durante toda la película.

Lars von Trier expone su obsesión por el control como elemento fundamental de la ideología del autor en *Direktøren for det hele* y lo hace a través de una doble operación: 1) la película es presentada e intervenida por el director en la primera secuencia de la película, a través de su reflejo en un vidrio montado sobre una grúa cinematográfica donde ocurrirá la narración, definiendo su propio lugar como el factor central que posibilita el acto y experiencia cinematográfica. 2) la incorporación temática del problema en la trama de la película, en ese actor que es contratado por un empresario para que represente al jefe de la empresa, personaje ficticio inventado para poder explotar a los trabajadores de la empresa y estafar al resto de los socios. La relación entre actor y empresario estará cruzada por la figura del director, ambos constantemente están discutiendo los límites su personaje, el sentido de las situaciones, además de una serie de reflexiones sobre lo teatral. Lo llamativo será que este

director, el empresario dueño de toda la ficción dentro de la empresa, trabaja sobre lo indeterminable, no espera el control absoluto, sino que deja las cosas al azar dentro de las reglas iniciales propuestas, casi como una apología a John Cassavetes.

La búsqueda de la pérdida de control se cristalizó también en la forma de rodaje, para *Direktøren for det hele* Lars von Trier utilizó un sistema de filmación llamado Automavision, mediante el cual podía prescindir de la selección de los planos, ya que un ordenador a través de una serie de variables corrigió las opciones que había tomado el equipo artístico. “Automavision© es un sistema de cámara (y de sonido) desarrollado para limitar la influencia humana y dejar la puerta abierta al azar con el fin de proporcionar a la obra una visión «sin ideas» libre de la fuerza de la costumbre y de la estética”<sup>787</sup>. Esta operación de usar a la tecnología para anular a lo humano es un último escalón dentro de su desmantelamiento del autor. El abandono casi total del control de la cámara, el sonido y el montaje para reemplazarlo por la determinación del pensamiento técnico, a través de una serie de patrones numéricos y estadísticos los que finalmente determinan el espectro visual de la película. Uno de los resultados más interesantes es que muchos de estos encuadres tienden a descentrar a los personajes, colocándolos en el límite inferior del plano. En ello existe una suerte de renuncia ex profeso a lo humano y a la idea de que lo cinematográfico podía contenerlo. La desarticulación de la idea de «autor moderno», se juega en la exposición audiovisual de sus límites ideológicos como un dispositivo de poder en un campo de tensiones institucionales, a través de un programa textual explícito para inscribirse en el panorama global como autor.

Tomando a la co-producción pan-europea *Dogville* (2003) como herramienta y tras haber acabado oficialmente con el proyecto DOGMA 95 en junio del 2002. Lars von Trier se planteó otro desmantelamiento, con una dificultad similar al anterior, ¿cómo desmantelar las convenciones representacionales del cine estadounidense —superando los límites de Hollywood—? Nataša Durovicová leyó en términos similares *Dancer in the Dark*, que en vez de ser un cineasta europeo que graba-filma su película norteamericana, genera una serie de ejercicios para hablarle a EE.UU. en sus propios códigos lingüísticos: personajes genéricos representados por grandes estrellas —en particular la cantante Björk y la actriz Catherine Deneuve—, adaptando el paisaje danés a la costa noreste del Pacífico estadounidense y bajo el género musical, “utiliza este idioma «vernáculo de Hollywood» no solo para atraer mayor audiencia, sino también para calzarles un tratado moral sobre la «crueldad de la pena de

---

<sup>787</sup> Lars von Trier, “El concepto de rodaje de EL JEFE DE TODO ESTO”, *www.golem.es*, acceso 12 de noviembre, 2014. <http://www.golem.es/eljefedetodoesto/automavision.php>

muerte» [...] un intento de dirigir una carta a los norteamericano en su propio idioma, de decir algo como: «Esto es lo que parecéis desde donde estamos»<sup>788</sup>.

Tras *Dogville* y *Manderlay* (2005) la operación de *Dancer in the Dark* aparece insuficiente. *Dogville* parte de una narración esquemática sobre la crueldad social de los pequeños pueblos estadounidenses en los victimarios, pero también en la venganza de la víctima, Grace (interpretada por Nikole Kidman). Grace escapa de su familia mafiosa y se esconde en un pequeño pueblo, donde es aceptada a cambio de una serie de sacrificios: trabajo, humillaciones, una violación y un amor imposible, finalmente es encontrada por su padre y le pide que arrasé al pueblo. Jacques Rancière trabajó la fábula de la película como la expresión de una maldad infinita que se auto-reproduce en un mundo donde se ha ausentado lo político, donde equipara la venganza final de Grace con la ideología de justicia infinita de George W. Bush frente a los atentados al World Trade Center en 2001. “La desilusión y la pasión de Grace ya no dependen de ningún sistema de dominación por comprender y destruir. Dependen de un mal que es causa y efecto de su propia reproducción”<sup>789</sup>.

Para exponer esa textualidad, Lars von Trier genera un efecto de distanciamiento cinematográfico, en una apropiación y re-articulación de la idea de Bertolt Brecht en *Pequeño organon para el teatro* (1948), donde se buscaba romper con la identificación emocional del espectador con los personajes y relato que impedían una mirada crítica sobre el sentido discursivo de la obra y, en última instancia, de la propia realidad, para ello hay que generar una desnaturalización y/o desemocionalización de la interpretación teatral de los actores, para que el público no puedan empalmar con ellos. Este efecto de distanciamiento en la interpretación actoral es uno de los rasgos más característicos de cierto tipo de cine contemporáneo y también del cine moderno. Pero Lars von Trier lo lee desde una perspectiva inédita, para esto no hay que ausentar la emoción del actor y la actriz, sino el elemento sustancial para impedir esa identificación emocional en el espectador —y en específico el estadounidense—, es decir, reconocerse en la apariencia de su mundo, no encontrar las imágenes de los pueblos que puedan activar su memoria emotiva, rompe con cualquier pretensión de la realidad como espacio de lo verosímil.

<sup>788</sup> Durovicová y Rosenbaum, 257.

<sup>789</sup> Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, trad. María Emilia Tijoux, (Santiago de Chile: Ediciones Palinodia, 2005), 24.

Para esto graba la película en un escenario: un piso negro con líneas blancas que delimitan lo privado (casas, locales, iglesia) y lo público (calles, plazas), todas estas tiene escrito sus nombres en sobre el piso, unos pocos objetos y personas, los rodean paredes negras cuando es de noche y paredes blancas cuando es de día [fig. 125] —escenario que es la negación total de los estudios de fondos verdes en las producciones digitales contemporáneas—. La película está ambientada en los años treinta en un pueblo del Estado de Colorado-CO y comienza con un gran plano general cenital que refiere tanto a un mapa de ciudad como a una planta de cámara o un plano de locaciones. Un narrador en *off* y un lento *zoom in* nos introducen en este espacio mínimo, donde toda pretensión de las apariencias de la realidad ha sido desalojada, hasta llegar a una mano que enciende una radio. Aquí se expresa el sentido del distanciamiento, la apariencia de las cosas —su construcción visual— nunca se llevará a cabo, solo quedan los rastros sonoros de la apariencia de las cosas. Esta operación cinematográfica de substracción expone el fondo teatral de lo cinematográfico, las imágenes del mundo han sido extirpadas, no existe una abstracción sino la pura brutalidad de la imagen. Lars von Trier lo vuelve todo mínimo: la iluminación, la actuación, los conflictos, el día-blanco y la noche-negro, esta última también convertida en infierno rojo en el incendio. Todo esto es el contenedor de la desmesura de la violencia cotidiana estadounidense.

*Dogville* cuestiona esa relación privilegiada entre cine y las cosas cotidianas, la realidad, la temporalidad de su ser en el tiempo, son objetos desnudos de todo simbolismo, funcionales al relato pero que tienen un coeficiente de inteligibilidad, una densidad melancólica. Lars von Trier desarticula el diálogo entre la imagen y las cosas, para edificar una realidad del artificio —no que toda realidad sea el artificio de la filmación como en el cine moderno— donde el plano final del perro cristaliza el conflicto representacional de lo cinematográfico. Entre los signos que se vuelven realidad (operación teatral) y la realidad que se vuelve signo (operación cinematográfica). En la película el perro siempre fue un contorno blanco y una palabra, pero al final, tras perpetrada la carnicería fue el único sobreviviente. Con un *zoom in* desde un gran plano general cenital nos acercamos al perro, hasta que ese perro que era un trazo blanco en el piso se hace de la visualidad de un perro específico y comienza a ladrar con vehemencia a cámara [fig. 126]. Exponiendo con esto su condición de simulacro signifiante en la exposición de la densidad virtual de la imagen, que Lars von Trier contrapone a las fotografías documentales —que solo ocupa como un recurso representacional— sobre la gran depresión estadounidense en los créditos finales.

El marco productivo impulsado por Lars von Trier, donde se combina grados de autonomía económica y una lógica de financiamiento pan-europea amplió claramente los límites de las producciones danesas. En la estela DOGME 95, está el trabajo de Thomas Vinterberg, *Festen* [Celebración] (1998), el que también hace la producción canadiense *The Third Lie* [La tercera mentira\*] (2000), las producciones transnacionales *It's All About Love* [Todo por amor] (2003) y *Dear Wendy* [Querida Wendy] (2004). Lone Scherfig que tras *Kaj's fødselsdag* [El cumpleaños de Kaj\*] (1990) y *Når mor kommer hjem...* [Cuando la madre vuelve a casa...\*] (1998), se pone bajo el voto de castidad dogmiano para hacer la co-producción danes-sueca *Italiensk for begyndere* [Italiano para principiantes] (2000). Con cierta distancia de estos se encuentra la producción Nils Malmros con *Kærlighedens smerte* [El dolor del amor\*] (1992) o *Barbara* (1997), también el realizador Bille August que a partir de la co-producción danesa-sueca *Pelle erobreren* [Pelle el conquistador] (1987) y la pan-europea *Den goda viljan* [Las mejores intenciones] (1992), genera proyectos transnacionales como *The House of the Spirits* [La casa de los espíritus] (1993) o *Les Misérables* [Los miserables. La leyenda nunca muere] (1998). Por último, Christoffer Boe siguiendo el ejemplo de Lars von Trier fundó AlphaVille Pictures Copenhagen junto con Tine Grew Pfeiffer, con la que realizó su primer largometraje *Reconstruction* [Reconstrucción] (2003), después hizo *Allegro* (2005) y *Offscreen* [Fuera de pantalla\*] (2006).

#### 7.4.2. Finlandia-Kaurismäki.

En el reverso de Lars von Trier se podría colocar a los hermanos finlandeses **Mika Kaurismäki** (Orimattila, 1955) y **Aki Kaurismäki** (Orimattila, 1957). Juntos fundaron la productora de cine Villealfa Filmproductions Oy (1988-2000). La trayectoria de ambos hermanos ejemplifican de alguna forma los dos rumbos centrales que se han desarrollado dentro de Europa. El primero se concentró principalmente en el desarrollo de proyectos rentables para el mercado global, asociado a una actividad empresarial ampliada geográficamente. Junto con Villealfa fundó la compañía de distribución Senso Films Oy (1986-2001) y la productora Marianna Films Oy (1987) ambas en Helsinki, la productora Stamina Media GMBH (2002) en Halle-Alemania y Mira Set Filmes (1993) en Río de Janeiro. El segundo se ha concentrado en el desarrollo de un proyecto estético cinematográfico individual, teniendo como plataforma de reconocimiento la red global de festivales de cine, trabajando con distintas productoras para sus diferentes proyectos y buscando financiamiento en distintos fondos finlandeses y europeos.

Aki Kaurismäki comenzó como guionista y actor de las películas de Mika Kaurismäki, *Valehtelija* [El mentiroso] (1981) y *Arvottomat* [El inútil] (1982), además co-dirigieron *Saimaa-ilmiö* [El gesto de Saimaa Gesture] (1981), *Klaani: Tarina Sammakoitten suvusta* [El cuento del clan de ranas] (1984) y *Rosso* (1985). “Las películas que hicieron juntos los hermanos Kaurismäki a principios de los años ochenta dieron una combustión increíble a la revitalización de la desestabilizada industria del cine finlandés, desde el comienzo de la década, los hermanos Kaurismäki han sido responsables de un sorprendente veinte por ciento de todas las películas finlandesas”<sup>790</sup>. Tras este comienzo en común, Mika Kaurismäki se concentró en afianzar su modelo productivo comercial con co-producciones internacionales como *Helsinki Napoli All Night Long* [Helsinki-Nápoles, todo en una noche] (1987) o *Amazon* (1990), teniendo una especial predilección por la combinación de diferentes géneros cinematográficos con la comedia, que se expresa entre otras en *Zombie ja Kummitusjuna* [Zombie y el tren fantasma] (1991). Esta perspectiva internacionalista se cristalizó definitivamente cuando se asentó en Brasil en 1992, desde realizó los documentales *Tigrero: A Film That Was Never Made* [Tigrero-La película que no se llegó a hacer] (1994), un viaje de Jim Jarmush y Sam Fuller por la selva del Mato Grosso y *Moro No Brasil* (2002), centrado en la música urbana brasileña contemporánea.

Por su lado, Aki Kaurismäki hizo dos adaptaciones de dos obras clásicas para la literatura europea adaptadas en la Helsinki contemporánea, *Rikos ja rangaistus* [Crimen y castigo] (1983) basada en la novela homónima de Fiódor Dostoyevsky y *Hamlet liikemaailmassa* [Hamlet vuelve a los negocios] (1987) basada en la obra de William Shakespeare. Ambas películas tenían una clara intención de desacralización, a través de la utilización del humor negro como código de apropiación y de personajes de clase trabajadora como imaginario simbólico de re-actualización. Será justamente desde la denominada trilogía proletaria de Aki Kaurismäki que inicia con *Varjoja paratiisissa* [Sombras en el paraíso] (1986), “con esta película, Kaurismäki estableció la narración a la que iba a volver una y otra vez durante los siguientes años: la difícil situación de una persona virtuosa, inexpresivo *outsider* que pierde todo lo que tiene, se encuentra con el amor de su vida, trabaja muy duro, y después de una serie de acontecimientos desgarradores, escapa a la libertad —que por lo

---

<sup>790</sup> Lana Wilson, “Aki Kaurismäki”, *Sense of cinema*, Número 51, julio 2009, s/n pp. <http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/aki-kaurismaki/> [Texto original: The films the Kaurismäki brothers made together in the early 1980s gave a terrific burst of revitalization to the floundering Finnish film industry –since that decade began, the Kaurismäki brothers have been responsible for an astonishing twenty percent of all Finnish films.]

general se encuentra en cualquier lugar fuera de Finlandia”<sup>791</sup>. Esta trilogía se compondrá además con *Ariel* (1988) y la co-producción finlandesa danesa *Tulitikkutehtaan tyttö* [La chica de la fábrica de cerillas] (1990). En las tres películas se desarrolla un contrapunto entre comedia romántica y humor negro para desactivar la emocionalidad de los dramas de sus personaje e historias, para llevar todo hacia el absurdo. En este sentido, Aki Kaurismäki también genera una desviación del distanciamiento breachtiano para exponer el profundo sin sentido de la realidad contemporánea.

Esto se desarrollará a fondo en el documental *Leningrad Cowboys Go America* [Leningrado Cowboys van a América] (1989). Película en que documenta la precaria gira de este grupo de música rockabilly finlandés por EE.UU. donde llegan a tocar hasta en un matrimonio de inmigrantes mexicanos. Uno de los rasgos más interesantes de la película, es cómo el grupo musical en su conjunto irrumpe en un contexto como la copia residual de un objeto que ese mismo contexto generó pero que ha desaparecido en el presente de ese espacio simbólico. Los Leningrado Cowboys son el resultado de una sobre inflación de los referentes del *Rock and Roll* estadounidense de los años cincuenta y sesenta, pero aparecen en el contexto suburbano estadounidense de clase trabajadora en los años ochenta como un original mellado, absolutamente externo al propio desarrollo cultural interno, se coloca en la frontera entre un contexto cultural y un objeto cultural que se ha descalzado temporalmente.

Lawrence D. Smith ha advertido la relevancia sustancial de la conciencia objetual al interior de las películas de Aki Kaurismäki, que le posibilita plantear hasta la categoría de *ready made* al propio rol que cumplen estos objetos al interior de sus películas. En relación a la co-producción finlandesa-franco-alemana *Mies vailla menneisyttä* [Un hombre sin pasado] (2002), plantea que la presencia de una taza en el clímax de la película, contiene todo el sentido de la crisis amorosa entre M (interpretado por Markku Peltola) e Irma (intepretada por Kati Outinen). La taza está sobre una mesa en el medio de los dos personajes, mientras presencian la imposibilidad de su futuro juntos. No hay demasiadas palabras, solo la presencia de una taza común y producida en serie que ha sido cargada de sentido por la tensión entre los

---

<sup>791</sup> Ibid. [Texto original: With this film, Kaurismäki established the storyline that he would revisit time and time again over the years to follow: the plight of a virtuous, inexpressive outsider who loses everything he has, meets the love of his life, works very hard, and, after a series of heartbreaking events, escapes to freedom – which usually lies anywhere outside Finland.]

personajes. En este sentido, tiene una dimensión de *ready made*: un objeto serial que ha sido cargado de sentido por un contexto específico<sup>792</sup>.

Consideramos que esta idea es más productiva con la figura de Leningrado Cowboys, los integrantes del grupo más que personas son objetos que le posibilitan hacer una serie de operaciones desplazamientos contextuales. Lo que le interesa es documentar las reacciones o conflictos existentes entre la irrupción de estos excéntricos objetos culturales. Aki Kaurismäki hace un gesto muy parecido al realizado por Andy Warhol cuando hizo irrumpir la serigrafía de Elvis Presley en el mundo del arte —entre muchos otros motivos de la cultura popular estadounidense—. La imagen de Presley en el contexto del mundo del arte también acontece como una copia residual pero carente de su original. Su imagen no tiene ningún diálogo posible con la iconografía e imágenaría de la historia del arte, y por ende, esa copia residual comparecer como un original magullado por la serialidad de la reproductibilidad.

Aki Kaurismäki ha profundizado la dimensión ascética de la imagen en *Pidä huivista kiinni, Tatjana* [Agárrate el pañuelo, Tatiana] (1994), *Kauas pilvet karkaavat* [Nubes pasajeras] (1996), *Juha* (1999) y también en *Mies vailla menneisyyttä*, todas ellas con conflictos narrativos casi inexistentes, para que irrumpa una serie de situaciones paródicas, excéntricas o simplemente absurdas. Pero en el abandono paulatino de ese imaginario proletario como motivo central de dichas operaciones, para que emerja la imposibilidad de comunicación al interior de relaciones de pareja o, simplemente, entre hombres y mujeres.

### 7.4.3. Del *Euro-pudding* a «lo global» en escandinavo. A modo de cierre

Para Pietari Kääpä los hermanos Kaurismäki han sido centrales para el complejo proceso de globalización del cine finlandés. Pero asimismo tamizan el fenómeno real de cómo se ha materializado la relación de lo global con lo local que se hace especialmente visible en una industria como la finlandesa que perfectamente podría incluirse en el concepto de «cines de pequeñas naciones». En el contexto de las co-producciones pan-europeas, ha existido una tendencia a considerar lo global cinematográfico como sinónimo de la entrada cada vez mayor de productos de la industria de Hollywood a los mercados europeos. El «Hollywood global» es el índice para las dos reacciones comunes que han tomado las

---

<sup>792</sup> Lawrence D. Smith, “Readymades, Rejects and the Ready-to-Hand: Found Objects in the Films of Aki Kaurismäki”, *Scandinavian-Canadian Studies*, Volumen 19, 2010, 231.

industrias nacionales europeas: 1) emular las formas y estrategias cinematográficas asociadas con Hollywood a través de co-producciones continentales habladas en inglés, con actores de distintos países, pero en que exista un distintivo cultural de lo europeo. 2) rechazar esas formas y estrategias para fortalecer los rasgos locales, pero borrando las diferencias y tensiones culturales internas, a través de construcciones estereotipadas de lo europeo. Esta reacción simplista determina el discurso y carácter transnacional de las producciones contemporáneas europeas, donde las complejas transformaciones de los modos de ver y producir lo cinematográfico son esquematizadas en la vieja polaridad Europa-EE.UU. En los dos casos este tipo de reacciones son formas de *euro-pudding*.

Pietari Kääpä se pregunta inicialmente cuáles son las formas inherentes de lo nacional dentro de los tiempos de la globalización y tomando la producción finlandesa como testigo, la respuesta la encuentra en la categoría que ya hemos trabajado del *heritage film*. Pero a diferencia de considerarlo como un puro gesto nostálgico e idealista, este lo piensa como un fenómeno que responde de forma orgánica a la globalización, en la medida en que una identidad nacional simbólica se expone al proceso de erosión de su supuesta unidad identitaria. En el caso de Finlandia, se encontraría en un doble proceso que conjugó una depresión económica que estalló en los años noventa y el ingreso del país en la Comunidad Europea en 1995.

Esto lo verá en las producciones de **Markku Pölönen** (Eno, 1957) a partir de 1993 cuando estrenó *Onnen Maa* [La tierra de la felicidad], a la que le seguirá *Kivenpyörittäjän kylä* [La última boda] (1995). “Las películas fueron, en consecuencia, anunciadas por los críticos como el tipo de cine que la nación necesita, es decir, como películas fueron percibidas únicamente como «auténticamente» finlandesas y simultáneamente hablaban a las audiencias populares”<sup>793</sup>. El *heritage film* tiene una función histórica dentro del imaginario social construyendo una pertenencia a un territorio común para el presente, en el que sea han generado formas y modos de vidas particulares por unos individuos específicos. Fenómeno que es consustancial y necesario para el propio proceso de globalización cultural.

---

<sup>793</sup> Pietari Kääpä, “Imaginaries of a Global Finland—Patterns of Globalization in Finnish National Cinema”, *Scandinavian-Canadian Studies*, Volumen 19, 2010, 265. [Texto original: The films were, accordingly, heralded by critics as the type of cinema that the nation needs; that is, as films that were perceived as uniquely, “authentically” Finnish and which simultaneously spoke to popular audiences.]

Esto debiese leerse a la luz de los procesos de «glocalización»<sup>794</sup> de Roland Robertson, ya que reevalúa la bipolaridad artificial entre los conceptos de global y local, donde el segundo se imagina como espacio de resistencia a las formas de hegemonía productiva y cultural del segundo. Lo «glocal» hace evidente las múltiples formas en que ciertos espacios territoriales específicos reaccionan frente a los procesos de modernización, pero aún más, exponen cómo las formas de rentabilidad y acumulación del capitalismo contemporáneo está definido por formas que se adaptan a contextos culturales específicos. Las “concepciones contemporáneas de localidad se producen en gran parte en algo así como términos globales”<sup>795</sup>. Esto le posibilita a Pietari Kääpä plantear que existen otras formas de reafirmación de lo local, que no solo buscan apelar a una imaginario social sobre lo nacional, sino también experiencias ambientadas en el presente suburbano de las ciudades finlandesas, como *Joki* [El Río] (2001), de Jarmo Lampela, y *Nousukausi* [Subida] (2003), de Johanna Vuoksenmaa.

Las cinematografías como la finlandesa en el contexto europeo, están determinadas actualmente por dos fenómenos centrales para su vitalidad productiva: las co-producciones transnacionales con una comercialización supranacional, que implicaría la necesaria emulación —según Pietari Kääpä— de “las estructuras audiovisuales, contenido temático, patrones narrativos, así como de los mecanismos de producción y distribución”<sup>796</sup> de las convenciones de comercialización internacionales tanto en el cine como en la televisión. Es decir, las cinematografía periféricas deben combinar en la medida justa una cuota de localidad: paisajes, escenarios, hablas, ciertos imaginarios, etcétera, con paquetes perfectamente consumibles en las estructuras de comercialización internacional. Por ejemplo, en la película *Vares* (2004), de Harri Kilpi, “la súper estilizada imagen congelada para la presentación de personajes, los *jump-cuts*, los diálogos «tarantinianos», la banda sonora pop y las tramas narrativas paralelas encontradas en las películas de Ritchie”<sup>797</sup>.

---

<sup>794</sup> Esta noción proveniente de la expresión japonesa *dochakuka*, que hace referencia a vivir en la propia tierra y que se comenzó a utilizar desde los años ochenta en el contexto productivo para adaptar las tendencias occidentales al mercado japonés.

<sup>795</sup> Roland Robertson, “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”, en *Global Modernities*, Mikel Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson, eds. (Londres: Sage Publication, 1995) 31. [Texto original: contemporary conceptions of locality are largely produced in something like global terms]

<sup>796</sup> Kääpä, 274. [Texto original: the audio-visual structures, thematic content, narrative patterns, as well as production and distribution mechanisms.]

<sup>797</sup> *Ibid.* [Texto original: highly-stylised freeze-frame editing for character introductions, the jump cuts, «tarantinoesque» dialogue, pop soundtrack, and the multilayered narratives found in Ritchie’s films.]

Otra de las cristalizaciones de aquello que Pietari Kääpä planteaba como la conciencia de la erosión de la unidad de la comunidad nacional imaginada, se hace más patente en el contexto de la cinematografía sueca. El flujo de la inmigración desde los años cincuenta ha sido uno de los más grandes de Europa —equivalente a lo ocurrido en Alemania Federal, Francia y Gran Bretaña—. Que se ha traducido en una serie de producciones de cineastas inmigrantes de primera o segunda generación en los últimos años, que exponen el conflicto irresuelto de una identidad culturalmente múltiple y que se hace visible tras las ideas de las políticas de la diferencia posmoderna. Uno de los exponentes es **Josef Fares** (Beirut, 1977) que con una serie de comedias urbanas contemporáneas como *Jalla! Jalla!* (2000), en que se expone la confrontación de las tradiciones matrimoniales libanesas con el imaginario sueco, o su co-producción sueca-danesa *Kopps* (2003) en que narra una comedia dentro de una comisaría en un pequeño pueblo sueco donde no existen crímenes y el Estado piensa en cerrarla, para no perder su trabajo los propios policías comienza a producir delitos menores para justificar su presencia en el pueblo. *Zozo* (2005) que narra la inmigración de un niño tras la guerra civil en el Líbano a Suecia. Junto con estas también se pueden encontrar *Före stormen* [Antes de la tormenta] (2000), de Reza Parsa, *Vingar av glas* [Alas de cristal] (2000), de Reza Bagher, la co-producción sueca-chilena *Bastarderna i paradiset* [Bastardos en el paraíso] (2000), de Luis R. Vera, y *Det nya landet* [El nuevo país] (2000), del sueco Geir Hansteen Jorgensen.

*Det nya landet* producida para la televisión fue escrita por uno de los cineastas suecos más productivos en los últimos años, que a su vez, se ha involucrado como productor en proyectos como *Jalla! Jalla!*. **Lukas Moodysson** (Malmö, 1969) tras dirigir tres cortometrajes en la primera mitad de los años noventa, estrenó *Fucking Åmål* [Descubriendo el amor] (1998), largometraje ambientado en un pequeño pueblo sueco que narra la relación amorosa entre Agnes Ahlberg (interpretada por Rebecka Liljeberg) y Elin Olsson (interpretada por Alexandra Dahlström), dos alumnas de secundaria que entre otras ha sido asociada a la expansión del New Queer Cinema [ver 712-720]. Lukas Moodysson nos proyecta un pueblo absolutamente desincronizado con el tiempo contemporáneo, donde las modas no están actualizadas y no hay nada que hacer. Esta imagen de hastío adolescente y marginalidad al ritmo del mundo contemporáneo suele repetirse dentro del cine contemporáneo escandinavo, donde el presente se proyecta como un tiempo detenido, estancado. Shohini Chaudhuri ha definido las formas de Lukas Moodysson afines a las formas de los directores británicos Mike Leigh y Ken Loach, en “su crudo estilo de grabación pseudo-documental con la iluminación disponible y cámara en mano no es muy diferente a DOGME

95. Pero, sus películas también contienen expresivas bandas sonoras y una apariencia como Hollywood para un público más amplio<sup>798</sup>.

Este estado existencial profundamente indiferente de sus personajes con su contexto cultural también aparecerá en la co-producción sueco-italiana-danesa *Tillsammans* [Juntos] (2000) o la co-producción sueca-danesa *Lilja 4-ever* [Lilya para siempre\*] (2002). Sus personajes responden a lo que Gilles Lipovetsky denomina indiferencia posmoderna, esa suerte de alienación ampliada producto de un sistema que hace cada vez más responsable e informado al individuo pero dentro de un estado de relaciones socialmente invariables. “Cuanto más el sistema crea responsabilidades e informa, más abandono hay; es esa paradoja lo que impide asimilar alienación e indiferencia aunque ésta se manifieste por el aburrimiento y la monotonía. Más allá del «desasimiento» y miseria cotidiana, la indiferencia designa una nueva conciencia, no una inconciencia, una disponibilidad, no una «exterioridad», una dispersión, no una «depreciación»<sup>799</sup>. Esta monotonía existencial y temporal ha sido proyectada desde el cine escandinavo contemporáneo como consustancial al desarrollo de su Estado de bienestar, una suerte de crítica al proyecto social europeo en la conciencia de que este los fue retirando lentamente del ritmo del presente de la Historia, del capitalismo neoliberal del mundo.

## 8. DENTRO Y FUERA DEL TERCER CINE

Durante el fragmentado estadio moderno del cine latinoamericano —que podríamos definir cronológicamente entre las primeras entregas del *cinema novo* brasileño, *Rio, 40 graus* [Río, 40 grados] (1955), de Nelson Pereira dos Santos, hasta el estreno en el exilio político de la tercera parte de la pieza documental *La batalla de Chile. El poder popular* (1979), de Patricio Guzmán— que están articulados en los manifiestos pilares del Tercer Cine. *Cine y subdesarrollo*, *La estética del hambre*, *Hacia un tercer cine* y *Por un cine imperfecto*, que sintetizaron las lecturas cinematográficas de los movimientos políticos nacionalistas de izquierdas al interior de varios países de Latinoamérica y el Caribe, pero también sintetizaron las perspectivas centrales del pensamiento latinoamericano de la época en torno a la teoría de

---

<sup>798</sup> Chaudhuri, 41. [Texto original: His raw pseudo-documentary shooting style with available lighting and wobbly camera is not dissimilar to Dogme 95. Yet his films also contain expressive soundtracks and a Hollywood-like appeal to a broad audience.]

<sup>799</sup> Lipovetsky, 41-2.

la dependencia económica<sup>800</sup> y el desarrollo de la filosofía de la liberación<sup>801</sup>, en la construcción de una representación estética del nuevo proceso de liberalización latinoamericana encarnado en el sujeto popular<sup>802</sup>. Esta conciencia de conjunto de la producción latinoamericana<sup>803</sup> posibilitó la construcción de un red institucional con la creación del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana (1979), teniendo sus antecedentes en el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes (Montevideo, 1958) y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (1963).

La densidad estético-política de los postulados en torno al Tercer Cine rápidamente se exportaron a otras latitudes: a la producción de los nacientes cines africanos y asiáticos tras los proceso de liberación colonial, también a otros movimientos y colectivos identitarios-culturales como Black Independent American Cinema, Black British Cinema o Cine Chicano. También podemos encontrar sus huellas en la radicalidad política que tomó Jean-Luc Godard o Chris Marker. En «Hacia un Tercer Cine», Octavio Getino y Fernando Solanas definieron el Tercer Cine en “los films que distintos cineastas están desarrollando «en la patria de todos», como diría Bolívar, detrás de un cine revolucionario latinoamericano, o los news reels americanos, los cinegiornale del Movimiento Studentesco, los films de los Estados Generales del Cine Francés y los de los movimientos estudiantiles ingleses y japoneses, continuidad y profundización de la obra de un Joris Ivens o un Santiago Álvarez”<sup>804</sup>. Uno de los principales responsable de la aplicación indiscriminada del concepto a cualquier cine no-Occidental ni

---

<sup>800</sup> Ver: Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, *Dependencia y desarrollo en América Latina* (México DF: Siglo XXI, 1969); Osvaldo Sunkel y Pedro Paz, *El subdesarrollo latinoamericano y la teoría del desarrollo* (México DF: Siglo XXI, 1975); Andre Gunder Frank, *América Latina: subdesarrollo o revolución* (México DF: Era, 1976); y Ruy Mauro Marini, *Dialéctica de la dependencia* (México DF: Era, 1977).

<sup>801</sup> Ver: Osvaldo A. Ardiles *et al.*, *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*. (Buenos Aires: Bonum, 1973) y Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación*. (Bogotá: Nueva América, 1996).

<sup>802</sup> El concepto de «sujeto popular» en Latinoamérica leído desde las perspectivas marxistas, primero, y culturalistas, después, refiere a la configuración de un sujeto histórico específico producto de las formas híbridas de modernización colonial-imperial en las sociedades latinoamericanas, que tiene la capacidad revolucionaria de superar el capitalismo (marxismo) y/o un imaginario simbólico compartido (culturalismo). Este sujeto popular no es un sinónimo al sujeto de clase obrera europeo, sino que funde en un misma conciencia revolucionaria a una clase obrera no totalmente desarrollada, con una clase campesina que ha visto la industrialización rural. Ambos constituyen la clase trabajadora aún cuando tenga organismo partidistas de clase independientes. El sujeto popular tenía como objetivo e imperativo histórico la construcción del «hombre nuevo». Ver: Edgardo Pérez, “Aportes para una reflexión sobre el sujeto popular latinoamericano”, *A Parte Rei*, Número 25, 2003, 1-15.

<sup>803</sup> Paulo Antonio Paranagua ha cuestionado —en la línea de los debates de lo nacional en el marco europeo— la posibilidad de hablar de cine latinoamericano, justamente por la diversidad de las formas de modernización de los distintos países. Ver: Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, (Madrid. Fondo de Cultura Económica, 2003).

<sup>804</sup> Octavio Getino y Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”, *RUA-Revista Universitária do Audiovisual*, 15 de diciembre 2010, s/n pp. <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

hegemónico fue Teshome H. Gabriel, *Third Cinema in the Third World: the Aesthetics of Liberation* [Tercer Cine en el Tercer mundo: Las estéticas de la liberalización] (1982).

Dentro del espectro del Tercer Cine la producción de los nuevos países africanos subsaharianos tras las guerras de liberación y descolonización fue el que tuvo mayor afinidades ideológicas con la producción latinoamericana, en la medida en que estos también se pensaron como activos constructores de la nueva sociedad que se esperaba construir y al cine como una herramienta de transformación social-política-económica —que se explica también por la cooperación militar del ejército cubano al movimiento Simba en el Congo en 1965, al PAIGC en Guinea-Bissau en 1965-1974, al MPLA en Angola en 1975, al gobierno etiope en la Guerra de Ogaden frente a Somalia en 1978, por nombrar algunos—. La producción africana se estableció con una serie de realizadores que le dieron cuerpo a un cine continental más que nacional, en torno a la problemática de la negritud y el panafricanismo, aún cuando trabajaron tópicos y problemas locales para edificar los distintos cines nacionales. En 1966 se creó el Festival de Cine de Cartago en Túnez con un carácter bi-anual, que fue complementado en 1969 con el Festival de Cine Africano en Burkina Faso, alternándose uno con el otro, junto con ello se fundó la Federación de Cineastas Africanos-FEPACI (1969).

Estos impulsos continentales estuvieron respaldados por una producción que logró ciertos grados de regularidad y financiada por los nuevos Estados entre los años sesenta hasta finales de los años setenta, en los senegaleses Ousmane Sembène, Djibril Diop Mambéty y Safi Faye, el nigeriano Moustapha Alassane, los malienses Souleymane Cissé y Djibril Kouyaté, el camerunés Daniel Kamwa, entre otros, que durante la década del ochenta disminuyeron drásticamente su producción, con excepciones del portugués nacionalizado angoleño Rui Duarte, el burkinés Kollo Daniel Sanou y el guineano Henri Duparc. Durante los años ochenta, Ousmane Sembène solo realizó *Camp de Thiaroye* [Campamento de Thiaroye\*] (1988), Djibril Diop Mambéty hizo el documental *Parlons grand-mère* [Diálogos de la abuela\*] (1989), sobre la filmación de la película *Yaaba* (1989), de Idrissa Ouédraogo. Mientras Souleymane Cissé hizo *Finye* (1982) y *Yeelen* [La luz] (1987).

Este retroceso de la producción que medianamente compartieron la mayoría de los pocos africanos, obligó a generar una nueva estrategia productiva que se cristalizó en coproducciones con países europeos, principalmente Francia, Alemania y Gran Bretaña. A partir de 1992 Ousmane Sembène realizó casi todos sus proyectos en este régimen de coproducción, por ejemplo, con *Guelwaar* (1992) de capitales senegaleses-franceses-alemanes-

estadounidenses, las co-producciones senegaleses-francesas *Twist à Popenguine* [Giro a Popenguine\*] (1994) y *Tableau ferraille* [Tabla de chatarra\*] (1997), de Moussa Sene Absa, La co-producción senegalesa-francesa-suiza-alemana *La petite vendeuse de soleil* [La pequeña venta de sol\*] (1999), de Djibril Diop Mambety, la co-producción maliense-francesa *Min-Ye* (2009), de Souleymane Cissé, la co-producción gabonesa-francesa *Dôlè* (2000), de Imunga Ivanga, las del actor Cheick Doukouré *Le ballon d'or* [El balón de oro\*] (1994) y *Paris selon Moussa* (2003), ambas con capitales de Guinea y Francia, entre otros.

Cheick Oumar Sissoko, con la co-producción maliense-francesa *La genèse* [Le génesis\*] (1999), marca un caso especial porque no solo ha trabajado en Mali —su país natal— sino que también en otros países, como en la co-producción senegalesa-francesa-británica *Bàttu* (2000). Dentro de este panorama de co-producción generalizado —elemento que compartirá con el cine latinoamericano como veremos más adelante— tres realizadores lo han explotado con bastante fecundidad, el burkinés Idrissa Ouedraogo a partir de su primer largometraje *Yam Daabo* (1987) una co-producción burkinesa-francesa, Florentino “Flora” Gomes de Guinea-Bissau que a partir de su segundo largometraje *Udju Azul di Yonta* (1992) con capitales de Guinea-Bissau, Francia y Portugal. Por último, el nigeriano Newton I. Aduaka, con la co-producción nigeriana-británica *Rage* (1999) y la co-producción nigeriana-británica-francesa-estadounidense *Ezra* (2007)<sup>805</sup>.

Más especial es *Moolaadé* (2004), de Ousmane Sembène, que contó con capitales de Senegal, Burkina Faso, Marruecos, Túnez y Camerún, además de Francia, configurando un pacto pan-africano. Esta suerte de nueva forma de pan-africanismo aliado con productoras europeos, se ha extendido en los últimos años, por ejemplo, la co-producción maliense-francesa-argelina *Waati* (1995), de Souleymane Cissé, la co-producción maliense-burkinense-alemana *Guimba, un tyran, une époque* [Guimba, un tirano, una época] (1995), de Cheick Oumar Sissoko. La relación de co-producciones es casi inexistente, hay algunos títulos como la co-producción maliense-argelina *Yelema* (1993), de Mahamadou “Mamo” Cissé, o la co-producción camerunense-burkinesa *Sango Malo* (1990), de Bassek Ba Kobhio.

---

<sup>805</sup> Para un revisión sintética de los principales problemas estético-discursivos de esta transición, en que se incluyen textos de los propios realizadores, ver: June Givanni, ed., *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*, (Londres: British Film Institute, 2001).

Volviendo a la producción cinematográfica-audiovisual latinoamericana, esta desde los años setenta fue golpeada por una oleada de dictaduras militares<sup>806</sup> y transformaciones económicas estructurales que abortaron su proyecto moderno. Ese que buscó la consolidación de cines nacionales renunciando a la imágenes enajenantes del cine de Hollywood y a una teoría del cine de autor que abstraía al cine del contexto político-social. Un cine militante, alternativo, independiente y anti-imperialista para la construcción de la liberación de los pueblos latinoamericanos en una sociedad socialista —siguiendo el modelo de la revolución cubana—. Como ha planteado Robert Stam, “los cineastas tercermundistas se veían a sí mismo como parte de un proyecto nacional”<sup>807</sup>, cuando ese proyecto nacional se fracturó el devenir cinematográfico de la modernidad cinematográfica latinoamericana fue exiliada, puesta en pausa y los tejidos productivos nacionales fueron arrasados o, directamente, intervenidos y/o (re)privatizados.

Recientemente Naomi Klein en «La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre» (2007) ha expuesto la relación interna entre las dictaduras latinoamericanas de los años setenta con la implementación de sistemas económicos-sociales neoliberales, tomando como caso ejemplar la dictadura chilena y argentina. La necesaria relación entre tortura psicosocial y la desregulación económica acaecida en los entornos neoliberales, expone a los procesos históricos vividos en Latinoamérica como un laboratorio de pruebas para la ideología neoliberal impulsada desde la Escuela de Economía de Chicago y los postulados de Milton Friedman. Existe una relación simétrica entre la violencia contra los colectivos políticos de izquierdas a la violencia social en la des-estructuración del Estado y la privatización de los sistemas productivos de los países.

En el contexto latinoamericano, las dictaduras militares no solo implicaron la irrupción de una violencia sistemática contra un colectivo político, sino que han sido comprendida bajo el concepto de acontecimiento de Alain Badiou, es decir, el quiebre epistémico de una linealidad histórica, donde un sistema de pensamiento pierde “su carácter de totalidad o se ve en un callejón sin salida”<sup>808</sup> exponiendo la ruptura del pensamiento con el ser. En el caso de

---

<sup>806</sup> En Brasil bajo el mandato de Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1966), de Artur da Costa e Silva (1967-1969), de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), de Ernesto Geisel (1974-1979) y de João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985). En Perú bajo el mandato de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y Francisco Morales Bermúdez (1975-1980). En Bolivia bajo el mandato de Hugo Banzer (1971-1978), en Chile bajo el mandato de Augusto Pinochet (1973-1990). En Uruguay bajo el mandato de Juan María Bordaberry (1973-1984). En Argentina bajo el mandato de Jorge Rafael Videla (1976-1983).

<sup>807</sup> Stam, 330.

<sup>808</sup> Alain Badiou, *Breve tratado de ontología transitoria*, trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, (Barcelona: Editorial Gedisa, 2002), 52.

Latinoamérica está utilizado para hacer visible la ruptura histórica de un proceso general de modernización social que terminó por desarticular-impedir al marxismo y la teoría de la lucha de clases construir epistémicamente la realidad, transformándolo en un grupo de creencia anacrónicas o excéntricas. En relación al contexto chileno Willy Thayer, ha planteado que la violencia del golpe militar fue estructural y epistémico, es decir, eso que significaba “A”, después del golpe de Estado nunca más pudo significar “A”. Asimismo se rompió la posibilidad misma de representar o la representación se transformó en un problema en sí. La violencia estructural deshizo la ilusión de la relación interna entre significante (Unidad Popular) y significado (Utopía). Por esto, toda crítica en los marcos modernos fue clausurada por el acontecimiento, ya que es la condición de posibilidad de la propia representación<sup>809</sup>.

Proceso que Nelly Richard caracterizó como “el efecto disgregador del golpe”<sup>810</sup>, donde la posibilidad de la crítica moderna —esa distancia que las categorías representacionales del saber posibilitaban para abstraerse de la inmediatez del presente— fue consumada en el momento de deconstrucción total de la relación significante-significado. Los conceptos, discursos e imágenes solo perviven en y para el ahora, están contaminadas y determinadas por la inmediatez del presente, se aparecen-desvanecen, se construyen-deconstruyen por la potencia de las transformaciones del tiempo actual y no por un ejercicio intelectual auto-reflexivo que las desnaturalice. En este sentido, el golpe de Estado nunca ha dejado de acontecer en las sociedades latinoamericanas, ya que es la aceleración para su acceso a la globalización neoliberal.

La ascensión de las dictaduras ha tenido esta lectura de acontecimiento, principalmente porque detrás de los discursos de la patria, la moral católica y el nacionalismo dictatorial, se fue generando un violento proceso de des-ideologización de lo político. Exponiendo de forma clara el tránsito entre la política en términos políticos y la política en términos policiales que plantea Jacques Rancière. El entramado de lo sensible rompió todas las relaciones causales entre significados y significantes, incapacitados de designar una realidad que se volvió inteligible a causa de la magnitud de la masacre sobre lo real. Donde el individuo —conciencia interpretante— fue extirpado y divorciado del tejido de la realidad, en ese momento único de descalce en que emergió y se desintegró lo real —andamiaje obtuso del horizonte de sentido— para la constitución de un nuevo marco representacional en que lo

---

<sup>809</sup> Willy Thayer, “El Golpe como consumación de la vanguardia”, *Revista Extremoccidente*, Número 2, 2002, 54-58.

<sup>810</sup> Richard, 31.

político —la expresión de la diferencia y confrontación del sentido— fue reemplazado por lo policial. En la política de los consensos en tanto administración de la realidad<sup>811</sup>.

Desde esta perspectiva, los procesos sociales a partir de las diferentes experiencias dictatoriales expone una forma de cristalización cultural posmoderna inéditas en los contextos estadounidenses y europeos, en la medida en que nace del aborto de proyectos de modernización económica-cultural-social nacionales no completamente resueltos. En el contexto latinoamericano, la relación estrecha que había establecido lo cinematográfico con la realidad social expondrá en las imágenes cinematográficas la dimensión de esta fractura material y de la destrucción del tejido social que reclamaba la modernidad latinoamericana, violencia que también vivieron materialmente los propios actores artístico-culturales que eran parte de ese tejido social, que conducirá también a una violencia sobre las formas cinematográficas, a través del ejercicio estético de borradura y olvido.

## **8.1. La posmodernidad como borradura estética**

### **8.1.1. Borradura material. El exilio cinematográfico chileno, 1973-1985.**

El régimen dictatorial chileno que duró 17 años eliminó de raíz cualquier pretensión de configurar una industria cinematográfica nacional —la que nunca había consolidado un sistema de estudios y solo tuvo un corto espejismo de un centro estatal de promoción y desarrollo: Chile Films, que rápidamente fue intervenido militarmente para conducir su proceso de privatización, dedicándose casi exclusivamente a la producción de publicidad y prestar servicios a la televisión, asimismo se cerraron todos los centros formativos universitarios—. La ausencia de un tejido productivo fuerte en el que no existían importantes inversores privados posibilitó una rápida y eficaz borradura, ya que este estaba compuesto casi exclusivamente por realizadores, gran parte de ellos activos militantes del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende. Los que en un gran número se fueron exiliados durante los meses y años siguientes al golpe militar y otros asesinados, por ejemplo, Jorge Müller camarógrafo de *La batalla de Chile*, la continuista Carmen Bueno y Eduardo Paredes director de Chile Films. Pero casi como ninguna otra cinematografía latinoamericana se desarrolló una extensa producción en el exilio político, que fue realizada por los que habían encabezado el episódico «nuevo cine chileno» y jóvenes exiliados que aún no habían hecho películas.

---

<sup>811</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, trad. Horacio Pons, (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996), 40-6.

Entre 1973 y 1989 en Chile se estrenaron alrededor de 15 películas chilenas —la producción fue un poco mayor, pero no todas las películas pasaron la censura, si a este número se suma la producción en video aún no llega a la treintena de títulos—. La mayoría de estas películas fueron impulsos personales de productores y directores que eran financiadas por sus ahorros en el trabajo publicitario y el grueso no fueron estrenadas en cine comerciales, sino solo de arte y ensayo o en espacios marginales. Las últimas películas que podríamos denominar abiertamente como parte del «nuevo cine chileno» hechas en Chile fueron *Gracia y el forastero* (1974), de Sergio Riesenberg, y *A la sombra del sol* (1974), de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, sin casi ninguna presencia en salas. En esta última se expone un juicio a unos ladrones bajo la idea de la justicia popular —extraño suceso que se escapó a la mirada rectora del régimen militar—. Pasado 6 años estrenó *Julio, comienza en Julio* (1979), de Silvio Caiozzi, retrato costumbrista ambientado a principios del siglo xx en el campo chileno.

Paralelamente dos realizadores fueron generando una suerte de proyecto personal cinematográfico —casi un gesto para no decir que no se produjo cine en Chile durante la época— Cristián Sanchez con los largometrajes sin estreno comercial *Vidas paralelas* (1975) co-dirigido con Sergio Navarro, *El zapato chino* (1979) y *Los deseos concebidos* (1982). Carlos Flores del Pino con los documentales *Pepe Donoso* (1977), *El Charles Bronson chileno (o idénticamente igual)* [1979], *Recado de Chile* (1979), y la pieza audiovisual experimental *El Estado soy yo* (1981) y el proyecto epistolar ya citado *Satelitenis*. *Pepe Donoso* está dedicada al escritor José Donoso que cuenta con una larga entrevista y muestra las calles de Santiago solo desde el interior de un automóvil, un gesto gráfico de la imposibilidad de ocupar simbólicamente el espacio público-social.

Por su lado, el cine chileno en el exilio configuró una masa crítica importante de denuncia sobre la situación política-humanitaria-social en Chile, entre 1973-1983 se filmaron 178 películas, más que toda la producción anterior del nuevo cine chileno. La producción francesa-búlgara de Helvio Soto *Il pleut sur Santiago* [Llueve sobre Santiago] (1975), película con pretensiones de crónica socio-periodística sobre el golpe de Estado, es un síntoma de la profunda angustia sobre el devenir social en Chile. También la producción soviética *Noch nad Chili* [Noche sobre Chile] (1977), de Sebastián Alarcón y Alexander Kossarew. La trilogía documental de Patricio Guzmán, *La batalla de Chile* (1975-1976-1979), pos-producida en Cuba, pensada inicialmente como una crónica del gobierno de Salvador Allende (1970-1973) se transformó en un tótem para los procesos sociales-políticos

latinoamericanos, además de contener la metáfora cinematográfica que cristaliza la muerte de ese cine social-político que luchaba por construir los imaginarios sociales del «hombre nuevo del socialismo latinoamericano», en un diálogo no jerárquico con la realidad social. Ahí donde Patricio Guzmán incorpora las imágenes del camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen que filmó su propia muerte el año 1973 en Santiago de Chile, mientras filmaba un fallido o simulacro de golpe de Estado en Julio de 1973, conocido como «el tacnazo» [fig. 127]. La bala que mató Leonardo Henrichsen también destruyó la imagen —la cámara se cae—, es la realidad social la que destruyó la posibilidad de representar, que hizo estallar a la propia imagen a través de una violencia desde su propio interior representacional.

Muchos son los títulos y realizadores que fueron articulando un mensaje estético de auxilio, Claudio Sapiaín hizo el documental *La canción no muere* (1976) y la ficción *Främlingar* [Extranjero] (1978) para la televisión sueca, Sergio Castilla filmó en Cuba *Prisioneros desaparecidos* (1979), Orlando Lübbert en la RDA —junto a Gastón Ancelovici— terminó su proyecto *Los puños frente al cañon* (1975), en que construyen una historia del movimiento obrero chileno, para luego hacer *Der Übergang* [El paso] (1979) producida por la DEFA-RDA. Para Peter B. Schumann en 1986 fueron cuatro los grandes temas que marcaron: 1) las nuevas realidades a la que se enfrentaron los exiliados. 2) Chile bajo el fascismo militar. 3) las formas de tortura política. 4) la solidaridad internacional. Lo que otorgó a un grupo muy variado de obras un carácter de unidad inédito en el desarrollo cinematográfico global, “los chilenos se concentraron desde un comienzo con su país, lo que no era nada fácil, pero para muchos de ellos era la única posibilidad de expresarse cinematográficamente”<sup>812</sup>.

Una temática importante del cine de exilio fueron las problemáticas latinoamericanas, en especial la revolución sandinistas en Nicaragua, con una prolífica producción documental, por ejemplo, *L'Évangile à Solentiname* [El Evangelio de Solentiname] (1978), de Marilú Mallet, y *Nicaragua: el sueño de Sandino* (1982), de Leutén Rojas y Leopoldo Gutiérrez en Canadá, *Residencia en la tierra* (1979), de Orlando Lübbert en Alemania Federal, y *Gracias a Dios y a la Revolución* (1981) *La granja abierta* (1982), *Concierto por la paz en Centroamérica* (1983), *Nicaragua, la otra invasión* (1984), *A la sombra de la guerra* (1986), *Son nica* (1986) de la pareja documentalista Wolfgang Tirado y Jackie Reiter en Nicaragua.

---

<sup>812</sup> Peter B. Schumann, *Historia del cine latinoamericano*, trad. Óscar Zambrano, (Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987, 201.

Dentro de este panorama **Miguel Littin** (Palimilla, 1942) exiliado en México y que dirigió una de las películas claves del «nuevo cine chileno»: *El chacal de Nahueltoro* (1969), fue uno de los realizadores de ficción que edificó ese cine del exilio con vocación latinoamericanista, en lo que podríamos llamar la deriva pos-utópica del Tercer Cine, en la co-producción cubana-francesa-mexicana *El recurso del método* (1978) adaptación de la novela homónima de Alejo Carpentier de 1974, la co-producción mexicana-colombiana-venezolana-cubana *La viuda de Montiel* (1979), adaptación del cuento homónimo de Gabriel García Márquez de 1962, la co-producción nicaragüense-mexicana-cubana-costarricense *Alsino y el cóndor* (1982), adaptación de la novela *Alsino* (1920) de Pedro Prado, y la co-producción nicaragüense-chilena-española-cubana-mexicana *Sandino* (1990). A esta lista también se le podría sumar la producción mexicana *Las actas de Marusia* (1975), adaptación de la novela del músico Patricio Mans, que narra la represión política-militar contra la clase obrera chilena en un pueblo salitrero en el norte de Chile en 1907, donde la oligarquía política chilena defendió los intereses económicos de los dueños británicos de las empresas salitreras.

Este modelo productivo de colaboración latinoamericana transnacional forzada-obligatoria por la migración política también se puede encontrar en realizadores como Patricio Guzmán, en su única ficción, la co-producción española-mexicana-cubana *La rosa de los vientos* (1983), una suerte de historia mitológica de Latinoamérica y en la co-producción venezolana-española *La cruz del Sur* (1991). Dentro de esto también podríamos ubicar la producción mexicana *Esta voz entre muchas* (1979), de Humberto Ríos, documental sobre la represión política en Argentina, realizador nacido en Bolivia pero asentado la mayor parte de su vida en Argentina hasta su muerte. También la producción mexicana *No, Gardel no* (1981), del realizador uruguayo Daniel da Silveira. Por último, el peregrinaje del boliviano Jorge Sanjinés por el universo andino, con la producción peruana *Jatun auka* [El enemigo principal] (1974) y la producciones ecuatorianas *Llocsi Caimanta, fuera de aquí* (1981) y *Las banderas del amanecer* (1985). Esta cooperación inédita en otros momentos de la historia latinoamericana, está determinada por una solidaridad política-ideológica, en la creencia de un cine de la clase obrera internacional.

**Raúl Ruiz** (Puerto Montt, 1941-París, 2011) fue el primero en poner bajo presión esta unidad estética-política chilena en la producción francesa *Diálogo de exiliados* (1974), donde los exiliados chilenos no pueden escapar simbólicamente de Chile, película realizada completamente en interiores y ambientada en París, pero donde está ausente la ciudad francesa, también está ausente ese Chile al que refieren las conversaciones, el que estaba

siendo violentamente transformando, lo que termina convirtiendo a los personajes en absolutamente aburridos e ideológicamente chatos. Chris Marker hizo un ejercicio formal similar en *L'Ambassade* [La embajada] (1974), pero con un sentido mucho más ambiguo. Con un tono documental describe una reunión en la embajada de Francia en Chile en el momento del golpe de Estado, donde reúne a una serie de personas francesas, chilenos exiliados y un israelita a favor del Estado de Israel y un palestino que defiende la causa Palestina, los que discuten los sucesos chilenos frente a las transmisiones televisivas durante el día. Hacia el final de la película nos muestra por una ventana la Torre Eiffel en París. Desarticulando con ello el dispositivo de representación realistas que había convocado a gran parte de la modernidad cinematográfica latinoamericana.

A partir de ahí lentamente se fue distanciando del imaginario chileno del exilio, sobre todo a partir de las producciones francesas *La vocation suspendue* [La vocación suspendida] (1978) y *L'Hypothèse du tableau volé* [La hipótesis del cuadro robado] (1978), la primera una adaptación de la novela homónima de Pierre Klossowski de 1950 y en la segunda con participación de este en el guión. Esta relación con la novela y lo narrativo fue tensada constantemente por Raúl Ruiz, a través de llevar al límite las posibilidades de la imagen de dar cuerpo a las palabras, mediadas por una experiencia del tiempo determinada por cuerpos espectrales, personajes y espacios sin identidad. Esta tensión daría como resultado lo que Cristian Sánchez ha denominado la «imagen-simulacro» ruiziana, una suerte de superación de la «imagen-tiempo» deleuzeana, “aquella modalidad de la imagen-tiempo capaz de producir por transmutación dobles disímiles, entidades inactuales, incorporales o extraseres, sin por ello dejar de aprehender entidades actuales, en series extraídas de lo banal cotidiano”<sup>813</sup>.

La presencia de lo narrativo como horizonte de lo posible, está en la constante imagen del personaje que cuenta-relata, por ejemplo, en *Les Trois couronnes du matelot* [Las tres coronas del marinero] (1983), pero también en la autoconciencia narrativa-novelesca de *L'Île au trésor* [La isla del tesoro] (1985), a partir de la novela homónima de Robert Louis Stevenson de 1883, en el ejercicio de fisura del tejido narrativo a través de la multiplicación espectral del personaje principal en *Trois vies et une seule mort* [Tres vidas y una sola muerte] (1995), en esas tres posibilidades que devendrán inevitablemente en la muerte. Pero, fundamentalmente, en la imposibilidad de la imagen de poder contener a la novela, a través de la exposición de aquello que no se relata o no puede ser escrito, en *Le temps retrouvé* [El

---

<sup>813</sup> Cristian Sánchez, *Aventura del Cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*, (Santiago de Chile: Ocho Libros Ediciones, 2011), 53.

tiempo recobrado] (1999), donde desde el propio título busca todo aquello que Marcel Proust supone perdido en su novela *À la recherche du temps perdu* [En busca del tiempo perdido] (1913-1927). En este sentido, es la dimensión moderna de Raúl Ruiz donde la imagen tiene que negociar su visibilidad con la palabra que la antecede y determina, solo ahí encontrará la gravedad de la experiencia del tiempo<sup>814</sup>.

A partir de experiencias cinematográficas como las de Miguel Littin, Raúl Ruiz y también de Atom Egoyan, Mira Nair, entre otros, incluyendo también prácticas del cine chicano. Hamid Naficy inscribió el concepto de «accented cinema» [cines con acento], para intentar de dar cuenta de una amplia gama de prácticas desarrolladas en el exilio político y la diáspora cultural. Para este “las películas con acento son también textos mulatos. Se crean con la conciencia de la gran historia de los modos de cines dominantes. También se crean en un nuevo modo que se constituye tanto por las de estructuras de sentimientos de los propios cineastas como sujetos desplazados y por las tradiciones de las producciones culturales del exilio y la diáspora que les precedieron”<sup>815</sup>. Para este —a partir de la figura biologicista del mulato— plantea que estas prácticas también subvierten las lógicas de producción del cine dominante, a través de modos de producción artesanales y colectivos, como a su vez plantean alternativas o renunciadas evidentes al «modo realista» de la construcción del tiempo, espacio y causalidad. Formas que en última instancia van a expresar, alegorizar, comentar y criticar sus propias condiciones de producción producto del exilio y la des-territorialización de estos como individuos y de los imaginarios que portan con ellos. Esta dislocación de las imágenes es fundamental para su ubicación dentro del mapa global de su condición de autores.

El concepto de Hamid Naficy —aún cuando en momentos puede generar interesante ideas, por ejemplo, sobre Atom Egoyan— traza un complejo mapa de prácticas muy distintas y que implican procesos histórico-sociales que no pueden ser artificialmente normalizados a través de un concepto unidimensional. Esta determinado por la figura biologicista del

---

<sup>814</sup> Para una lectura en profundidad de la producción de Raúl Ruiz, además del ya citado de Cristian Sánchez, ver: Christine Buci-Glucksmann y Fabrice Revault d'Allonnes, eds., *Raoul Ruiz*, (París: Dis Voir, 1988); Helen Bandis, Adrian Martin y Grant McDonald, eds., *Raúl Ruiz: Images of Passage*, (Rotterdam: Rouge Press/Rotterdam International Film Festival, 2004); Valeria de los Ríos e Iván Pinto, eds., *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, (Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010); y Michael Goddard, *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*, (Nueva York: Wallflower Press-Columbia University Press, 2013).

<sup>815</sup> Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, (Princeton-NJ: Princeton University Press, 2001), 22. [Texto original: Accented films are also mulatta text. They are created with awareness of the vast history of the prevailing cinematic modes. They are also created in a new mode that is constituted both by structures of feeling of the filmmakers themselves as displaced subjects and by the traditions of exilic and diasporic cultural productions that preceded them.]

mulato<sup>816</sup>, donde la propia utilización de este tipo de conceptos —más allá de que hayan sido recuperados y celebrados dentro de los estudios culturales como afirmación de la sincretización, hidridez, etcétera— sin pensar en sus formas de poder inherentes y las implicancias que han tenido para el despliegue del racismo en el continente latinoamericano, carga a su definición de unos supuestos de que no están completamente autorizados para comparecer en cuanto tales con individuos completos, en este caso cineastas. Pero aún más imposibilitados de generar una fertilidad productiva a partir de sus prácticas.

Así también, el concepto de acento que Hamid Naficy busca relativizar a partir de las diferencias entre los distintos acentos entre Gran Bretaña, Australia o EE.UU., está cargado a la hora de referirse a las poblaciones migrantes —sobre todo económicas— de no utilizar «bien» el lenguaje, en este sentido, más que marcar una diferencia cultural expone la incapacidad de unos individuos de hablar en lenguaje no materno de forma nativa y, con ello, se fija su no competencia para pertenecer a esa sociedad de forma efectiva. En este caso, hacer cine con acento implica que esos cineastas están utilizando un lenguaje que no les pertenece propiamente tal y, por ende, no lo hacen de forma correcta. Esto supone que existirían lenguajes cinematográficos específicos como el francés, estadounidense, argentino, etcétera, donde estos cineastas aún sabiendo la lengua no pueden camuflar su procedencia cultural. Más allá de que en ese quehacer se pueda generar cierto placer estético o simpatía ideológica. Sin duda, este concepto no puede sino ser pensado desde un espacio cultural que se considera asimismo como el centro normativo que puede determinar si algo tiene acento o no y esto solo puede hacerlo si tiene una hegemonía o poder geopolítico en la producción cinematográfica-audiovisual.

Ahora bien, si el concepto quiere dar cuenta de narrativas que exponen los conflictos identitarios de colectivos culturales distintos, que se distingue a través de las formas de hablar de los personajes, experiencia sociales de segregación social a través de estereotipos culturales, el concepto de «cine con acento» carece de toda utilidad crítica y/o analítica, porque esos mismos conflictos aparecen entre un tejano y un neoyorquino en EE.UU. Por ejemplo, Hamid Naficy no piensa el cine de Woody Allen como un cine con acento, aunque su producción no podría ser entendida sin los procesos culturales específicos que han ido modelando esa ciudad y los tránsitos de Woody Allen por Europa. Por su lado, la experiencia

---

<sup>816</sup> Categoría racial que refiere a la descendencia de indígenas con africanos subsaharianos —en su condición de esclavos— en el contexto latinoamericano. Concepto que proviene de la palabra mula, que refiere a la descendencia infértil entre una yegua con un burro.

del cine chicano al pensarlo como «cine con acento» implica negarles sus formas de identidad que devienen justamente en una forma de existir que no pueden tener ni los mexicanos ni los estadounidenses ambos como ficciones de unidad identitaria homogéneas. En última instancia, el concepto —aún cuando no lo desee su autor— supone la posibilidad de construir una identidad cultural completamente autónoma prescindiendo de la interacción cultural y que, a su vez, esa identidad no va a ser mutada por las experiencias específicas de ciertos colectivos en hábitat sociales específicos.

Entre 1983-1985 se ha fijado el fin del cine del exilio, los realizadores siguieron produciendo películas en los diferentes países que residían pero ya no existía la urgencia estética de la denuncia, incluso algunos realizadores retornaron a Chile —los menos relacionados simbólicamente con la Unidad Popular—, para incorporarse en algunos casos al proceso de insurgencia popular contra el régimen dictatorial, impulsado por los sectores políticos de centro-izquierda en la Alianza Democrática y de la izquierda en el Movimiento Democrático Popular (1984-1987) y de los movimientos urbanos-armados Frente Patriótico Manuel Rodríguez-FPMR y el MAPU-Lautaro. Esto se configuró en la Jornadas de Protesta Nacional (mayo, 1983-julio 1986), que tuvieron un registro documental en el video *Chile, no invoco tu nombre en vano* (1983) del colectivo audiovisual Grupo Cine-Ojo. Dentro de este contexto Miguel Littin realiza en un viaje clandestino la producción cubana *Acta general de Chile* (1986), también Patricio Guzmán con la producción española *En nombre de Dios* (1986). Entre los realizadores retornados se encuentra la producción de Gonzalo Justiniano, *Los hijos de la Guerra Fría* (1986) y *Sussi* (1988) y la de Luis R. Vera *Hechos consumados* (1986) y *Consuelo* (1988).

La mayoría de los realizadores chilenos padecieron un proceso de descalce identitario donde sus imaginarios e imágenes no podían inscribirse en el territorio deseado, pero al mismo tiempo, no lograban traducir esa angustia estética para el territorio que los alojaba ni tampoco hacer propios los problemas sociales de dichos territorios. Configurando una comunidad imaginada que no estaba fijada dentro de un territorio unitario sino múltiple, fragmentado y variado culturalmente, pero que a través del compromiso político-ideológico estableció un vínculo transnacional que terminó construyendo lo que podríamos llamar un *alter-Chile*, que les pertenece solamente a aquellos que compartieron experiencias similares. Esto que sintoniza con la idea de comunidad imaginada no configura necesariamente, como ha planteado Kim Butler, una diáspora cultural, ya que en última instancia no logró configurar

una identidad híbrida<sup>817</sup> ni terminó por transformar-influir —aunque sea mínimamente— de forma generalizada a las sociedades receptoras —quizás con excepción de Suecia y Canadá—. La expresión cinematográfica exiliada chilena fijó con claridad su territorio de pertenencia, a pesar de que muchas de ellas aún viven en un limbo, en una zona no definida<sup>818</sup>. Este *alter-Chile* se estableció en un estado transitorio a la espera de un futuro cercano reposicionarse en un proyecto de recuperación política-social, pero esto nunca ocurrió y en ello su descalce epocal radical, tanto para el ahora como también para el momento de su producción.

### 8.1.2. Borradora industrial. El caso de Argentina

El caso de una de las industrias más fuerte de América del Sur, Argentina, el quiebre dictatorial implicó un rápido intervencionismo cinematográfico, el Instituto Nacional de Cinematografía fue dirigido por el Capitán de Fragata Jorge Bitleston, lo que tuvo un inmediato efecto en el volumen de producción que en promedio bajó a la mitad de la producción anterior a 1975, asimismo las consecuencia económica fueron inmediatas, las ganancias de las películas estadounidense provenientes de Hollywood se duplicaron entre 1978-1980, mientras las argentinas bajaron sostenidamente. “Después de consumada la destrucción artística, se ha iniciado la venta de liquidación de la cinematografía argentina, como una continuación consecuente de la política económica liberal de los militares que ya han llevado a la bancarrota a una buena parte de la industria nacional”<sup>819</sup>. Al exilio político se fueron Gerardo Vallejo, Lautaro Murúa, Octavio Getino, Fernando Solanas, Humberto Ríos, Rodolfo Kuhn, Mauricio Beru, Jorge Cedrón, entre otros. Secuestrados, asesinados, ejecutados y hechos desaparecer Raymundo Gleyzer, Pablo Szir, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh y Enrique Juárez, entre otros.

Durante el período se filmó bajo las directrices de esas “películas que exalten valores espirituales, cristianos, morales e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, del orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad

---

<sup>817</sup> Kim Butler, “Defining Diaspora, Refining a Discourse”, *Diaspora*, Volumen 10, Número 2, 2001, 189-219.

<sup>818</sup> La mayoría de los títulos de este corpus de producción nunca tuvo un estreno comercial en Chile y solo una selección de ellas fueron exhibidas en el Festival de Cine de Viña del Mar de 1990 La primera versión desde 1971. Que tuvo un abierto sentido de reencuentro entre los *insiliados* y exiliados, pero que con el pasar de los años tuvo un sentido de cierre, ya no eran tiempos de conceptos como clase obrera, burguesía, lucha de clase, ectétera.

<sup>819</sup> Schumann, 36.

social, buscando crear una actitud popular, optimista en el futuro<sup>820</sup>, apostando por un cine de género y de iniciativa privada. Un ejemplo de esto será la productora Chango Film Producciones del cantante y actor, Ramón «Palito» Ortega, que fue un motor principal de la producción cinematográfica de la época y solo produjo un película después de la dictadura. Donde su película, *Brigadas en acción* (1977), dirigida por el propio Ramón «Palito» Ortega, se transformó en una apología a la policía argentina —en el contexto que esta era el brazo activo de la represión, tortura y desaparición de los militantes de izquierdas argentinos y también latinoamericanos—. Junto a este hubo otras figuras cómicas que hegemonizaron la producción argentina, Carlos Balá, Jorge Porcel y Alberto Olmedo. En este impulso de «limpieza ideológica» cinematográfica, destaca la saga de películas tituladas *Los superagentes* (1974-1980), centrada en un cuerpo no oficial de la policía argentina que «luchaba por la paz del mundo». En un evidente esfuerzo por reconstruir un cine de género y entretenimiento masivo, apostando por narraciones y conflictos esquemáticos, borrando todas las huellas del cine socialmente comprometido o militante.

Más conflictiva fue la docu-ficción *La fiesta de todos* (1979) de Sergio Renán, centrada en los eventos en torno al Mundial de Fútbol de la FIFA organizado por Argentina en 1978, en el que la selección del anfitrión salió campeona. A partir de un material de archivo comprado a la televisión brasileña se reconstruyeron los eventos en torno a la cita deportiva, junto a una serie de recreaciones humorísticas y entrevistas que iban siendo intercaladas al material brasileño. La película es un híbrido entre documental y comedia, que glorifica la gesta deportiva hecha por la selección de fútbol argentina, apelando a la unidad y madurez del pueblo argentino en el proceso de modernización que les permitió organizar el torneo, donde el triunfo deportivo era cristalización de un pueblo realizado y pleno en que no existen derrotados o marginados, en la consecución de la *pax* social en el contexto dictatorial. Sergio Renán vinculado al Nuevo Cine Argentino y el productor de la cinta fue uno de los principales motores del cine argentino en democracia, Adolfo Aristarain.

Esta borradura estética se fijó con violencia en la producción argentina, aún en ellos que intentaban desplazarse de ideario autoritario militar, **Adolfo Aristarain** (Buenos Aires, 1943) comenzó su producción como director justamente en los intersticios que iba dejando el control ideológico dictatorial, con una serie de películas que si bien estaban ambientadas en

---

<sup>820</sup> Jorge Bitleston cit. en Santiago García, “El cine durante la dictadura (1976-1983). El cine colabora”, *Leer Cine. Revista de Cine & Cultura*, acceso 25 de marzo 2015, s/n pp. <http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=17>

Argentina podría haber ocurrido en París, Nueva York, Londres, etcétera. No es hasta *Tiempo de revancha* (1981) en que se exponen los efectos de la borradura estética en una nueva imagen, la devenida después de la catástrofe, pero que estando aún dictadura se va filtrando lentamente. La película se centra en un ex sindicalista, Pedro (interpretado por Federico Luppi), que trabaja para una corrupta minera transnacional que explota a los trabajadores. Pedro quiere vengarse de la empresa y arma un rocambolesco plan para estafarlos a través de simular un accidente laboral que lo ha dejado mudo. Finalmente, para lograr recibir la millonaria indemnización se corta la lengua [fig. 128]. La supuesta alegoría política contra la represión de la dictadura militar y los procesos de neoliberalización económica, queda reducida al impulso de un individuo —con su sacrificio corporal— que finalmente lo está haciendo para su propio beneficio económico. No hay un sujeto político colectivo, solo los fragmentos, las huellas de un pasado estallado.

No obstante, *Tiempo de revancha* ha sido leída como un punto de quiebre en la cinematografía argentina, junto a la experiencia del *Cine abierto* de 1982, en que se reunieron un grupo de cineastas —inspirados en una experiencia similar del colectivo *Teatro abierto* de 1981— a hacer retrospectivas de las películas antes de la dictadura. Fenómenos que anunciaron la decadencia del régimen dictatorial que fue derrocado en 1983. En este contexto, *Plata dulce* (1982), de Fernando Ayala y Juan José Jusid, y *El arreglo* (1983), del primero, se centraron en tono de comedia en mostrar los nuevos tipos de personas que aparecieron de las políticas de des-industrialización y mercantilización de la economía argentina: los nuevos hombres de negocios. Mientras, la película policial *Últimos días de la víctima* (1982), de Adolfo Aristarain, que narra “la historia de una persecución despiadada y de un crimen aún mucho más cruel — vale decir, una parábola sobre los ejecutivos de la muerte en Argentina de la dictadura militar”<sup>821</sup>. En los últimos momentos de una dictadura, toda lectura sobre la producción cultural está teñida por la urgencia contestataria.

Adolfo Aristarain entenderá rápidamente las transformaciones estructurales de la economía argentina hacia la liberalización y apertura económica, con la co-producción argentina-estadounidense *The Stranger* [Traición y venganza/El extraño] (1987), donde nuevamente aparece el motivo del asesinato, de la cual fue testigo una mujer que sufre una supuesta amnesia, pero al mismo tiempo, no se encuentran evidencias del crimen. Su paso por EE.UU. fue episódico, pero anunció lo que iba a ser la segunda parte de su carrera productiva. A partir de mediados de los años noventa sustentó su producción con co-producciones con

---

<sup>821</sup> Schumann, 39.

productoras españolas, *La ley de la frontera* (1995) a esta suerte de experimento en género *western* filmado en el norte de España, le siguió *Martín (Hache)* [1997] centrada en un exiliado político argentino que vive en Madrid, que recibe a su hijo proveniente de Buenos Aires que no encuentra espacio para desarrollarse emocional y profesionalmente en Argentina, que pareciese anunciar la intensa ola migratoria de argentinos hacia España que ocurría a partir de la crisis económica del 2001. El exilio también estará articulado en *Roma* (2004).

El discurso de Adolfo Aristarain sobre el proyecto político de la clase obrera, se condensa en la *Lugares comunes* (2002), la narración se activa a propósito de la crisis económica del 2001, Fernando Robles (interpretado por Federico Luppi) antiguo militante de un partido de izquierdas y Liliana Rovira (interpretada por Mercedes Sampietro), una inmigrante española, deciden cambiar el giro de su existencia a causa de la jubilación anticipada de Fernando, que tuvo como excusa la urgencia económica del país. A partir de ahí deciden irse de Buenos Aires y erradicarse en la provincia de Córdoba, donde construyen un pequeño micro-universo en una *chacra*, en una reminiscencia de la comuna de París, constituido por los ideales de igualdad, fraternidad y solidaridad. Como en *Tiempo de revancha*, nuevamente es el impulso individual, pero ahora para la constitución de un espacio privado donde poder sostener un marco ideológico de la clase obrera que ha sido expulsado del tiempo presente y el espacio social, lejos de los nuevos obreros, de los nuevos oprimidos —inmigrantes de otras partes de Latinoamérica, principalmente de Bolivia— y de las nuevas clases populares. Personajes como Fernando pero también los exiliados de *Martín (Hache)* y *Roma*, están imposibilitado de poder habitar el tejido del presente argentino, donde sus ideas no pueden explicar las circunstancias del presente, solo funcionan como un marco moralizante de la decadencia del devenir.

Dos ideas ontrapuestas han abordado el cine durante la dictadura y al comienzo del nuevo proceso democrático representativo. La primera y más lógica ha sido en el lento proceso de romper lo Fernando M. Peña reseña como «metáfora del encierro»<sup>822</sup>. Donde un grupo de narrativas tensionaban las fronteras, geográficas como estrategia de supervivencia emocional de sus personajes, por ejemplo, *Queridas amigas* (1980), de Carlos Orgambide, que narra el viaje de tres mujeres desde Buenos Aires al norte, donde una de ellas tiene un hijo. Morales en las expectativas sexuales de una mujer casada con otros hombres, en *Señorita de nadie* (1982), de María Luisa Bemberg, que se consolidará con *Camila* (1984). Y

<sup>822</sup> Fernando M. Peña, *Cien años de cine argentino*, (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012), 208-10.

abiertamente ideológicas, la adaptación de la novela *No habrá más penas ni olvido* (1983), de Héctor Oliveira, del escritor Osvaldo Soriano (1978), que en palabras de Octavio Getino, “el movimiento de masas era mostrado como una masa amorfa y confundida, sujeta a los designios de dirigentes banales o corruptos, entre los que figuraban incluso cómplices de lo que sería la dictadura militar”<sup>823</sup>.

La segunda esgrimida por Sergio Wolf lo piensa de forma estructural, donde tanto aquellas narrativas que parecieron ser críticas a la situación político-militar y aquellas que compartieron la discursividad hegemónica del régimen, tuvieron un patrón ideológico común en que se articularon. El que estaría compuesto por el lugar común de la muerte, se “exhibe la Nación como el territorio de la muerte, en el que el intercambio simbólico de la sociedad se evidencia lóbregamente obsesional”<sup>824</sup>. A partir de ahí, aparece el exterminio de la diferencia, en la dicotomía entre un «nosotros» argentino y un «ellos» que son todos los que están fuera del régimen, películas que en última instancia exponen las formas simbólicas de un «poder carnívoro». Y, por último, en la imposibilidad de afirmar positivamente la diferencia se reafirmó una estética del cliché, sostenida en “*la mitificación de un tiempo muy lejano, la del país como establecimiento reeducacional y la anécdota moralizante*”<sup>825</sup>.

El retorno democrático bajo el gobierno del Partido Radical de Alfonsín (1984-1989) no implicó una transformación de las pautas económico-sociales instaladas en la sociedad argentina y menos de las nuevas condiciones industriales imaginadas por los militares para el cine. Solo existió un cambio en el marco legal de la censura política-ideológica y de la intervención militar en Instituto Nacional de Cinematografía, que fue dirigida por Manuel Antin. Esto implicó un proceso de retornos desde el exilio político que dieron cuenta de la importante fractura entre dos regímenes de representación, aquellos que todavía buscaban articular un discurso político en los marcos modernos, como Fernando Solanas que estrenó en 1984 *Los hijos de Fierro* (1976) que seguía la línea de *La hora de los hornos* (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas, y en su suerte de díptico no planeado sobre el régimen dictatorial, *El exilio de Gardel* (1986) y *Sur* (1987), alegorizando las experiencias de esa argentina exiliada en la primera y exponiendo las vivencias de esa argentina *insiliada* en la segunda. A las que se podría sumar en su diferencia la adaptación de la novela de Daniel Kon,

---

<sup>823</sup> Octavio Getino, *Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable*, 2ª edición, (Buenos Aires: Fund. Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad-CICCUS, 2005), 79.

<sup>824</sup> Sergio Wolf, “El Cine del Proceso. Estética de la muerte”, en *Cine argentino. La otra historia*, Sergio Wolf, comp., (Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1994), 271.

<sup>825</sup> *Ibid.*, 276.

*Los chicos de la guerra* (1984), de Bebe Kamin, o *El rigor del destino* (1985), del exiliado Gerardo Vallejo, entre otros. También, la película *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, basada en unos sucesos reales acontecidos el 16 de septiembre de 1976 en la ciudad de La Plata, donde 15 adolescentes fueron secuestrados por las fuerzas de seguridad nacional y 12 de ellos asesinados-desaparecidos. Donde se mostró las formas y procedimientos del secuestro, tortura y desaparición.

Por otro lado, aquellos que de forma bastante más orgánica con las transformaciones estructurales del régimen generaron una «estética vaporosa», donde no se dirigían directamente a las transformaciones económico-sociales ni a la violencia estructural sobre la sociedad argentina, sino se articulaban sobre metáforas, parábolas o alegorías más o menos elaboradas, por ejemplo, en el final de *Camila* de María Luisa Bemberg dos amantes vendados son fusilados por unos militares. También en *La historia oficial* (1984), de Luis Puenzo, centrada en una profesora de historia en un pequeño pueblo que comienza a conocer los crímenes del régimen militar a través de una incógnita, si su hija adoptiva podría ser una huérfana de padres militantes de partidos de izquierdas. O el tratamiento de *electroshock* al que fue sujeto el personaje principal de *Hombre mirando al sudeste* (1987), de **Eliseo Subiela** (Buenos Aires, 1944). Que podría metaforizar tanto las torturas sistemáticas de los aparatos de institucionales de represión política, como a la propia re-estructuración social a través de la tortura psico-social que planteaba Naomi Klein. «*Electroshocks*, como los que recibía Rantés en la película de Subiela, comenzaban a ser aplicados al sistema productivo para concentrar el poder económico en algunos grupos nacionales y transnacionales, mientras se procuraba satisfacer las exigencias de la banca mundial en materia de endeudamiento externo»<sup>826</sup>.

El nuevo tejido social de pos-dictadura que se encuentra en *Hombre mirando al sudeste*, de Eliseo Subiela, está determinado por la figura de Rantés (interpretado por Hugo Soto), un hombre con una enfermedad psíquica que desafía las convenciones de la psiquiatría en Argentina, ya que está convencido de que es un habitante de otro planeta y viene a estudiar la estupidez humana. Frente a él la estupefacción del psiquiatra Julio Denis (interpretado por Lorenzo Quinteros). Rantés es un personaje que vive en los márgenes, no solo políticos o económicos sino de todo el espectro social, pero también del propio micro-mundo que se crea entre los pacientes del hospital psiquiátrico. Es un enigma absoluto que en última instancia no pertenece al mundo. Pero ocupa una espacialidad vigilante hacia la nada, un espacio

---

<sup>826</sup> Getino, 105.

imaginario que observa todos los días, ese sudoeste que marca toda la visualidad de la película [fig. 129].

No obstante, la presencia enigmática en *Un hombre mirando el sudoeste*, pone de manifiesto el resto de una realidad que fue estallada, que carece de un futuro utópico al cual mirar, que es transformado en la observación de ese sudoeste tan enigmático como el propio hombre que lo observa, es una dirección de la mirada donde no hay promesas, pero tampoco ninguna certeza o confianza sobre el presente. Es una irrupción en el tejido de lo sensible que expone la propia fatalidad de las categorías que la representan, en la inteligencia del saber médico no puede interpretar dentro de sus marcos científico modernos el padecimiento, las palabras y los actos de Ramtés. No se puede determinar si ese habla proviene del futuro como advertencia de la catástrofe por venir o del pasado como reclamo frente al rumbo perdido. Está ahí en su condición de pura perturbación. Pero también es la puesta en imagen de un individuo que ha perdido todas sus relaciones con la realidad, en un descalce que divorcia definitivamente las posibilidades del sujeto de afectar y transformar su entorno.

También de Eliseo Subiela es la co-producción argentina-canadiense *El lado oscuro del corazón* (1992), donde expone su renuncia definitiva de referir a esa realidad social que había construido parte importante del cine moderno y que había sido estallada. Casi como si fuese imposible ya sostener la imagen de un espacio social absolutamente degradado, la película construye una realidad diegética a partir del imaginario poético de Olivera (interpretado por Dario Grandinetti) —nombre similar al apellido de Horacio Oliveira personaje principal de la novela *Rayuela* (1963), de Julio Cortazar—. Olivera es acosado por la muerte mientras divaga por la ciudad de Buenos Aires generando una serie de conversación metafísica-poéticas con personajes excéntricos, que podrían ser perfectamente proyecciones imaginarias del propio mundo referencial poético de Olivera: Mario Benedetti, Juan Gelman y Oliverio Gironde, donde la realidad diegética está compuesta tanto por elementos externo a la psique de Olivera como de sus propios miedos, sueños, etcétera. [fig. 130].

El campo cinematográfico argentino vivió un violento proceso de decrecimiento y des-industrialización, no solo a partir de la producción local sino en todas las estructuras. Esto se hace evidente, por ejemplo, si se compara el año 1984 y 1994. Las producciones locales bajaron de 23 a 5 y los estrenos de 23 a 11, mientras las películas extranjeras estrenadas de

270 a 160<sup>827</sup>. Asimismo la cantidad de espectadores para películas argentinas bajo de un poco más de 12 millones en 1984 a menos de 330 mil en 1994, mientras las películas extranjeras bajaron de más de 51 millones a poco más de 16.500 millones en los mismos años<sup>828</sup>. Situación que puso al campo cinematográfico argentino en una situación que no veía desde los años veinte del siglo xx. Esta violenta contracción, protagonizada por una crisis económica generalizada bajo el «Plan Austral» impulsado por el gobierno del Partido Radical y en un acelerado proceso de privatización en el primer gobierno de Carlos Menem (1989-1995) bajo la Ley 23697 de Emergencia Económica que fundamentalmente detuvo toda subvención estatal y impulsó una reducción, privatización y descentralización del Estado. Solo a partir de 1994, este desangramiento del cine argentino fue parado parcialmente, cuando se promulgó una nueva ley del cine y que fue la plataforma para un importante resurgimiento a finales de los años noventa, construyendo un nuevo modelo productivo sin pretensiones industriales modernas.

### 8.1.3. Borradora económica. El caso industrial de Brasil

El agotamiento del proyecto cinematográfico moderno en Brasil no fue provocado directamente por la dictadura militar nacionalista como si por las transformaciones neoliberales de la «nueva República» a partir de 1985. La dictadura había fortalecido una industria cinematográfica nacional-intervenida con la creación de la empresa estatal Embrafilme en 1969, que posibilitó la supervivencia parcial del *Cinema Novo*, a través de una política activa de apoyo a la producción y asegurando la distribución en el territorio nacional —y en menor medida en el extranjero—, eso que Ismail Xavier ha caracterizado por un *Cinema Novo* con «un tono menos agresivo»<sup>829</sup>, donde se reclutó a realizadores como Roberto Faria, Luis Carlo Barreto, Carlos Diegues, entre otros, los que fueron transformando su discurso social en torno a una revolución nacional de las clases populares, por la constitución de una industria nacional autónoma o auto-sustentable, bajo el programa estético de la dictadura brasileña que buscó generar no solo una modernización económica-social centralizada y capitalista, sino que utilizó a la cultura como plataforma de la construcción de una identidad nacional, lo que Renato Ortiz ha definido como una unión política de los imaginarios colectivos en una conciencia nacional<sup>830</sup>.

---

<sup>827</sup> *Ibid.*, 177.

<sup>828</sup> *Ibid.*, 199.

<sup>829</sup> Ismail Xavier, *Cine brasileiro contemporâneo*, trad. Mario Cámara, (Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2013), 38-9.

<sup>830</sup> Renato Ortiz, *A moderna tradição Brasileira*, (San Pablo: Brasiliense, 1994), 113-9.

Embrafilme tuvo también un rol en la construcción de imaginarios nacionales, a través del apoyo económico a una batería de películas como *Dona Flor e seus dois maridos* [Doña Flor y sus dos maridos] (1976), de Bruno Barreto, *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* [Lucio Flavio, el pasajero de la agonía] (1977), de Hector Babenco, *A Dama do Lotação* [Dama en el bus\*] (1978), *O Cindelelo Trapalhão* [El ceniciento torpe\*] (1979), *O rei e os Trapalhões* [El rey de los torpes\*] (1980) y *Os três Mosquiteiros Trapalhões* [Los tres mosqueteros torpes\*] (1980), todas de Adriano Stuart, *Os saltimbancos Trapalhões* [Los atracadores torpes\*] (1981), de J. B. Tanko, *Cosas eróticas* [Cosas eróticas\*] (1982), de Raffaele Rossi y L. Callachio, por nombrar algunas. Esta apuesta por fortalecer la industria nacional posibilitó que otras formas y movimientos se colocaran en márgenes discursivos que antes ocupó el *Cinema Novo*, teniendo como pivote de articulación la «cuestión nacional», tanto en su raigambre revolucionaria y conservadora como forma de articulación de una constelación moderna cinematográfica brasileña que cruza desde inicios de los años sesenta hasta mediados de los años ochenta. “Estética del hambre. Tropicalismo. Estética de la basura. Surgimiento de un cine experimental. Diálogo con la literatura y la historia: conflicto de voces en la composición de la memoria y la identidad. El carnaval como interrogación en el filme experimental, y como espectáculo en el cine de mercado. El cine de la apertura, el naturalismo, la militancia, las alegorías de la modernización”<sup>831</sup>.

Por ejemplo, en el *Cine de la Basura* de Rogério Sganzerla en el contexto dictatorial, emergió como “una respuesta a la represión desde la perspectiva agresiva de un desencanto radical; su rebeldía elimina cualquier dimensión utópica y se despliega en la escenificación escatológica, hecha de vómitos, gritos y sangre [...] es una radicalización de la estética del hambre, un rechazo con la reconciliación con los valores de producción dominantes del mercado”<sup>832</sup>. Que se colocó en el anverso de las *Porno-chanchadas*, películas tímidamente eróticas que lograban superar la censura ideológica. Donde finalmente en su constelación moderna, “el cine brasileño muestra la permanencia de una característica propia: cuando busca ampliar sus referencias y hablar de Brasil como un todo, cuando preocupado por la identidad nacional continúa apoyándose en la fuerte densidad de la diversidad de experiencias de su mundo fuera de los centro urbanos. Al representar la modernización como proceso global, la observa desde una perspectiva marginal, periférica”<sup>833</sup>.

---

<sup>831</sup> Xavier, 67.

<sup>832</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>833</sup> *Ibid.*, 65.

La «constelación moderna brasileña» se vio duramente golpeada a partir de 1985 con la transición política, una crisis económica generalizada que estuvo agravada por una gran deuda externa y el rápido procesos de precarización, marginalización y criminalización de bastos sectores de la sociedad brasileña, que se concretó con la llegada al presidencia de Brasil de Fernando Collor de Melo, que rápidamente impulsó un proyecto económico de reducción estatal, a través de privatizaciones y el cierre de empresas estatales. Que en el ámbito cinematográfico se tradujo en el cierre de Embrafilme y el Consejo Nacional del Cine-CONCINE, eliminando con ello todo el soporte económico estatal al cine y la derogación de las leyes de protección al cine nacional, en las cuotas de pantalla y la liberalización a las importaciones cinematográficas. El cine brasileño —idea extensible a gran parte de las cinematografías latinoamericanas— era un problema que tenía que ser resultado dentro de un mercado globalizado, buscando sus propias estrategias de supervivencia.

El cine moderno brasileño fue llevado a la extensión a través de un descalce estructural entre el cine y la nueva economía nacional, la representación de los nuevos imaginarios nacionales producto de esas transformaciones y las formas de representación contemporáneas audiovisual sujetas a los rápidos cambios tecnológicos. El promedio de estrenos del cine brasileño en los años ochenta fue de 80 películas anuales, en cambio en 1990 se estrenaron siete, en 1991 diez y en 1992 tres. “Los cambios en el modo de producción, las nuevas tecnologías, la sinergia y la globalización ampliaron todavía más la hegemonía de EE.UU. en el competitivo mercado audiovisual durante la segunda mitad del siglo xx. En Brasil, los problemas para desarrollar o adquirir nuevas tecnologías y equipamientos, crisis financieras, falta de integración con la televisión [...] habían vuelto la supervivencia de la actividad cinematográfica en el país una verdadera batalla”<sup>834</sup>. La manufactura cinematográfica brasileña emigró masivamente hacia una cada vez más consolidada industria audiovisual televisiva, que expandió los límites del mercado brasileño interno y consolidó-amplió el mercado extranjero bajo la producción de teleseries-telenovelas, sabiendo adaptarse a las exigencias del neoliberalismo económico transnacional.

---

<sup>834</sup> Melina Izar Marson, *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*, (Campinas-SP: [s.e.], 2006), 33. [Texto original: As mudanças no modo de produção, as novas tecnologias, a sinergia e a globalização ampliaram ainda mais a hegemonia dos EUA no competitivo mercado audiovisual durante a segunda metade do século XX. No Brasil, problemas para desenvolver ou adquirir novas tecnologias e equipamentos, crises financeiras, falta de integração com a televisão (...) tornaram a sobrevivência da atividade cinematográfica no país uma verdadeira batalha.]

Los años ochenta para Ismael Xavier fue un lento proceso de fin de ciclo, donde existió una reconciliación con las formas de los géneros industriales locales y extranjeros, en imágenes construidas en las constelaciones de las citas, “son descartadas las reticencias al artificio y la simulación implicados en el lenguaje del cine, descartándose por completo el «primado de lo real» y el perfil sociológico de las preocupaciones”<sup>835</sup>. En películas como *Eu Te Amo* [Yo te amo] (1981), de Arnaldo Jabor, anunciaron un proceso de quiebre que se consolidaría con el colapso económico-social entre 1990-1993, donde los conceptos como *retomada* [reanudada] o renacimiento que se inscribe a finales de los noventa, vendría a corroborar “ese sentimiento de discontinuidad todavía vigente”<sup>836</sup>. El cine brasileño comenzó a padecer una condición «subalterna» dentro de un régimen audiovisual generalizado, que ha cambiado las jerarquías de la constitución de la «esfera pública de masas». “Si hasta los años sesenta no parecía insensato pensar, en Latinoamérica, en un proyecto de cultura popular urbana con los cineastas en la vanguardia, a partir de los años ochenta quedaron definidos los límites de ese proyecto”<sup>837</sup>.

Ismael Xavier está pensando los límites no como las líneas de definición de un territorio de acción para el desarrollo de esa «cultura popular urbana», sino en las limitaciones de poder realizarlo. El límite como imposibilidad se traduce en el ejercicio del cine de pensar su subsistencia económica-discursiva dentro del mercado global. Transformando al cine moderno brasileño en la imagen estética de un proceso de industrialización general de sustitución de las importaciones, que desapareció con las transformaciones neoliberales. El cine moderno encontró su límite en dicha transformación, en el cambio del tiempo presente que intentaba fijar en sus imágenes, donde la rentabilización de la producción desde mediados de los años noventa y principalmente en el siglo xxi, no renuncia al presente social en un ejercicio de autonomía de la realidad, sino que los conceptos para acercarse a esta en torno a la diversidad —tomada como valor en si mismo—, no se enfrentan a la uniformización del mercado cultural, sino que consolidó la imagen que Beatriz Sarlo fijó para la condición realmente existente de la posmodernidad, «la hegemonización cultural realizada con las consignas de la libertad absoluta de elección» y la diferencia.

---

<sup>835</sup> Xavier, 26.

<sup>836</sup> *Ibid.*

<sup>837</sup> *Ibid.*, 27.

#### **8.1.4. Borradora política. La caída del muro, «Periodo especial», cine cubano en los años noventa**

La desarticulación del bloque soviético afectó gravemente la economía cubana de la que vivía casi completamente, el 80% de su exportaciones era comprada a alto coste por los países del bloque o relacionado con ellos y las importaciones de bienes a bajo coste era el pilar del desarrollo económico-quimérico que Cuba tuvo durante los años ochenta. La caída del muro implicó que la situación insular de Cuba se hiciera materialmente existente, es decir, un isla en un océano a millas de distancia de las transformaciones capitalistas del mundo. Esta «nueva» situación insular provocó una violenta caída de la producción cinematográfica, ya que todos los insumos cinematográficos eran importados desde el bloque soviético. Al mismo tiempo, dejó de ser el faro para las producciones del cine latinoamericano, donde funcionó como co-productor activo para una serie de proyectos que hemos ido reseñando en los apartados anteriores y también como espacio de protección para los exiliados.

El modelo productivo cinematográfico-audiovisual cubano se había sostenido en tres pilares productivos estatales, la Empresa Productora Cinematográfica del Ministerio de Cultura-ICAIC órgano central de la producción y promoción del cine —del cual depende el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano—, el Instituto Cubano de Radio y Televisión-ICRT y la Sección Fílmica del Ministerio de las Fuerzas Armadas. En el contexto de las restricciones económicas y reestructuraciones estructurales de la economía cubana en el «Periodo especial» —políticas a las que había antecedido en los años ochenta «El proceso de rectificación de errores», que en el caso del cine había implicado dotar de ciertos grados de autonomía productiva al ICAIC—, el Estado decidió fusionar y centralizar toda la producción audiovisual cubana en un solo órgano. Este proyecto no prosperó debido a una serie de debates internos de campo cultural cubano, pero determinó las formas del provenir del ICAIC durante los años noventa hasta la actualidad. A través de una necesaria re-estructuración del modelo productivo, donde el Estado básicamente financiaría el mantenimiento del ICAIC y los estudios cinematográficos, mientras este debía conseguir los fondos para la producción.

Este cambio determinará completamente la nueva situación del cine cubano, donde hubo una merma generalizada en la producción con recursos económicos cubanos, de una media de 10 películas anuales durante los años ochenta, a una media de 1,5 películas al año entre 1990 al 2003. Asimismo la asistencia a los cines bajó desde 49,3 millones en 1981 a 5,2 millones en 1999, el punto más bajo de la asistencia de público desde la revolución en 1959.

Frente a este panorama la producción cubana transformó radicalmente su forma de proceder y con la urgente necesidad de ingresar activos económicos. Para esto ha potenciado especialmente dos áreas productivas: 1) las co-producciones internacionales de realizadores cubanos donde las productoras extranjeras colocan fundamentalmente recursos económicos, 2) la prestación de servicios técnicos-humanos para el desarrollo de proyectos cinematográfico-audiovisuales de productoras extranjeras en Cuba. Con esta misma lógica se ha dirigido Escuela Internacional de Cine y Televisión-EICTV creada en 1987, para satisfacer una demanda educacional internacional.

Si comparamos la cantidad de producciones de ICAIC totalmente nacionales con las distintas formas de co-producción entre 1990 y 2003 —y exceptuando cuando el ICAIC ha funcionado como prestador de servicios— es suficientemente expresivo de la nueva situación del cine cubano, producciones cubanas —no todas en formato de largometraje y a partir del siglo xxi exclusivamente en video— son 18, mientras las co-producciones 37. De estas últimas está la cubana-chilena-española-ucraniana *El siglo de las luces* (1992), de Humberto Solás, la cubana-mexicana-española, *Fresa y chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, la cubana-española-alemana *Guantanamera* (1995), de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, cubana-española-alemana, o la cubana-española *Suite Habana* (2003), de Fernando Pérez.

Las transformaciones del cine cubano obligadas por las determinaciones externas, más que internas, ofrecieron hacia finales de los años ochenta una apertura estética y económica, dieron pie a una serie de proyectos que se descalzaron de la narrativa oficial de lo deseable con las imágenes de lo posible, firmemente arraigados en una concepción del cine como ejercicio representacional de la realidad, tanto en su vertiente del realismo socialista o realismo romántico, como del realismo latinoamericano, aún ahí en una suerte de realismo metafórico propio de contextos políticos abiertamente represivos. Las imágenes producidas en el «Período especial» filtraron de forma abierta o indirecta el declive de la corta prosperidad económica que vivió la revolución durante los años ochenta, que se articuló entre 1988 hasta 1994 en películas como *Plaff* (1988), de Juan Carlos Tabío, *Papeles secundarios* (1989), de Orlando Rojas, *Alicia en el pueblo de las maravillas* (1990), de Daniel Díaz Torres, *Adorables mentiras* (1991), de Gerardo Chijona, *Fresa y chocolate*, entre otras.

Momento que ha sido leído como el último respiro revolucionario del cine cubano, cuando aún se pensaba que a través de las imágenes se podía transformar la sociedad<sup>838</sup>.

*Alicia en el pueblo de las maravillas* utilizó la fuga hacia realidades metafóricas para poner en imagen una serie de puntos de fuga sobre el devenir cubano. Con una estructura narrativa simple, el viaje de Alicia (interpretada por Thais Valdés) una profesora de teatro que viaja a un pueblo ficticio al interior de Cuba, Maravillas de Nogueras, donde han sido *insiliados* todos las personas que han sido destituidos de sus puestos de trabajo o antiguos ex dirigentes de la revolución, a causa de sus malas prácticas. Lugar que se vuelve insorpotable de vivir por la condensación de todos los males cotidianos de la revolución hecha por los cubanos, de donde finalmente Alicia se escapa. La película genera dos trayectorias discursivas, la primera y dependiente directamente del guión, es la metáfora en clave de comedia de todo aquello en que la revolución se ha equivocado y cómo han sido los propios cubanos en sus formas de actuar cotidianas la que la han condenado. Es pertinente marcar que el guión y filmación de la película está pensando en esa Cuba de los años ochenta del *boom* económico y no de la crisis posterior. El pueblo Maravillas de Nogueras es un *collage* imposible de personajes, sucesos y prácticas que pervierten todo el sentido que significó la revolución y la independencia del colonialismo de *facto* estadounidense.

El segundo trayecto discursivo es la inédita conciencia de la condición de imagen, Daniel Díaz Torres a través de una alta conciencia de la dimensión teatral del cine — justificado por la presencia de su personaje principal—, expone la condición artificiosa de la espacialidad cinematográfica, en la sobre abundancia visual de los ambientaciones y la iluminación, donde se articula lo decorativo y ornamental en una serie de contraposiciones, por ejemplo, entre el régimen de representación hegemónico-televisivo y el régimen de teatralidad de la realidad diegética de Alicia. Las imágenes televisivas que observa Alicia muestran una serie de escenas del progreso cubano, entre ellas, imágenes netamente publicitarias de personas bañándose en piscinas y bebiendo agua como en cualquier publicidad de Coca-Cola Co., con distintas banderas sobreimpresas en la imagen, pero estas no son menos falsearias que los personas con las que convive. O en la secuencia en que Alicia dirige al coro con el que trabaja, la que está construida a partir de la pieza *We are the world* (1986), donde uno de los personajes imita Burce Springsteen [fig. 131].

---

<sup>838</sup> Juan Antonio García Borrero, *La edad de la herejía*, (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002), 172-3.

A partir de la crisis económica se inscribió una doble idea para el cine cubano: la estética del deterioro-asfixia. Las imágenes cubanas ya no podían sostener un discurso de la prosperidad —como en los clips televisivos de *Alicia en el pueblo de las Maravillas*—, se filtraba en ellas la decadencia material de los espacios urbanos y de las condiciones de vida acelerados por la crisis económica, una visualidad deteriorada que será explotada por un turismo cinematográfico-audiovisual nostálgico, que se cristaliza en la fascinación de los automóviles viejos: los almendrones, la co-producción alemana-británica-francesa-estadounidense-cubana *Buena Vista Social Club* (1999), de Win Wenders, es el caso paradigmático. Esta estética del deterioro contextualizará la relación de amistad-conflicto entre Diego (interpretado por Jorge Perugorría) el intelectual homosexual y David (interpretado por Vladimir Cruz) el militante comunista doctrinario en *Fresa y chocolate*. La pobreza económica y material ya no es la condición de posibilidad para la toma de consciencia del sujeto revolucionario —el despertar de los individuos subyugados—, sino el espacio para negociar sus diferencias, en este caso sexuales.

El deterioro en la conciencia de la imagen llega a un nivel más extremo en la co-producción cubana-española *Nada* (2001), de Juan Carlos Cremata, ya que supera a los espacios urbanos deteriorados y la pobreza —causados por 13 años de crisis económica— sino porque existe un evidente ejercicio de violencia contra el propio acto de representación cinematográfica. Esta comedia centrada en Carla Pérez (interpretada por Thais Valdés) trabaja en una oficina de correos, en la que comienza a intervenir las cartas de las personas, porque considera que estilísticamente no están bien hechas —una parábola ambigua del Gran Hermano de George Orwell—. Esta intervención en el régimen de representación causa un caos en la ciudad, múltiples personas ven afectadas sus vidas por la intervención de esta funcionaria pública. La película renuncia a todas las convenciones de representación realista del cine cubano, estableciendo un puente entre sus formas de animación —por ejemplo, *Elpidio Valdés* (1979) y *Vampiros en La Habana* (1985), de Juan Padrón—, a través de distintas formas de ralladura del soporte filmico, imprimiendo rayas, manchas de colores que van delimitando o borrando a los personajes en la imagen [fig. 132]. También en la constante teatral como forma de deslegitimación de la realidad extra-digética, tanto en la construcción espacial como en las actuaciones.

Pero, sustancialmente, en la actualización de las imágenes de *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea. *Nada* la toma como uno de sus referentes cinematográficos principales, Carla literata a su manera —re-escribiendo cartas como forma

de escapismo de la burocracia del Estado— comparte esa afición del escritor exiliado Sergio Carmona Mendoyo, pero sustancialmente ella nace de uno de los diálogos entre Sergio y Elena —su joven amante—, ella le pregunta si es revolucionario a lo que él le contra pregunta que cree ella, ésta le responde: Tú no eres revolucionario ni «gusano». Él vuelve a preguntarle por qué es entonces, ella sanciona: Nada, tú no eres nada. La película y Carla son el producto de «nada», de ese estar ahí. La textura en blanco y negro, con unos pocos detalles de color — además de las manchas y rayas, Juan Carlos Cremata mantiene el color de ciertos objetos: un lápiz amarillo, la pantalla de una lámpara encendida de tintes verdes y violetas, un sudadera roja con un estampado del Che Guevara secándose en un balcón, etcétera—. Ayuda a establecer una serie de correspondencia, por ejemplo, Sergio observa con un telescopio por su ventana, mientras Carla lo simula con su mano [fig. 133]. Carla mira desde las alturas a La Habana mientras conversa con un amigo, mientras Tomás Gutiérrez Alea lo observa con su cámara en la angustia de lo que perderá su protagonista, mientras desembarcan los tanques en la crisis de los misiles.

*Nada* comienza con el inicio y ese final no mostrado de *Memorias del subdesarrollo*, fijando la migración como horizonte y deseo dentro de un aeropuerto, pero a la espera de los resultados de una lotería para poder obtener una visa, la angustia ideológica se ha desvanecido, solo queda el transcurrir del tiempo, a través de una serie de imágenes fijas acostada sobre un piso de baldosa blancas y negras, que Juan Carlos Cremata hace gira para simular un reloj, mientras ella hace un crucigrama [fig. 134]. El paso del tiempo se figura como un puro ejercicio audiovisual, descargado de toda urgencia existencial moderna, esa que era provocada por el profundo hastío intelectual de Sergio. La estrategia formal de la película vacía completamente el sustrato ideológico de la «realidad cinematográfica» y de ella queda solo su impostura, su teatralidad como ejercicio falseario, su bidimensionalidad como imagen. *Nada* es un ejercicio cinematográfico-audiovisual que se sostiene en la sobre-abundancia significativa y de recursos cinematográfico que hace más evidente la precariedad social donde ocurre la trama de la película.

Las operaciones de *Nada* son mucho más eficaces a la hora de desarticular el relato heroico-resistente de la Revolución cubana, que el dispositivo crítico instalado en la coproducción cubano-estadounidense *Memorias del desarrollo* (2010), de Miguel Coyula, que trabajó sobre el guión de Edmundo Desnoes —autor de la novela que adaptó Tomás Gutiérrez Alea y guionista en la película—. Ocupando la misma clave narrativa, un intelectual desencantado que vive en Nueva York, genera una serie de reflexiones para

desarticular el mito revolucionario del siglo xx, a través de la confrontación ficticia directa con Fidel Castro y haciendo una serie de operaciones de de-construcción visual del mito del Che Guevara [fig. 135]<sup>839</sup>. La puesta en imagen de Miguel Coyula dota de validez de presente al dispositivo ideológico que considera necesario ser desmontado y desmitificado, mientras en *Nada* este se ha desvanecido totalmente, solo queda como *souvenir* turístico, una sudadera del Che Guevara colgada en un balcón.

*Memorias del desarrollo* en su condición de exilio, en tanto motivo narrativo como estrategia productiva, está dentro del espectro de esa condición de asfixia del cine cubano a partir de los años noventa. Una serie de películas dieron cuenta de forma temática el problema de emigración económica —ya no política— que azoló la isla durante los años noventa, en especial, tras el estallido social de 1994, que quedó reflejado en el documental de la productora Bausan Film y TV3-Cataluña, *Balseros* (2002), de Carles Bosch y Josep Maria Doménech. Este malestar social propuso una nueva forma de trabajar el problema del exilio político e migración cubana, para Ana María López, tomando al exilio como problema estético, *Memorias del subdesarrollo* podría ser la primera película del exilio cubano. Son varios los títulos que alojan en sus imágenes este proceso de desmembramiento de la geografía humana de Cuba. En *Fresa y chocolate*, Diego acelera todo el conflicto narrativo al anunciar su ida de Cuba, en *Reina y Rey* (1994), de Julio García Espinoza, el personaje principal Carmen visita a sus parientes y amigos en Cuba, y finalmente, vuelve a irse.

Por u lado, la co-producción española-cubana *Suite Habana* podría ser pensada dentro de las formas de las «sinfonías de ciudad» cinematográficas. Género aprecido en los años veinte en la confluencia documental entre realizadores asociados a las primeras vanguardias artísticas y realizadores que querían explotar la vocación de registro de la realidad. Dziga Vertov, Walter Ruttmann, Alberto Cavalcanti, Jean Vigo, Paul Strand, Charles Sheeler, entre otros, se volcaron a estas experiencias cinematográficas que desde formas narrativas carente de actores dieron cuenta de la densidad cinemática de las ciudades, a estos le siguieron Shirley Clarke, Hilary Harris, Joris Ivens y que verán en la trilogía *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance* [Koyaanisqatsi: La vida fuera de balance] (1983), *Powaqqatsi: Life in Transformation* [Powaqqatsi: Vida en transformación] (1988) y *Naqoyqatsi: Life as War* [Naqoyqatsi: la vida como guerra] (2002), de Godfrey Reggio, en su máxima dimensión en

---

<sup>839</sup> Para ver un análisis comparativo entre *Memorias del subdesarrollo* y *Memorias del desarrollo*, ver: Magali Kabous, “*Memorias del subdesarrollo & Memorias del desarrollo* de la política cubana”, trad. Carlos Paz, *Cinémas d’Amérique latine*, Número 21, 2013, s/n pp. <http://cinelatino.revues.org/248>.

un sistema mundo absolutamente interrelacionado, con una vocación de globalización estética para exponer la globalización capitalista y de la racionalidad técnica dominando el mundo.

*Suite Habana* reclama una dimensión a escala humana, marcada justamente por el concepto musical de *suite* frente al de sinfonía para describir un día cronológico de diez habaneros, pequeños movimientos musicales que van componiendo un paisaje de la ciudad que descansa detrás de pequeños conflictos humanos, un niño con Síndrome de Down y su padre que dejó su trabajo de arquitecto para poder acompañarlo en su crecimiento, un médico que al mismo tiempo trabaja de payaso, mientras ve emigrar a su hermano a EE.UU., un joven trabajador de un hospital que en las noches trabaja en un espectáculo de travetis, una anciana que sobrevive vendiendo maní en las calles, el quehacer cotidiano de un zapatero, un joven bailarín con una casa derruida y un trabajador de ferrocarriles que por las tardes toca saxofón en una iglesia. En una suite de las diferencias para generar un mapa geográfico-emotivo de la ciudad, en una multiplicación de la mirada.

Estas diferencias también responde a la multi-dimensionalidad de los individuos, la mayoría de estos no pueden ser resumidos a una profesión, relación filial particular o clase social, los que constituyen de forma orgánica esa varias ciudades de La Habana que quiere exponer Fernando Pérez. Una ciudad que habla a través del mutismo de sus personajes, estos no dialogan durante toda la película y si hablan son más bien murmullos apenas audibles. Un silencio que libera a la imagen de la palabra, a la realidad de los discursos. Es un silencio activo, es la deliberada disposición a negarse a hablar, para “hacer audibles en la boca de lo que no se puede hablar”, y esto según Mieke Bal, “es una descripción tan buena como cualquier otra para el arte político del presente”<sup>840</sup>.

## **8.2. El estallido del sujeto popular. La creación de un género latinoamericano desde los fragmentos**

La borradura estética latinoamericana se cristalizó en un lento proceso de desarticulación del sujeto popular como motor ideológico de la historia, a través de una represión —asesinato y tortura— material a los órganos políticos de clases que pretendían conducir su destino histórico y al grupo social que podría contener ese proyecto histórico en los distintos países —aún ahí donde no hubo una dictadura militar abierta como México o

---

<sup>840</sup> Mieke Bal, “Arte para lo político”, trad. Roberto Riquelme, *Revista de Estudios Visuales*, Número 7, 2010, 63.

Colombia—, ya que se hizo también a través de un re-organización económica que ausentó las estructuras estatales en las clases más pobres de las sociedades latinoamericanas y privatizó gran parte de las áreas de la economía-social, generando un rápido proceso de precarización de las condiciones de vida donde la única presencia del Estado era la policía. Pero también simbólico, reponiendo una serie de imaginarios populares en que estaba ausente cualquier posibilidad revolucionaria y/o política: el *gaucho* argentino, uruguayo y brasileño, el *vaqueiro* brasileño, el *huaso* y el *roto* chileno, el *ranchero* mexicano, el *llanero* venezolano y colombiano, el *indígena alcohólico y bruto* en Bolivia y Perú, etcétera. Esta importante ingeniería social material-simbólica de extirpación del sujeto popular, no lo erradicó completamente del imaginario colectivo, sino que lo expuso en una condición fragmentaria, en la imposibilidad de establecer una solidaridad-política, destruyendo todos los tejidos sociales que habían construido las clases populares durante el siglo xx.

A partir de ese tejido social fragmentado, con la ausencia de un sujeto histórico y con múltiples estrategias de criminalización de las clases trabajadoras-campesinas. El cine latinoamericano ha generado un nuevo tipo de género cinematográfico, una relectura de cine noir-negro hollywoodiense-globalizado a través de las formas del Neorrealismo del Nuevo Cine Latinoamericano. Este género a falta de un nombre consensuado o inventado, podría ser denominado de forma distinta dependiendo del país: en Brasil «cine negro afavelado», en Chile «cine negro callampa» o «poblacional», en México «cine negro de la vecindad» o en Colombia «cine negro sicario» —por especular con algunos países—, pero en términos genéricos llamaremos «cine negro lumpen». Un cine con vocación de mostrar la pobreza, marginalidad y situaciones de emergencia social causadas por el neoliberalismo a través de una sobre estilización audiovisual de la violencia, donde su motivo audiovisual-narrativo-discursivo principal son los fragmentos de ese sujeto popular latinoamericano, transformado en lumpen, delincuente, drogadicto, traficante, corrupto, etcétera.

No es casualidad en este sentido, que una de las primeras películas chilenas realizadas después de la dictadura sea la co-producción chilena-mexicana *Johnny 100 pesos* (1993), de Gustavo Greaf-Marino, realizador que vivió en Alemania y EE.UU. y que viajó expresamente a Chile a realizarla, donde el actor principal es el mexicano Armando Araiza y que justamente cuenta una historia de un asalto a una oficina de cambio de divisas en el centro de Santiago, en el contexto de una reciente y frágil democracia representativa, amenazada aún por movimientos militares golpistas. O la producción *Caluga o menta (El Nikki)* (1990), de Gonzalo Justiniano, también centrada en un suerte de delincuente-héroe. La película tiene una

escena que condensa de forma ejemplar la decadencia del tejido político entre las clases populares, en una alteridad absoluta con la clase política de pos-dictadura. En un terreno baldío un grupo de jóvenes toman sol —entre ellos el protagonista de la película, el Nikki (interpretado por Héctor Vega)—, a ellos se le acerca un político municipal que está visitando la precaria urbanización donde viven, prometiendo construir parques y mejorar el barrio, uno de estos dice: «ahora se acuerdan de los locos, cuando nos volvimos todos locos» [fig. 136].

Estas formas fueron cuajando durante toda la década del noventa en el cine chileno hasta marcar un divorcio completo con aquel proyecto cinematográfico que fijó en las clases populares el motor de la Historia. Títulos como *Cielo Ciego* (1998) y *Paraíso B* (2003), de Nicolás Acuña, *Taxi para tres* (2001), de Orlando Lübbert, *Los debutantes* (2003), de Andrés Waissbluth, *Mala leche* (2004), de León Errázuriz, entre otras, en mayor o menor medida han volcado toda una imágenaría de lo popular cruzado por el tráfico de drogas y la pobreza. Pero centrando la mayor parte de sus recursos discursivos en la estilización cinematográfica-audiovisual de la violencia, donde pareciese generarse una relación económica asimétrica, a menor riqueza mayor despliegue audiovisual de recursos formales para representarla, donde el virtuosismo técnico contrasta con la precariedad económica-social en que están ambientadas las narraciones.

El mejor ejemplo de este descalce entre la sobre abundancia de las formas cinematográfico-audiovisuales y la precariedad material de lo social se expone en la secuencia inicial de la co-producción brasileña-francesa *Cidade de Deus* [Ciudad de Dios] (2002), de Fernando Meirelles y Katia Lund, —adaptación de la novela homónima de Paulo Lins de 1997—, ambientada en Río de Janeiro a inicios de años ochenta, comienza con una serie de planos detalles de un cuchillo afilándose en una piedra, alternados con otros planos que contextualizan la cocimiento de una gallina, marcando por el ritmo ritual de una música afro-brasileña, a partir de ahí la gallina se escapa por las calles de una *favela* en una acelerada secuencia donde el animal es perseguido por integrantes de la banda de Zé Pequeno (interpretado por Leandro Firmino) —que domina el tráfico de drogas en la favela—. La cámara a ras de suelo persigue el recorrido de la gallina por las estrechas callejuelas, la banda comienza a dispararle para matarla [fig. 137]. La gallina establece la relación de los personajes y el conflicto que va a desarrollar la película, cuando la gallina aparece frente a Buscapé (interpretado por Alexandre Rodrigues), fotógrafo amateur que vive en la favela que saltará a la fama por fotografiar el ascenso y muerte de Zé pequeno. La secuencia acaba con la confrontación de la banda a un grupo de policías, en medio de estos el fotógrafo que intenta

atrapar a la gallina ordenado por Zé pequeno. Aquí se establece el punto de quiebre narrativo pero también metaforiza el punto de quiebre social dentro de las favelas, cuando los traficantes de drogas comienza a desafiar públicamente al Estado brasileño y deciden de dejar de escapar de la policía [fig. 138]. A partir de ahí el relato retrocede para contar la historia de la favela, la cámara gira entorno a Buscapé una serie de veces hasta calzar la posición que este tiene en el presente, con una misma posición cuando era pequeño jugando al fútbol.

Felipe Bragança ha calificado a *Cidade de Deus* como «thriller social de acción», donde existe “el entrelazamiento de la energía rítmica y el frenesí, con el concepto de la cruel violencia escondida dentro de la propia identidad cultural de un espacio como el conjunto habitacional de *Cidade de Deus*”<sup>841</sup>. Lucia Nagib ha destacado cómo las formas se van transformando directamente con la decadencia social, en los años sesenta cuando la favela está recién haciéndose existe una fotografía con tonos amarillos y cálidos, en los encuadres existe continuidad de acción y responde a un estado social aún estable, a partir de los años setenta en el ascenso de Zé pequeno y su consolidación dentro de la favela —tras la muerte de su compañero Bené (interpretado por Phellipe Haagensen), quien generaba un equilibrio-paz social dentro de la favela—, la imagen se construye a partir de tonalidades frías, la edición se pone al servicio del ritmo de la música y la violencia, construyendo una paisaje de asfixia cinematográfico-audiovisual, que responde al nuevo gobierno del narcotráfico<sup>842</sup>.

La sobre abundancia de recursos significantes cinematográfico-audiovisuales, utilización de *jump-cut*, imágenes construidas a partir de distintas maquinarias, grúas, travelling, entre otras, el alternar diferentes puntos de vista y todo a partir del ritmo pulsional de la música, se contrasta de forma evidente de ese miserabilismo estético del Cinema Novo imaginado por Glauber Rocha, donde se buscó una relación existencial entre la pobreza material de la realidad social y de la realidad cinematográfica —planteamiento compartido dentro del Nuevo Cine Latinoamericano—. Postura que se condensa, por ejemplo, en la siguiente idea del realizador chileno Sergio Bravo, “yo asumo, por eso, la imperfección como una posición moral. [...] Mi posición corresponde a la de un cine antropológico. Hay un equilibrio entre forma, contenido y tecnología; de allí surge una armonía que debe ser coherente con lo que se quiere expresar. No se puede expresar lo mismo con la cámara en la

<sup>841</sup> Felipe Bragança, “Cidade de Deus”, *Revista de Cinema. Contracampo*, Número 58, acceso 10 de noviembre 2014, s/n pp. Disponible en <http://www.contracampo.com.br/criticas/cidadededeus.htm>. [Texto original: O entrelaçamento da energia rítmica e do frenesi, com o conceito cruel da violência se esgueirando por dentro da própria identidade cultural de um espaço como o conjunto habitacional Cidade de Deus.]

<sup>842</sup> Lúcia Nagib, *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*, (San Pablo: Cosac Naify, 2006), 148.

mano que utilizando una grúa. [...] estoy convencido que sería inmoral penetrar en la casa de una campesina mapuche, por ejemplo, encaramado en esa grúa”<sup>843</sup>.

Brasil ha sido un polo intenso para el desarrollo del «cine negro lumpen» latinoamericano y que ha tenido el mayor rendimiento en los mercados globales, sobre todo a partir de la creación de Globo Films en 1998 —asociada a la corporación multimedia Red O’Globo, uno de los más importantes centros de producción de teleseries televisivas mundial—. Que solo tras cinco años transformó radicalmente el panorama local, las producciones lograron la hegemonía del consumo interno brasileño y reconquistar espacios del mercado para las producciones brasileñas, pasando de un 0,1% en 1993 al 21% en 2003. Dentro de esto, uno de sus principales activos han sido producciones como la co-producción brasileña-francesa *Cidade de Deus*, la co-producción brasileña-argentina *Carandiru* (2003), de Héctor Babenco, o la segunda parte de *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro* [Tropa de élite 2] (2010), de José Padilla, a las que habría que sumar el documental *Ônibus 174* [Autobus 174] (2002) y *Tropa de Elite* [Tropa de élite] (2007), ambas de José Padilha, y la co-producción brasileña-francesa *Madame Satã* (2003), de Karim Aïnou.

Si bien, con rasgos temáticos muy distintos esta renovación cinematográfico-audiovisual para tratar lo motivos populares se encuentra en la película que anunció el renacimiento del cine brasileño, la co-producción brasileña-francesa *Central do Brasil* [Estación central de Brasil] (1998), de Walter Salles, donde se re-planteó pensar la identidad brasileña, a partir de ese huérfano que una desconocida ayuda a buscar a su padre a través de Brasil, después de presenciar su muerte al ser atropellada. Centrada en un viaje que genera una geografía-emocional de la diferencias culturales de Brasil, que tiene como epicentro la principal estación de trenes de Río de Janeiro, en que transitan esas diversidades, también es un viaje por la propia herencia del *Cinema Novo*, en una geografía cinematográfica que hace referencia a Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Glauber Rocha, entre otros<sup>844</sup>. Pero donde existe un divorcio entre sus postulados ideológicos frente a las problemáticas sociales, “a las soluciones que preconizaban los representantes del Cinema Novo (concienciación de los campesinos y acción revolucionaria) se les oponen soluciones éticas y humanistas. El

---

<sup>843</sup> Jacqueline Mouesca y Sergio Bravo, “Sergio Bravo: pionero del cine documental chileno” (entrevista), [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl), acceso 13 de julio 2015. <http://cinechile.cl/archivo-43>

<sup>844</sup> Nagib, 66.

redescubrimiento de los valores humanos parece primordial en un Brasil en que reinan el cinismo y la impunidad: a la revolución por las armas le sucede la de las almas<sup>845</sup>.

Otro ejemplo, se encuentra en la producción mexicana *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, la que consolida y anuncia la comunión entre temáticas marginales con la lógica de los *blockbuster* latinoamericanos. La película construida a partir de tres historias paralelas e independientes, que tienen solo como punto de unión narrativo un accidente de tráfico que une a la clase alta mexicana con la clase baja, se introduce en el mundo de las peleas ilegales de perros, donde se despliega todo un imaginario de la segregación social mexicana, que se condensará tanto en la historia de amor entre Octavio (interpretado por Gael García Bernal) y Susana (interpretada por Vanessa Bauche), como en la vida del indigente El Chivo (interpretado por Emilio Echevarría), un ex profesor universitario de izquierdas que tras su paso por la cárcel vive rodeado de perros y trabaja como asesino a sueldo para la policía mexicana.

La relación tangencial entre El Chivo y de Octavio a través del perro de este último — un rottweiler para peleas—, que queda herido y abandonado tras el accidente, expresa con contundencia el divorcio entre estos dos sujetos sociales que antaño se habían comprometido en la transformación social de México. El perro con Octavio parte de las clases populares es una máquina para ganar dinero —aun cuando le tenga amor—, con El Chivo parte de una intelectualidad de izquierdas decadente de clase media es un animal domesticado que solo ocupa la violencia para protegerse. En el tejido dramático de *Amores perros*, se renuncia a cualquier posibilidad de redención, “si no hay redención los personajes aparecen fatalmente condenados a un destino trágico, sin salida, aunque hagan infructuosos esfuerzos por evadir la derrota<sup>846</sup>. Pero esta redención se muestra más violenta si se expone a la luz de un proyecto social inconcluso, donde finalmente lo único que se muestra son los fragmentos que componen un todo social caótico, violento y decadente —aún en esos espacios ricos—.

El tejido de corrupción política-económica de la sociedad mexicana ha proliferado en este tipo de películas, por ejemplo, *La ley de herodes* (1999), de Luis Estrada, ambientada a finales de los años cuarenta se introduce en la degradación social en los gobiernos del Partido Revolucionario Institucional-PRI, a través de la corrupción política. También la experiencia

---

<sup>845</sup> Giovanni Ottoni, ed., *Terra Brasil 95-05, el renacimiento del cine Brasileño*, (Madrid: T&B Editores, 2005), 57.

<sup>846</sup> Claudio Salinas, “Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual: de Amores Perros a Sábado”, *Revista Aisthesis*, Número 48, 2010, 120.

mexicana está determinada por su relación fronteriza con EE.UU. y el constante ir y venir migratorio de individuos y bienes de consumo, especialmente, los producidos por el narcotráfico, en *El infierno* (2010), también de Luis Estrada, o la co-producción mexicana-estadounidense *Sin Nombre* (2009), de Cary Joji Fukunaga, centrada en la experiencia de la experiencia de un joven dentro de una Mara —bandas juveniles que controla el narcotráfico en el sur de México y Centroamérica—. Imaginario donde también gira la película *Miss bala* (2011), de Gerardo Naranjo.

La imposibilidad de alianza social de clases es mucho más evidente en la co-producción colombiana-española-francesa *La virgen de los sicarios* (1999), de Barbet Schroeder, adaptación de la novela homónima de Fernando Vallejo de 1994. Película grabada en video digital HD se centra en la relación amistad-amorosa entre Fernando (interpretado por Germán Jaramillo) un escritor colombiano homosexual que ha retornado a Medellín tras vivir años fuera del país y Alexis (interpretado por Anderson Ballesteros) un joven sicario de 16 años que pertenece a una banda de narcotraficantes de la ciudad. Que tras una serie de asesinatos de venganza contra una banda rival resulta muerto, abortando los planes de irse a vivir fuera de Medellín con Fernando. Este sin darse cuenta establece una relación con otro joven sicario, Wilmar (interpretado por Juan David Restrepo), quien había matado a Alexis. Al darse cuenta Fernando decide matarlo, pero en el último momento se entera que Alexis había matado al hermano de Wilmar. A partir de ahí decide continuar la relación con Wilmar fuera de Medellín, pero finalmente este también resulta muerto.

La parábola de la película es explícita: la violencia estructural de la sociedad colombiana impide la unión de clases entre individuos distintamente marginados, los jóvenes sicarios social-económicamente y el escritor social-moralmente. Lo que imposibilita cualquier posibilidad de un proyecto común, en este caso una relación de pareja. En esa imposibilidad se va generando un mapa de la ciudad de Medellín, de sus creencias, héroes, de sus lógicas de subsistencia, Alexis se transforma en un visitante de la ciudad al que Fernando le va contando con ojos de apatrida, por ejemplo, cuando interpela a una estatua de Simón Bolívar y su cobardía o la dependencia que Dios tiene de lo humano. Mientras Fernando se introduce en los pliegues rugoso de los códigos de los sicarios, de esa nueva Colombia que desconoce, pero que lo seduce en la piel de Alexis. Esta predisposición por develar las lógicas internas de las situaciones sociales, ubica a estas producciones dentro de lo que la literatura colombiana ha trabajado como «narcorrealismo» o «sicaresca», es decir, narrativas centradas en la experiencias sociales del entorno urbano marginal de las ciudades colombianas, “que busca la

empatía de un lector implícito a quien se asume como víctima de la violencia por pensarse un elemento ajeno a los cinturones de miseria, pero que el correr de las lecturas, poco a poco, lo descubre como victimario<sup>847</sup>.

Junto con *La virgen de los sicarios*, películas como la co-producción colombiana-estadounidense *María, llena eres de gracia* (2004), de Joshua Marston, o la co-producción colombiana-mexicana *Rosario Tijeras* (2005), de Emilio Maillé, adaptación de la novela homónima de Jorge Franco de 1999, despliegan un amplio imaginario *sicaresco* en que dan cuenta de los conflictos de las mujeres al interior de estos cinturones de marginalidad urbanos. En la primera a través de una joven que es ocupada como mula —persona que transporta droga a otros países, principalmente en forma de ovoides en su estómago— y la segunda en una joven sicaria que besa a sus víctimas. En la primera se traza una línea de relación que desterritorializa las condenas sociales que viven estos espacios de pobreza, haciendo visible a estos individuos en una red más amplias de conflictos, funcionando como nódulos por donde pasa la información —que en este caso es la droga—. En la segunda la sicaria es el producto de la violencia sexual masculina dentro del contexto familiar y de los conflictos entre bandas, que esta interioriza como arma para asesinar y, a través, de la que finalmente es asesinada.

Estos rasgos también podemos encontrarlos en la película ecuatoriana *Ratas, ratones, rateros* (1999), de Sebastián Cordero, en la argentina *Pizza, birra, faso* (1998), de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano y la co-producción argentina-española-francesa *Un oso rojo* (2002), de Adrián Caetano. Asimismo el contexto social que rodea al personaje punk en la producción colombiana *Rodrigo D: No futuro* (1990), de Víctor Gaviria, entre otras. Christian León ha sistematizado estas prácticas bajo el concepto de «cine de la marginalidad», donde se “muestra una transustanciación permanente de las polaridades topológicas que componen toda narración: lo privado y lo público, lo moral y la calle, la familia y la pandilla, el ciudadano y el delincuente, lo moral y lo inmoral. De ahí que la marginalidad sea representada como la producción de una visualidad que pone en evidencia los mecanismo de exclusión a partir de los cuales se estructura la interioridad de las instituciones sociales”<sup>848</sup>.

Un aspecto interesante de la mayoría de estas películas es que construyen cartografías cinematográfica-audiovisuales particulares de las ciudades, Claudio Salinas las ha

---

<sup>847</sup> María Fernanda Lander, “La voz impenitente de la «sicaresca» colombiana”, *Revista Iberoamericana*, Volumen 73, Número 218, enero-marzo 2007, 168.

<sup>848</sup> Christian León, *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala y Corporación Editora Nacional, 2005), 14.

caracterizado como ciudades melodramáticas —ocupando el concepto de Hermann Herlinghaus—, “con personajes entrando y saliendo de escena, realizando actividades cotidianas o, por lo menos, con preocupaciones de índole privada”<sup>849</sup>, que emerge como una sociabilidad residual a la racionalización que se desarrolla a partir de códigos de solidaridad familiar, territorial o pertenencia a un grupo, en que construyen un yo y un otro afectivo que no está determinado por las categorías de clase. Estas ciudades son espacios de «avanzada globalización», ciudades residuales de una modernización nunca completa y truncada, hipermodernas en su descalce con el tiempo pasado, pero con una alta intensidad de presente. “En un mundo de contrastes extremos, de magnificencia arrogante y miseria sin esperanza, de indulgencia carnal y ascetismo estático, la vida no era algo real, sino un drama, una tragedia representada en el proscenio, un espectáculo para ser contemplado”<sup>850</sup>.

La sustancial diferencia del «cine negro lumpen» latinoamericano frente a una producción estéticamente similar en EE.UU. o Gran Bretaña —que en sus diferencias también ha generado importantes procesos de segregación económica-racial-social— se encuentra en que en los fragmentos de los tejidos sociales, aún resuenan a través de hebras desajadas de esa solidaridad de clase, los ecos transformadores de esa sociedad que fue abortada por la criminalización y drogadicción de las clases populares, a través de la empatía con el espectador. Y esto determina la mayoría de las veces el hilo narrativo que articula las películas, por ejemplo, en *La virgen de los sicarios* en ese pacto amoroso entre el sicario y el intelectual de clase media, en *Ciudad de Deus* en la figura del traficante bueno que controla la violencia en la favela y que busca generar mejores condiciones de vida para esta o en la unión de los presos en *Carandiru* para enfrentarse-rebelarse a la represión carcelaria, dejando de lado sus conflictos individuales, que traerá consigo la posterior masacre.

Muchas de estas películas contraponen esos escenarios de marginalidad absoluta de las clases populares latinoamericanas a una tela traslúcida de lo que habían sido y/o pudieron haber sido, que aumentan aún más la violencia internas de las películas, ya que estamos frente a un doble proceso de violencia, por un lado, la que realizan sus personajes: matanzas, torturas, violaciones, venganzas, etcétera. La segunda es la violencia que los produjo a ellos como individuos sociales. Esta dialéctica no se encuentra en las películas estadounidenses o británicas, aún cuando existan escenas de violencia estéticamente similares, sus formas de violencia son sistematizada por las formas estéticas de la violencia y la acción que vehiculizan

---

<sup>849</sup> Salinas, 119.

<sup>850</sup> Sergio Rojas, *Escritura neobarroca*, (Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2010), 22.

por la segregación racial causada por los conflictos poscoloniales y multiculturales, es una violencia atávica de un pasado que retorna al presente. Las producciones latinoamericanas son los murmullos de un golpe de Estado-económico que nunca ha dejado de acontecer en y para el presente.

### **8.3. Nuevos modelos productivos latinoamericanos. Transnacionalización-programa IBERMEDIA.**

Desde mediados y finales de los años noventa, tras una serie de violentas políticas económicas de restricción y reducción del aparato estatal, como a los incentivos y ayudas a las industrias locales. Los distintos países latinoamericanos comenzaron a generar diferentes tipos de legislaciones para inyectar movilidad económica al campo cinematográfico-audiovisual, pero lejos de la «sustitución de importaciones». Con el objeto de asegurar una producción pequeña pero estable, por ejemplo, en 1994 y 2002 en Argentina, en 1993 en Bolivia, en 1996 y en 2004 en Brasil, en 1997 y 2004 en Chile, en 1994 en Uruguay, en 2003 en Colombia, en 1994 y 1996 en Perú, en 2005 en Venezuela, en 1998 en México, en este último caso, este impulso volvió a ser abortado el año 2004<sup>851</sup>.

Esto ha generado una nueva geografía productiva determinada por las distintas estrategias de vinculación con el panorama global y que se van perfilando en las distintas formas de fomento a la producción. Por un lado, están los países que establecieron un programa amplio: Argentina y Venezuela, donde se ha apostado tanto a las subvenciones y préstamos a las productoras, como a la asociación financiera con el Estado. Por el otro están aquellos países que han apostado por modelos específicos, Chile y Uruguay a través de subvencionar a productoras privadas con concursos públicos, Brasil y Colombia a través de desgravios fiscales a las productoras privadas. Ecuador a través de préstamos bancarios a los productores. Casos distintos son los de Bolivia con su política proteccionista de cuotas de pantalla y el de Cuba a través de asociación financiera con el Estado<sup>852</sup>.

Estos planes han generando condiciones favorables para una producción de integración desde la zona en el mercado global a través de las co-producciones. Esta política se fomentó a partir de 1991 en la entrada en vigor del Acuerdo Latinoamericano de Coproducción

---

<sup>851</sup> Para ver una detallada descripción por los distintos países de la región ver: Octavio Getino, *Cine Iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*, (Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 2007), 92-229.

<sup>852</sup> Getino, *Cine Iberoamericano*, 62.

Cinematográfica firmado por Argentina, Brasil, Cuba, República Dominicana, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Perú y Venezuela. Junto con este se firmó otro acuerdo entre estos países con España y Portugal, políticas que posteriormente se cristalizaron en el programa IBERMEDIA<sup>853</sup>, convenio firmado en 1996 y que entró en funcionamiento en 1998. Desde ese momento hasta la fecha según fuentes de IBERMEDIA «1.975 proyectos beneficiados gracias al Programa, más de 500 películas estrenadas y ayuda indirecta para 1.200 empresas y más de 6.000 profesionales de la producción y la gestión empresarial»<sup>854</sup>.

El programa IBERMEDIA tiene como principal objetivo la integración técnica-artística dentro de las co-producciones, incorporando tanto recursos financieros como humanos de distintos países, lo que ha ido determinando las formas de muchas de las películas latinoamericanas recientes<sup>855</sup>. Lo que Tamara L. Falicov ha trabajado como una sobre inflación representacional de personajes españoles dentro de las películas latinoamericanas. Causado por la predisposición financiera de las productoras latinoamericanas a asociarse con productoras españolas para asegurar con ello su entrada al mercado europeo y la posibilidad de encontrar nuevas fuentes de financiamiento. Por ejemplo, la película española-cubana-francesa *Habana Blues* (2005), de Benito Zembrano, que encontró su financiamiento tanto en IBERMEDIA, al contener dos países iberoamericanos, como en los fondos europeos MEDIA y Eurimages. Dentro de esta sobre inflación representacional, Tamara L. Falicov ha identificado una serie de estereotipos de los personajes españoles: el español comprensivo, el español anarquista, el español malvado/racista y el español turista<sup>856</sup>. Esto también ha favorecido a la propia producción española, por ejemplo, en el 2002 el 21% de las películas fueron co-producciones con Latinoamérica. Mientras entre el año 2000 y el 2004 se realizaron entre España y Latinoamérica 157 películas en régimen de co-producción<sup>857</sup>.

<sup>853</sup> Los países que conforma IBERMEDIA son Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. Tiene como objetivo declarado “la creación de un espacio audiovisual iberoamericano por medio de ayudas financieras y a través de convocatorias que están abiertas a todos los productores independientes de cine de los países miembros de América Latina, España y Portugal”. En <http://www.programaibermedia.com/el-programa/>

<sup>854</sup> Ver en sitio oficial: <http://www.programaibermedia.com/el-programa/>

<sup>855</sup> Las formas de co-producción actuales podrían considerarse como una nueva forma de auto-exotización latinoamericana para garantizar rentabilidades económicas de las películas. Una suerte de re-actualización del modelo productivo de Hollywood de los años treinta y cuarenta en la producción para Latinoamérica dentro de la política de la buena vecindad impulsada por Franklin D. Roosevelt, en que se contrataron una serie de actores y guionistas latinoamericanos para hacer películas que mezclaban distintos estereotipos culturales latinoamericanos, los dos grandes ejemplos fueron las actrices brasileñas Carmen y Aurora Miranda.

<sup>856</sup> Tamara L. Falicov, “Programa Ibermedia. ¿Cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España?”, *Revista Reflexiones*, Volumen 91, Número 1, 2012, 303-5.

<sup>857</sup> Rufo Caballero, coord., *Producción e intercambio de cine entre España, América Latino y el Caribe*, (Madrid: Fundación Carolina-CeALCI, 2007), 19.

Octavio Getino ha definido en dos grandes grupos esta tendencia a la co-producción latinoamericana, la primera asociada a una externalización de servicios en Latinoamérica por parte de centros productivos más consolidados y con mayor poder económico, donde las películas funcionan dentro de la lógica del ensamblaje no muy diferente de la industria del automóvil, electrónica, etcétera, donde se buscan “escenarios naturales, técnicos y actores secundarios, extras y servicios baratos para realizar las películas directamente desde las oficinas matrices para un mercado internacional indiferenciado, donde lo «latinoamericano», en caso de aparecer, resulta apenas un detalle subalterno”<sup>858</sup>. Esta lógica sería la utilizada principalmente por las productoras estadounidenses, pero también se puede encontrar en la prestación de servicio de ICAIC en Cuba a productoras españolas. La segunda es aquella en que existe un interés mayor por desarrollar y fortalecer la actividad en el continente, a partir de sus propios imaginarios o posibilidades expresivas de sus realizadores, recuperando ciertas formas de su estadio moderno pero para mercados más amplios y dirigidos a festivales internacionales, que se encontraría en las co-producciones con productoras en Europa, donde se replicaría su propio modelo de desarrollo, donde “la televisión y algunas instituciones para-estatales, fueron el medio idóneo para concretar proyectos de coproducción”<sup>859</sup>.

Quizás unos de los ejemplos más sintomáticos de esta lógica de producción y nueva forma de latinoamericanismo se encuentra en *Diarios de motocicleta* (2004), de Walter Salles, dirigida por un brasileño, hablada en castellano, quechua y mapudungún, con productoras de Gran Bretaña, Francia, Brasil, Chile, Perú, Argentina, EE.UU. y Alemania, además de equipo técnico y actores de estos países y otros. Esta relata el viaje que Ernesto Guevara —antes de convertirse en el Ché— (interpretado por Gael García Bernal) junto a su amigo Alfredo Granado (interpretado por Rodrigo de la Serna), hicieron por Argentina, Chile, Perú, Colombia y Venezuela en 1952, a partir de sus diarios de viaje se construyó el guión de la película. Lo que se ha comprendido como la iniciación de la toma de conciencia de la particular lucha de clases que debía desarrollarse en Latinoamérica, a través de las formas de opresión del imperialismo estadounidense.

Walter Salles intenta trazar una geografía-política del continente que va sumergiendo a los personajes en los diferentes conflictos sociales que lo atraviesan, para ello utiliza una serie de elementos del realismo cinematográfico latinoamericano, la mezcla entre actores y

---

<sup>858</sup> Getino, *Cine Iberoamericano*, 64.

<sup>859</sup> *Ibid.*

personas comunes que actúan de sí mismos, que Ernesto y Alberto van conociendo en su viaje, casi como un documental donde Gael García Bernal y Rodrigo de la Serna se entrevistan con las personas para saber de sus vidas en el presente, en especial en las secuencias en el norte de Chile y Perú [fig. 139]. Generando un doble proceso de ambigüedad cinematográfica, por un lado, en varios pasajes es el presente del continente —sin mayores alteraciones— que acontece como la ambientación de los años cincuenta, trazando una línea de continuidad entre las formas de opresión bajo la modernización capitalista industrial y la modernización capitalista neoliberal. Por el otro, es que nos enfrentamos al propio proceso de toma de conciencia de los actores de los conflictos que aún se producen en las realidades locales. Esta vocación documental se mezcla con formas representaciones clásicas de películas de aventuras del *mainstream* global y casi en momentos en esos documentales televisivos de viaje, generando una serie de postales cinematográfica-audiovisuales del continente, proyectando la idea de una naturaleza que aún no está dominada por lo humano.

El viaje del Ché es también el viaje del propio equipo de producción por los distintos lugares que los dos argentinos visitaron, donde fueron resucitando la figura mítica del Ché como espíritu del propio continente, que se condensa en la secuencia en que este cruza nadando un río en Colombia luchando contra el asma que tuvo desde pequeño [fig. 140]. Así podríamos plantear a la película como un ejercicio de reactivación continental, de resucitar a las muertas para que vivan en el presente. Ernesto Guevara participó de forma indirecta en los propios debates del Nuevo Cine Latinoamericano, simbolizando las posiciones políticas-revolucionarias de varios de los realizadores, ejemplo de ello, en el Festival de Viña del Mar de 1969, Ernesto Guevara ya muerto fue nombrado Presidente Honorario del festival —teniendo la oposición de algunos realizadores como Raúl Ruiz—. La activación mítica del Ché es también un activación del propio Nuevo Cine Latinoamericano, como Walter Salles ya lo había hecho con el Cinema Novo en *Central do Brasil*.

La lógica productiva de *Diarios de motocicletas* —asumiendo sus ambigüedades— se pone al extremo opuesto del proyecto impulsado por Benicio del Toro y Steven Soderbergh, en el díptico *Che: Part One* [Che, el argentino] y *Che: Part Two* [Che: Guerrilla] (2008), producido por capitales españoles, franceses y estadounidenses. Que se concentra en la resistencia y triunfo guerrillero de Ernesto Guevara en Cuba bajo la dirección de Fidel Castro y su fracaso militar en Bolivia. Este doble retrato aún reconociéndole su simpatía ideológica por la figura del guerrillero, en una suerte de exorcización de este dentro del imaginario estadounidense, utilizó los imaginarios simbólicos latinoamericanos como materias primas

para el despliegue de una narración de un héroe romántico equivalente a Don Quijote en busca de quimeras y donde la realidad finalmente lo traiciona. Pero, más aún, para ambientar la Cuba de los años cincuenta se utilizaron pueblos de México y Puerto Rico, mientras la ambientación de Bolivia fue en España.

Las co-producciones han sido también una plataforma para la globalización de ciertos realizadores, por ejemplo, **Walter Salles** (Río de Janeiro, 1956), ha sido uno de los exponentes que a partir de las co-producciones ha saltado al escenario global y ha sido reclutado por las productoras estadounidenses. Después de *Diarios de motocicleta* fue reclutado para hacer *Dark water* [La Huella/Agua turbia] (2005), *remake* de la película de terror japonesa *Honogurai Mizu No Soko a Kara* de Hideo Nakata. Y recientemente la película transnacional *On the Road* [En la carretera] (2012), adaptación de la novela homónima de Jean Kerouac de 1957. **Fernando Meirelles** (San Pablo, 1955), tras hacer *Cidade de Deus*, realizó la película transnacional *The Constant Gardener* [El jardinero fiel] (2005), adaptación de la novela homónima de John Le Carré de 2001 y ambientada en Nigeria. Luego la adaptación de la novela de José Saramago *Ensayos sobre la ceguera* (1995), titulada *Blindness* [A ciegas/Ceguera] (2008) con capitales canadienses, japoneses y brasileños. También **Guillermo del Toro** (Guadalajara, 1946) que junto a las ya nombradas *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, se ha dedicado a las grandes producciones de *remakes* de comic en Hollywood, en especial la saga del personaje Hellboy. Y **Alfonso Cuarón** (Ciudad de México, 1953), tras hacer *Y tu mamá también* (2001) realizó las producciones británica-estadounidenses *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* [Harry Potter y el prisionero de Azkaban] (2004) y *Children of Men*.

Dentro de esto, se muestra de forma especial la producción de **Alejandro González Iñárritu** (Ciudad de México, 1963), que después de *Amores perros* perfila dos películas para configurar una trilogía junto al guionista Guillermo Arriaga, la producción estadounidense *21 Grams* [21 gramos] (2003) y la co-producción estadounidense-francesa-mexicana *Babel* (2006). Es significativa esta última para exponer el trayecto discursivo desde lo local en *Amores perros* hasta lo global en *Babel*. Centrada nuevamente en tres historias paralelas, articuladas por un accidente que vive una turista estadounidense (interpretada por Cate Blanchett) en Marruecos, al ser alcanzada por una bala disparada por dos niños marroquíes que jugaban con el arma de su padre, lo que activa tres centros dramáticos, en Japón a través del dueño legal de la escopeta que dispararon los niños marroquíes, que había sido obsequiada por el japonés al marroquí, el que es padre de una adolescente sordomuda que

vive una fuerte depresión, en Marruecos en la travesía de la mujer herida y su esposo (interpretado por Brad Pitt) por salvarla dentro de las precarias situación hospitalaria al interior de Marruecos, que solo es solventada por la llegada de un helicóptero enviado por la embajada estadounidense hacia el final de la historia. Y en la zona fronteriza de EE.UU.-México, donde la empleada de la casa de la pareja herida en Marruecos decide llevar a los hijos de estos a una boda en un pueblo al otro lado de la frontera, situación ilegal que termina por quedarse sola con los niños en la frontera sin poder cruzarla devuelta y, finalmente, deportada por las autoridades estadounidense, después devolver a los niños a EE.UU.

*Babel* trabaja sobre los mismo elementos formales que *Amores perros*, fragmentación narrativa, una edición rítmica en la utilización de *jump-cut* y mucha variedad de tipos planos, cámaras en mano para aumentar la tensión de las situaciones, pero el foco discursivo es absolutamente distinto, ahí donde *Amores perros* exponía los conflictos sociales y la precariedad de las clases populares mexicanas, la violencia estructural del desarrollo económico, a través de la imposibilidad del contacto entre clases. En *Babel* en su vocación globalizadora se diluye el conflicto de clases para que emerja uno de corte identitario-multicultural, donde los personajes están sujetos a las desincronizaciones culturales-temporales de la globalización. Por un lado, un occidente estadounidense económicamente avanzado, que lograr rescatar a sus ciudadanos las dos veces que están en peligro: la madre en un pueblo aislado en Marruecos y los niños en el desierto fronterizo, frente a un tercer mundo que es aceptado en su condición de espacio turístico tanto para la pareja como para sus hijos al otro lado de la frontera estadounidense y odiado cuando expone sus reales condiciones de existencia, en Marruecos en la imposibilidad de atender a la herida y en la empleada que no puede volver a EE.UU. y que finalmente es deportada. Donde el mundo es el resultado de una serie de flujos de información, que son activados por el accidente, pero donde existe estructuralmente la imposibilidad de una comunicación-interacción real, que se condensa en el personaje de la joven sordomuda japonesa, aislada en mundo tecnológico carente de empatía-afecto de su padre.

De esta forma, la estrategia narrativa fragmentaria nos enfrenta a la puesta en imagen de una lógica de interactividad con la información del mundo y no con un tejido social destruido. Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga activan las historias a partir de una forma televisiva, como si estuviese en un informativo televisivo o pasando de un canal a otro, es un *zapping* que solo responde a una forma particular de experimentar estéticamente el mundo en la contemporaneidad. Para exponer en última instancia que esos flujos son

multidireccionales, pero estructuralmente carecen de la mismas intensidad. Generando en un mismo gesto lo que Néstor García Canclini ha definido como los relatos de una globalización épica en el despliegue técnico de lo estadounidense salvando a sus compatriotas y un interculturalidad melodramática en los dramas sociales de Marruecos y la frontera mexicana, donde ambos relatos coexisten en un mismo tiempo fragmentado, en “las maneras en que lo global «se estaciona» en cada cultura y los modos en que lo local se reestructura para sobrevivir”<sup>860</sup>.

Un polo activo de las co-producciones latinoamericanas ha sido Argentina, especialmente tras la crisis social-económica del 2001 y el proceso de migración social especialmente hacia España. La coyuntura social hizo plausible una serie de narrativas-geográficas que establecieran ese vínculo entre Argentina y España —más que ningún otro país latinoamericano<sup>861</sup>—. Las co-producciones argentina-española: *Nueces para el amor* (2000), de Alberto Lecchi, establece un relato del retorno a Argentina de una exiliada política para concluir su historia de amor y *Vidas privadas* (2001), del músico Fito Paéz, también se centra en una mujer que regresa a Argentina después de veinte años viviendo en España. Asimismo las ya citadas *Martín Hache*, *Lugares comunes* y *Roma* de Adolfo Aristarain. Y también en la inversión temática de *Los pasos perdidos* (2001), de Manane Rodríguez, que se concentra en el auto-exilio en España de argentinos vinculados directamente con la represión dictatorial tras la caída del régimen de Jorge Videla.

La relación España-Argentina en el marco de la crisis económica del 2001 está tematizada ejemplarmente en la serie televisiva de **Juan José Campanella** (Buenos Aires, 1955), *Vientos de agua* (2006), en un pacto productivo entre Telecinco-Mediaset con dos productoras argentinas. La serie compuesta de 13 episodios establece un puente entre el proceso de inmigración de un joven anarquista español en 1934 desde Asturias a Buenos Aires, con el que su hijo arquitecto tiene que hacer el año 2001 desde Buenos Aires a Madrid tras estallar la crisis. Concentrándose en exponer las diferentes formas de discriminación

---

<sup>860</sup> Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, (Buenos Aires: Ediciones Paidós SAICF, 2000), 35.

<sup>861</sup> Como ha destacado Alberto Elena, las relaciones entre las industrias cinematográficas argentinas y española no puede enmarcarse solamente en las últimas décadas, ha habido por lo menos dos flujos migratorios cinematográficos importantes desde Argentina a España, en los años cincuenta en una constante ida y venida de realizadores y actores-actrices, como Luis César Arnadori, Enrique Carreras, Hugo del Carni, Lucas Demare, Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, entre otros. La segunda oleada causada por la dictadura militar argentina en los años setenta, donde se exiliaron Gerardo Vallejo, Rodolfo Kuhn y Lautaro Murúa, pero principalmente un grupo importante de actrices-actores. Elena, *Latinoamericanos en el cine español*, 113-6.

sobre los inmigrantes tanto en Argentina y España, en la profunda soledad que implica el proceso migratorio. Al inicio del primer capítulo de la serie se muestra una larga secuencia en que el personaje principal habla con un taxista argentino —en el contexto de una protesta social— exponiendo la racismo del sentido común argentino, que denomina «bolitas» a los bolivianos y que se pueden reconocer por su «cara de jarrón incaico», asimismo como la rápida denominación referida a su origen de su padre cuando llega a Argentina en 1934. Por su lado, los padecimientos de la burocracia y discriminación del arquitecto a su llegada a España, donde se ve obligado a vivir en un apartamento con un inmigrante ilegal colombiana, que finalmente se transformará en su esposa, tras romperse su proyecto familiar en Argentina.

El proyecto televisivo de Juan José Campanella, no fue una deriva excéntrica en su producción, emigró a estudiar a EE.UU. en 1983 donde se desarrolló principalmente en series de televisión a partir de los años noventa como *Lifestories: Families in Crisis* [Historia de vida: Familias en crisis\*] grabando 6 episodios entre 1992-1996, 8 episodios el 2000 de *Strangers with Candy* [Extraños con dulces\*], 17 episodios entre 2000-2010 de *Law & Order: Special Victims Unit* [Ley y orden: Unidad de víctimas especiales], 5 episodios entre 2007-2010 de *House M.D.* [Dr. House], entre otras. En este sentido, es un realizador que se construyó en la lógica de la integración de medios, pero también, económica, ha desarrollado gran parte de su producción en un régimen de co-producción, *El mismo amor, la misma lluvia* (1999) con capitales estadounidenses, *El hijo de la novia* (2001), *Luna de Avellaneda* (2004) y *El secreto de tus ojos* (2009) con capitales españoles.

Pero, sustancialmente, ha sido parte de una recuperación de la importante tradición del cine clásico argentino, primero con las comedias *El hijo de la novia* y *Luna de Avellaneda*, y después en el policial *El secreto de sus ojos*, adaptación de la novela *La pregunta de tus ojos* (2005), de Emilio Sacheri. En esta se condensa un amplio repertorio de la corrupción social argentina, a través de la investigación de un crimen de una mujer en 1974 en el contexto pre-dictatorial y de la persecución clandestina a las agrupaciones políticas de izquierdas, que es rememorado por Esposito (interpretado por Ricardo Darín) en 1999 para escribir una novela, quien había sido el detective que había llevado a cabo la investigación en 1974-1975. La compleja intriga padece las profundas sospechas sobre todas las estructuras sociales, institucionales y para-institucionales que existen en Argentina, donde los individuos están atrapados por relaciones que los sobre pasan y que, finalmente, condenan sus vidas. Esposito tras verse envuelto en el crimen y descubrir que el asesino estaba protegido por las organizaciones anti-comunistas argentinas, que se aseguraron de que quedara libre —

transformándose en uno de los guardaespaldas de la tercera esposa de Juan Domingo Perón, Isabel Perón que fue su vicepresidente y presidente en funciones tras la muerte de este entre 1974-1976—, los que mataron a su compañero de trabajo Pablo Sandoval (interpretado por Guillermo Francella), decide auto-exiliarse a la provincia de Jujuy hasta 1985.

Ninguno de los personajes principales es abiertamente adepto a las facciones de izquierdas, pero sus vidas quedan condenadas al mezclarse en las redes de las disputas políticas que determinaron el devenir social argentino en los últimos cuarenta años. Toda la película está ambientada en un sofocamiento social de presencia inquietante que no se muestran. Esto se cristaliza en la escena de la persecución del asesino al interior del estadio de fútbol, con un cámara aérea se acerca al estadio acompañada con una música extra-diegética orquestada, la ciudad está casi completamente a oscuras, solo está iluminada la cancha, donde la cámara se va introduciendo lentamente para describir las acciones del juego en un plano cenital, hasta llegar a la galería donde se ve a los hinchas saltando y alentando llegando hasta un plano medio lateral de Esposito rodeado de hinchas cantando, finalmente la cámara muestra el recorrido entre de Pablo [fig. 141]. Los detectives buscan al asesino entre la gente y cuando lo encuentran uno de los equipos mete un gol y salta la algarabía de la hinchada y el asesino se les escapa de las manos. Toda la secuencia está construida en un solo gran plano secuencia, sin cortes de edición.

La película reclama ser leída a la luz de los procesos de impunidad política y penal de una serie de personas dentro de la sociedad argentina —y en general latinoamericana—. Cuando los detectives han atrapado al asesino es la muchedumbre fanática del fútbol la que impide que lo apresen, absortos en sus propias individualidades colectivizadas en la pasión por el fútbol, hacen que se escape el asesino. Metáfora de la ocupación política del Mundial de Fútbol de 1978 organizado en Argentina. Cuando logran atraparlo y ponerlo a disposición de la justicia, las redes políticas lo liberan y se encargan de que no sean enjuiciado. Metáfora del proceso de amnistía a los militares y civiles relacionados con la dictadura en el gobierno de Saúl Menem. Y, en el final de la película, cuando Esposito se encuentra con el viudo en 1999 en una aislada casa a las afueras de Buenos Aires y descubre que éste ha tenido apresado al asesino durante 14 años en un granero sin hablarle. Metáfora de la justicia individual que tuvieron que buscar los familiares de los desaparecidos argentinos [fig. 142].

Las producciones de Juan José Campanella no son las únicas que se han propuesto volver habitar el cine de género, *Comodines* (1997), de Jorge Nisco y Daniel Barone, *La furia*

(1997), de Juan Bautista Stagnaro, *Cenizas del paraíso* (1997), la co-producción argentina-uruguaya-española *Plata quemada* (2000), la co-producción española-argentina *El método* (2005) y la co-producción argentina-española *Las viudas de los jueves* (2009), todas de Marcelo Piñeyro, *Nueve reinas* (2000), de Fabián Bielinsky, *Peligrosa obsesión* (2004), de Raúl Rodríguez Peila, *Tiempo de valientes* (2005), de Damián Szifrón, *Crónica de una fuga* (2006), de Adrián Caetano, entre otras.

La integración con los mercados globales ha estado bajo la lógica de lo que Octavio Getino sistematiza en el concepto de «crecimiento productivo», donde la producción de películas en esta curva ascendente de los últimos veinte años no tiene una relación directa con la consolidación de un mercado interno o internacional para estas, sino que mejorar los índices del Producto Interior Bruto-PIB de los países para así ganar competitividad en los mercados, como a su vez, para mejorar los estándares del crecimiento económico. Estas políticas no se traducen en un necesario mejoramiento del desarrollo económico del país — que incluiría una serie de variables sociales que se le escapa al crecimiento productivo, que en el caso cinematográfico “aluden a todas aquellas instancias que modelan las prácticas culturales de una comunidad”<sup>862</sup>— sino que fortalecen la imagen de una nación dentro de una serie de indicadores económico globales. Este tipo de dependencia económica de la producción, es el factor más relevante para dar cuenta que estas políticas no generan un tejido productivo local suficiente para la consolidación del sector a mediano o largo plazo, como por ejemplo si ocurre con las materias primas.

#### **8.4. Interrogaciones sobre las estéticas de la realidad. ¿Jim Jarmusch o Aki Kaurismaki?**

En 1998, Martín Rajman estrenó *Silvia Prieto* que se centra en una bonaerense, Silvia Prieto (interpretada por Rosario Bléfari), que decide cambiar su vida a partir de su cumpleaños 27, pero donde nada es lo suficientemente trascendental para ser cambiado, solo pequeños detalles de una vida monótona, donde lo único que pareciese perturbar su existencia es la conciencia de que existen muchas otras Silvia Prieto en Buenos Aires. Al año siguiente, se estrenó la película chilena *Sábado, una película en tiempo real* de Matías Bize, grabada en formato digital en un solo gran plano secuencia, que sigue a una novia (interpretada por Blanca Lewin) por algunos barrios de Santiago, después de descubrir que su prometido la había engañado con su mejor amiga, anulando la ceremonia. También en 1999 se estrenó la

<sup>862</sup> Getino, *Cine iberoamericano*, 88.

película argentina *Mundo grúa* de Pablo Trapero un retrato de un obrero de la construcción en Buenos Aires, Rulo José (interpretado por Luis Margani), que tiene por objetivo manejar una grúa para encontrar trabajo, donde se traza una mapa de relaciones afectivas de las clases populares argentinas. Ausentada la violencia física y la criminalidad, el personaje está construido en una red de violencias sociales estructurales: el racismo argentino, la desigualdad económica y la carencia de espacios de solidaridad social.

Estas tres películas sintomatizan dos vectores dentro de la producción latinoamericana que se han desarrollado durante el siglo xxi, las que volvieron a preguntarse por la relación entre cine y realidad o, para decirlo de otra forma, para reconstruir estéticas de la realidad sin transformarlo en géneros cinematográficos, después de la borradura estética-material que había padecido el Nuevo Cine Latinoamericano. Estos dos vectores no son herederos de las formas discursivas de la modernidad latinoamericana, ya que sospechan de la suficiencia narrativa de dichas películas, de la imposibilidad material de confiar el motor histórico a unas clases populares social y políticamente desarticuladas, de la ingenuidad teórica de que el cine pudiese representar o reflejar la realidad social sin transformarla en el mismo gesto representacional y, principalmente, de la confianza ideológica-discursiva que esas imágenes depositaron en la palabra como vehículo del sentido.

Estos dos vectores repiensan la relación del cine con la realidad en la conciencia de su condición de imagen y entienden a la propia realidad como un cúmulo de imágenes interrelacionadas de lo materialmente posible. Así se enfrentan a una realidad que ha sido vaciada esencial e ideológicamente donde la que queda son sus imágenes, el espectro visible de la materialidad de las cosas. Estas discusiones animadas por las posibilidades de inmediatez de los nuevos formatos digitales —como en el caso de *Sábado, una película en tiempo real*— han estado marcadas por tres grandes problemas: la autenticidad-inmediatez representacional, la transparencia de los recursos representacionales del cine y la carencia de estructuras narrativas definidas de conflicto central en la articulación de lo real, que en el fondo son una reflexión contra la monumentalización de las imágenes cinematográficas que el Nuevo Cine Latinoamericano había hecho del sujeto popular, el hombre nuevo, la revolución, el anti-fascismo, el anti-imperialismo y la lucha de clases.

Esta anti-manumentalización cinematográfica de la realidad, encontró en las formas anti-espectacularizadas del cine de Jim Jarmusch y de la deriva del cine *indie* estadounidense, como en la trilogía proletaria de Aki Kaurismaki, las herramientas formales y conceptuales

para re-establecer un diálogo estético con las realidades latinoamericanas en la construcción de estéticas de la cotidianidad. Estas dos vertientes mezcladas con los imaginarios locales se han cristalizado en estos dos vectores: 1) las formas estéticas de la cotidianidad de individuos de las clases sociales medias, con personajes vaciados generalmente de un sustrato ideológico y con conflictos reducibles a la inmediatez de sus condiciones de vida o de sus estructuras emocionales frágiles, en que se genera un descalce entre individuo y el sin sentido de la realidad, que serían el caso de *Silvia Prieto* y *Sábado, una película en tiempo real*. 2) las formas estéticas de la cotidianidad de individuos de las clases sociales bajas y/o populares, con personajes donde se encuentran fragmentos de un sustrato ideológico o resentimiento de clases, pero que es imposible articularlo en un sentido a causa de la presión de sus condiciones de vida, es decir, no pueden generar una relación política con el contexto que los rodea, que sería el caso de *Mundo grúa*.

La película uruguaya *25 Watts* (2001), de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, centrada en una sucesión de acontecimientos que le suceden a tres amigos en un barrio de Montevideo durante 24 horas —dramáticamente inconexos—, donde los tres escapan de alguna forma de las responsabilidades inmediatas de sus vidas y que son visitados-interrumpidas en sus largas charlas encima de un muro —*leitmotiv* espacial de la película— por una serie de personajes excéntricos, responde estructuralmente a las formas ensayas en *Silvia Prieto*, las dos filmadas en blanco y negro, donde las carencias económicas que justifican el formato, se transforman en un activo relacional con las películas de Jim Jarmusch. Que se transformará en un evidente diálogo con las formas cinematográfico-audiovisuales desarrolladas por Wes Anderson en *The Royal Tenenbaums*, en la co-producción argentina-española-alemana *Whisky* (2004), que narra el viaje de un hombre dueño de una fábrica en Montevideo a Porto Alegre-Brasil a visitar a su hermano, para lo cual le pide a una de sus empleadas que fijen ser su esposa durante el viaje.

Dentro de este mismo espectro se inscribe la co-producción argentina-francesa-alemana-holandesa *Los guantes mágicos* (2003), de **Martín Rejtman** (Buenos Aires, 1961), que se centra en el auge y caída de un grupo de emprendedores bonaerenses en torno a un negocio de importación y venta de guantes mágicos para una ola de frío polar que azolará Buenos Aires. La película está atravesada por la reciente crisis económica argentina, la devaluación de la economía y el estancamiento social de las clases medias, pero genera una narrativa que des-dramatiza todo el conflicto, presentando una serie de personajes que fluyen por los acontecimientos sin tener ningún nivel de control-ingerencia sobre estos, ni reacción

emotiva-ideológica sobre los mismos, apoyándose un tono actoral carente de toda gestualidad y, sin ningún, tipo de profundidad psicológica. Donde funcionan como contra-punto de un espacio social que ha perdido todo tipo de coherencia. Elemento que está reforzado por el absurdo del propio conflicto que los moviliza, que se sostiene en la idea de transformarse de trabajadores en capitalistas a través de unos simples guantes, que mágicamente transformará la vida de sus protagonistas, sin esfuerzos, casi un pestañeo en la pantalla.

Pero, el tejido cinematográfico-audiovisual está al servicio de la construcción de una imagen que fija un *look* que está desfasado de la visualidad del tiempo cultural argentino — aún cuando está ambientada en le presente de su año de producción—, en una sobre-estilización de elementos culturales-consumo de los años setenta-ochenta en Argentina: una azafata *new age*, un Renault 12 —producido entre 1969-1980—, una pantone de colores desaturados, televisiones, electrodomésticos, amoblados, antiguos, etcétera [fig. 143]. Elementos que podrían ser pensados dentro de las múltiples estrategias nostálgicas de las posmodernidades, pero que más bien responden a una encarnación visual del descalce epocal que vivió la sociedad argentina a finales del siglo xx e inicios del xxi que se aceleró con la crisis del 2001. Esta desincroización funciona bajo la sospecha sobre las formas de lo social y su encarnación en el tiempo presente, pero también como el síntoma de la caída de Argentina del ritmo económico global.

Una importante producción chilena y argentina se ha centrado en hacer emerger imaginarios sociales que habían sido infravalorados en la imagenería cinematográfica, principalmente a través de los padecimientos emocionales-individuales que no pertenecen ni a los sujetos populares ni a las clases dominantes, por ejemplo, en las producciones de los argentinos Ezquiél Acuña, Albertina Carri, Daniel Burman, Ana Poliak, Lucía Puenzo, entre otros. También en las producciones de los chilenos Matías Bize, Sebastián Lelio o Sebastián Silva. Películas que en mayor o menor medida construyen visualidades que entran y sale del espacio social extra-cinematográfico, que los utilizan para generar rendimientos interpretativos específicos en momentos claves de sus películas, pero se protegen en el imaginario cinematográfico, a través de la cita, la parodia, el pastiche, etcétera, para generar una distancia estratégica, colocarse en una frontera donde no pretenden representar la realidad social de sus personajes-individuos, pero tampoco renuncian abiertamente a esta, ya que le es funcional para justificar la construcción de estos universos de individuos solos, ausentes, extraídos de su tiempo.

Frente a estas prácticas de la intimidad o de la individualidad, se encuentra las formas que se articulan en *Mundo grúa*, que sin renunciar a los sujetos populares y compartiendo rasgos estéticos con las producciones antes mencionadas, estos individuos son presentados en su condición de puro fragmento social —pero al anverso de lo que planteábamos como «cine negro lumpen»—. Tras esta **Pablo Trapero** (San Justo, 1971) realizó *El bonaerense* (2002), otro retrato social de la descomposición de la sociedad argentina a través de los ojos de un joven cerrajero, El Zapa (interpretado por Jorge Román) que vive en un pueblo a las afueras de Buenos Aires, es acusado de un robo injustamente y que a través de un tío ex policía logra recuperar su libertad, el que lo impulsa a alistarse en las fuerza policiales en Buenos Aires. Mediante lo cual Pablo Trapero expone la profundidad de la corrupción policial argentina, donde los individuos están atrapados en una lógica criminal y de abuso de poder del que no pueden escapar, son fragmentos que no pueden articular nada, solo viven en circuitos de pobreza y marginación social.

Más extremo aún —en el código de lectura del fragmento— es la producción del realizador argentino **Lisandro Alonso** (Buenos Aires, 1975), a partir de su *opera prima Libertad* (2001), centrada un joven campesino (que se auto-interpreta, Misael Saavedra) que vive-trabaja solo en un monte. Describe el proceso de trabajo desde la extracción de las materias primas hasta su venta, todo realizado por el joven campesino. La película podría ser comprendida como el retrato de las nuevas formas de auto-explotación del campesinado para sobrevivir dentro de las lógicas del neoliberalismo. Misael no es parte de un grupo o colectivo de campesinos explotados, ya no se encuentra la figura del hacendado o el capataz, sino que está solo y el mismo tiene que negociar la venta de su producción, determinar sus jornadas de trabajo, establecer las lógicas de extracción de la madera, etcétera [fig. 144].

Laura M. Martins ha planteado que esta radiografía de este individuo trabajador contemporáneo divide la película en dos, una primera dedicada a la producción y la segunda a la comercialización<sup>863</sup>. Estas dos fases están unidas por una secuencia que se desprende de la descripción narrativas, se funde en el paisaje “la cámara, durante un minuto y cincuenta y cuatro segundos, gira, sube, se desplaza de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, por sobre hierbas y plantas y también desde abajo, en un levísimo contrapicado. O en claro contrapicado se deleita en formas casi abstractas como si fuera un «animal», «insecto» o el

---

<sup>863</sup> Laura M. Marins, “Cine, política y (post)estado. *La libertad* de Lisandro Alonso”, *Nuevos Mundo Mundos Nuevos*, 6 junio 2010, s/n pp. Disponible en <https://nuevomundo.revues.org/58374#entries>.

«viento»<sup>864</sup>, pero este vagabundear de la cámara se detiene justo en un alambrado, que demarca el límite del terreno y de la propiedad privada, con ello la imposibilidad que la cámara siga deambulando. Lisandro “Alonso narra la historia de la privatización del país y su efecto sobre los sujetos que viven en él, narra, aunque erráticamente, la historia de los privados de la privatización”<sup>865</sup>.

Las soledad del individuo popular volverá a ser trabajada en *Los muertos* (2004), centrada en el personaje de Argentino Vargas, un ex convicto que viaja por el río Paraná en la búsqueda de su hija. Donde Lisandro Alonso traza un nuevo retrato geográfico de un personaje, a través de una serie de actividades que no tienen ninguna carga dramática, incendiar un panal de abejas para conseguir miel, pescar con una arpón hecho por el mismo a partir de una vara o a la orilla del río faenar a un animal. Todo se encuentra en la meticulosa descripción de las acciones, para la construcción de un personaje en un descampado existencial, donde la naturaleza no es más que un espacio de subsistencia para el personaje. El asunto es eliminar cualquier elementos narrativo que precipite la acción, para ello neutraliza —también en *La libertad*— la mayoría de los elementos desecadenantes.

*La libertad* y *Los muertos* están dentro de las estructuras no-narrativas, que a través de la fragmentación de la narración, extraen la presentación de personajes que comúnmente se desarrolla entre cinco y diez minutos, para transformarla en un largometraje. Con esto, se desactiva cualquier tipo de conflicto narrativo cinematográfico —es difícil identificar hasta los micro-conflictos de los personajes—, pero también donde las formas de la realidad cinematográfica de ficción, no responden para develar el sustrato ideológico que determina la realidad social, sino exponer las formas en que esta comparece como espacio material. La no fijación del conflicto central se expone con más violencia aún, en su largometraje *Fantasmas* (2006), donde Lisandro Alonso muestra el deambular de Argentino Vargas y Misael Saavedra —auto-interpretándose los dos nuevamente— dentro del Teatro Colón en Buenos Aires mientras se exhibe *Los muertos* en la sala Leopoldo Lugones.

Darcie Doll lo ha trabajado como una política fronteriza entre el género de ficción y documental, pero entendidos “como un conjunto de prácticas relativamente estables que tienen rasgos importantes en común, es decir, géneros de discurso, constituyen un sistema

---

<sup>864</sup> Ibid.

<sup>865</sup> Christian Gundermann, “La libertad entre los escombros de la globalización”, *Ciberletras*, Volumen 13, junio 2005, s/n pp. Disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gunderman.htm>.

histórico, por un lado, de regulación de las relaciones entre las prácticas mismas, definen los límites, entre uno y otro<sup>866</sup>. Los géneros entonces no solo implican una formas estéticas, sino una serie de convenciones para sistematizar y dominar discursivamente la realidad. Esta estrategia fronteriza utiliza “elementos biográficos que pertenecen a actores naturales, actores no profesionales que se introducen en la historia ficcional permaneciendo en el límite de lo documental, y que son accesibles a través de la operación de recepción del espectador”<sup>867</sup>. Esto edificaría un estado pos-autónomo del cine, ya que “no se las puede fijar como mero «realismo», en relaciones referenciales o verosimilizantes; quedan «afuera y adentro», en las fronteras. [...] la instalación de una nueva discusión respecto de la relación con la sociedad, y no solo en el debate respecto de la representación «realista»”<sup>868</sup>.

En los límites propuestos dentro de la reflexión cinematográfica, se vuelve sintomática la secuencia en que Argentino ve la película que ha protagonizado en una sala completamente vacía. Ya que vuelve ambigua la posibilidad política de sus propias operaciones cinematográficas, en la medida en que esas imágenes no convocan a un tejido social que las observe. Lisandro Alonso está exponiendo los propios límites —frustraciones personales— del cine como espacio de representación. La presencia *fanstasmal* de Argentino, en su doble condición representacional como único espectador de sí mismo, renuncia a un tejido colectivo, a un espacio político para el sujeto popular en el presente, es el espectro que divaga por las salas de cine encarnado en Misael y Argentino, un rumor que no tiene espectadores posibles, pero tampoco tiene una relato épico que protagonizar. Son solo fragmentos.

Desde otra óptica, esta presencia fragmentaria aparece en la co-producción peruana-española *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa. Centrada en un clásico motivo de la filmografía latinoamericana, la tensión entre lo rural y lo urbano a través de Fausta (interpretada por Magaly Solier) una joven campesina indígena que ha heredado a través de la leche materna un miedo a los hombres, ya que su madre Perpetua (interpretada por Bárbara Lazón), fue violada mientras estaba embarazada de ella —aunque también puede ser que ella misma fuese concebida con la violación— durante las insurgencias guerrilleras en Perú (1980-1992). Esta transferencia y padecimiento emocional se conoce popularmente como la *teta asustada*, que se ve reforzada por la ritualidad oral a través del canto en quechua donde la madre relata su experiencia traumática y sufrimiento [fig. 145]. La narración desarrolla el

---

<sup>866</sup> Darcie Doll, “Escapar de los géneros entrando en ellos. Una tendencia del cine latinoamericano actual”, *Comunicación y Medios*, Número 26, 2012, 54.

<sup>867</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>868</sup> *Ibid.*, 58.

proceso en que Fausta debe administrar la muerte de su madre y desprenderse de su presencia, la que durante toda la película no es enterrada y ella coloca bajo su cama momificada.

El mundo referencial está construido en torno a múltiples formas de choque cultural, que configura el imaginario popular peruano, por un lado, el catolicismo latinoamericano urbano de clases bajas, los productos de consumo de masas: músicas, vestimentas, festividades, etcétera, nuevas formas de ritualidad social, que se cristaliza en la empresa de los familiares de Fausta que organizan matrimonios y cumpleaños. El otro indígena campesino con su relación con la muerte, el conocimiento oral, una cosmogonía de fuerzas telúricas que determinan el presente, la ritualidad de la tierra, etcétera. Estos dos regímenes de representación está cruzados por la violencia social que vivió Perú en los años ochenta. Militar-guerrillera en el miedo atávico de Fausta, que como medida de protección personal, colocó en su vagina una turbéculo para que floreciera y que el aspecto orgánico hiciera arrepentirse a cualquier violador. Económica en las intensas privatizaciones y desprotección estatal que generaron un gran nivel de segregación social, que se expresa en este cinturón urbano a las afueras de Lima donde vive Fausta con su familia, que está a medio construir, una urbanidad no resuelta. A estos dos espacios se le contraponen el mundo urbano íntimo donde trabaja Fausta como empleada en la ciudad, donde establece una relación de amistad con un jardinero y una complicidad especial con su empleadora.

Fausta y Perpetua viven en una condición fronteriza, nunca han sido censadas ni están inscritas en la burocracia estatal. Su presencia familiar y narrativa es un ruptura de la continuidad temporal, provocado por la violencia que vivió Perú, que hizo que Perpetua escapara y se colocara en un estado para-legal, en palabras de Rosa Tapia, “Fausta se muestra consciente de la exclusión biopolítica que denota el marginamiento espacial del refugiado cuando impide que su tío entierre el cadáver de Perpetua en el terreno aledaño a la casa familiar, como si fuera un animal”<sup>869</sup>. Ambas son un resto que retorna como recordatorio de un pasado que habita de forma inteligible determinando el presente peruano, son el anverso de ese estado para-legal donde el Estado peruano luchó contra los movimientos guerrilleros Sendero Luminoso y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Que se condensa en la condición momificada de Perpetua.

---

<sup>869</sup> Rosa Tapia, “Cuerpo, mirada y género en la película *La teta asustada* de Claudia Llosa”, *Revista Internacional d’Humanitats*, Número 29, sep-dic 2013, 58.

En otro registro discursivo se encuentra la co-producción mexicana-alemana-holandesa-española, *Japón* (2002), de **Carlos Reygadas** (Ciudad de México, 1971), que también partiendo de la tensión entre lo urbano y lo rural construye un viaje a la inversa. Un hombre (interpretado por Alejandro Ferretis) abandona Ciudad de México para suicidarse en un pequeño pueblo rural del Estado de Hidalgo, llamado Ayacatzintla. Donde Ascensión (interpretada por Magdalena Flores), una pobre mujer mayor indígena le ofrece alojamiento en su casa. Carlos Reygadas busca construir una narrativa que vuelva a darle densidad existencial a lo humano en la representación cinematográfica, en este caso el vacío interior del proto-suicida, para ello construye una serie de metáforas visuales y sonoras que colocan al hombre en la tensión entre vida y muerte, especialmente en el plano en que el hombre se acuesta a un lado de un caballo muerto [fig. 146], una cita evidente a *Dead Man* de Jim Jarmusch. El viaje del hombre está determinado por un nuevo despertar sexual a través de su relación con Ascensión, lo que finalmente terminará por frustrar sus planes suicidas.

La búsqueda por dotar de una condición cinematográfica-audiovisual a la densidad existencial a lo humano, también se encontraron en sus siguientes películas *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007). Tiago De Luca lo ha planteado en términos de una espiritualidad carnal, mediada por la experiencia sexual. En su detenido trabajo por mostrar el cuerpo humano casi como un científico naturalista, “Reygadas realiza el cientificismo del naturalismo por medio del uso de la cámara como un microscopio, diseccionando el cuerpo humano hasta en su más mínimo detalle”<sup>870</sup>, que cristaliza también en los detalles de los cuerpos muertos de animales, en la construcción de geografías de la carne, que son descritas como territorios. Estas formas de lo fronterizo en su diferencia también se puede encontrar en la producción de los chilenos José Luis Sepúlveda-Carolina Adrizola, José Luis Torres Leiva o en la película *Bolivia* (2002), de Adrián Caetano.

Por su lado, **Lucrecia Martel** (Ciudad de Salta, 1966) en la co-producción argentina-francesa-española-japonesa *La ciénaga* (2001), expone el contra-punto entre estos dos espacios simbólicos, el de una familia pequeño burguesa de la Ciudad de Salta, que vive a las afueras de esta donde tienen una finca en que se cultivan pimientos rojos, que vive en una suerte de vacuidad social expresada en esas largas sesiones sociales junto a la piscina en el sofocante verano, a las que invitan a sus familiares de clase media [fig. 147]. Y el de una clase

---

<sup>870</sup> Tiago de Luca, “Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas”, *Sense of cinema*, Número 55, julio 2010, s/n pp. Disponible en <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>. [Texto original: Reygadas realises the scientification of Naturalism by using the camera as a microscope, dissecting the human body in its minute detail.]

popular indígena que trabaja para estos y que vive en la ciudad, que se desarrolla y despliega por las grietas de la decadencia de esta clase. El contrapunto es constante y está determinando por el vagabundear de sus personajes por distintos espacios: el interior de la casa, los alrededores de la finca donde cazan los niños y en la ciudad. Este vagabundear entronca tres narraciones mínimas, el accidente de Mecha (interpretada por Graciela Borges) en la piscina que es la matriarca de la familia de agricultores, la atracción sexual de su hija, Momi (interpretada por Sofía Bertolotto), por la empleada de la casa, Mercedes (interpretada por Silvia Baylé) y la relación pseudo-incestuosa entre el hijo mayor de la familia José (interpretado por Juan Cruz Bordeu) con su hermana Verónica (interpretada por Leonora Balcarce).

Este intrincado mapa de relaciones familiares, esta contextualizado por una serie de pequeñas situaciones que marcan el tono asfixiante de la película, que se cristaliza en la idea de ciénaga, aguas estancadas donde se pudre el material orgánico, que se expresa tanto en una vaca que intenta escapar de aguas pantanosas que finalmente es sacrificada, como en la piscina donde pasan el día los habitantes de la familia. El accidente de Mecha al inicio de la película, cuando se cae a un lado de la piscina a causa de una borrachera mientras llevaba un vasos en las manos que se entierra en el cuerpo y que nadie toma en cuenta, anuncia la muerte final del hijo menor de la familia. Este al subir por una escalera que está apoyada en una pared se cae y golpea en el piso. Nadie es testigo, Lucrecia Martel nos pasea con una serie de planos fijos por el interior de la casa vacía, mientras finalmente vemos el cuerpo del niño tirado en el suelo. La ciénaga es el resultado de la desafección.

En la co-producción argentina-italiana-holandesa-española *La niña santa* (2004), nuevamente se centrará en las clases burguesas argentinas, ambientada al interior de un hotel en la Ciudad de Salta, una adolescente de 15 años Amalia (interpretada por María Alché) considera tener un plan divino en la vida, cuando tiene accidentalmente un encuentro procaz con un médico Jano (interpretado por Carlos Belloso), que asiste a un congreso en el hotel, y a partir de ahí desea ayudarlo para resolver sus problemas sexuales, para que revele su verdadero deseo por las menores de edad, su misión santa. Plan del que Jano no es consciente y rehuye constantemente de la adolescente. Nuevamente Lucrecia Martel se concentra en la construcción atmosférica espacial, donde la cámara recorre los espacios del hotel iluminados en claroscuro, donde aparece y desaparece el cuerpo de Amalia, las texturas de la piel y los detalles de los cuerpos inundan la imagen, sobre todo en la sexualización del oído y la oreja. La imagen está al servicio de una sensualidad de lo no-visto, de lo no-escuchado y de lo no-

hablado, es la puesta en imagen de lo socialmente no-pensable, es decir, la explosión sexual de la adolescente, como un plan divino para la redención de un hombre adulto.

Adaptando la reflexión de Carlos Aguilar a propósito del nuevo cine argentino, uno de los rasgos centrales de estos nuevos pactos con la realidad del cine latinoamericano, es que no existe una exterioridad que permita construir una mirada rectora que evalúe ética o moralmente los acontecimientos narrados y a sus personajes. La ausencia de un personaje o un grupo de ellos que encarne lo que piensa el director o guionista de lo que está narrando, donde a su vez el espectador debe identificarse, ausenta el punto de vista didáctico o normativo de la narración cinematográfico-audiovisual. La exterioridad entendida así son las formas que se separa ciertos elementos del tejido narrativo, para tener un punto de vista privilegiado y auto-consciente. Por el contrario, las nuevas formas realistas del cine latinoamericano, trabajan con todos los elementos en un mismo plano, donde todo ocurre en la superficie, para construir en la mayoría de los casos, narrativas con “finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorías, personajes más ambiguos, rechazo al cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes *zombies* inmersos en lo que les pasa, omisión de datos nacionales contextuales, rechazo a la demanda identitaria y la demanda política”<sup>871</sup>.

### 8.5. Los retornos de la memoria. La fijación del yo

El último gran centro de gravedad de la producción latinoamericana contemporánea se encuentra en las prácticas de la memoria, principalmente, asociadas a las recientes dictaduras militares. En Argentina, la co-producción argentina-italiana-francesa *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis, la co-producción argentina-española *Los pasos perdidos* (2001), de Manane Rodríguez, *Ni vivo, ni muerto* (2002), de Víctor Jorge Ruiz, la co-producción argentina-española-italina *Kamchatka* (2002), de Marcelo Piñeyro, *Cautiva* (2003), de Gastón Biraben, *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano, y la co-producción argentina-brasileña-española *Hermanas* (2005), de Julia Solomonoff, entre otras. En Chile *Amnesia* (1994), de Gonzalo Justiniano, *Los naufragos* (1994) y *Dawson, Isla 10* (2009), ambas de Miguel Littín, y la co-producción chilena-española-británica-francesa *Machuca* (2004), de Andrés Wood, entre otras. En Brasil, la co-producción brasileña-estadounidense *O Que É Isso, Companheiro?* [Cuatro días de septiembre] (1997), de Bruno Barreto, y *O Ano em que Meus Pais Saíram de*

---

<sup>871</sup> Carlos Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, (Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2006), 27.

*Férias* [El año que mis padres se fueron de vacaciones] (2006), de Cao Hamburger. En Perú en torno al conflicto guerrillero, se estrenó *Paloma de Papel* (2003), de Fabrizio Aguilar. En Colombia, sobre el conflicto armado del Estado, los para-militares y las guerrillas de la FARC y ERP, en la co-producción colombiana-española-italiana *Golpe de Estado* (1998), de Sergio Cabrera, *Bolívar soy yo!* (2002), de Jorge Alí Triana, y *Retratos en un mar de mentiras* (2010), de Carlos Gaviria.

En sus múltiples diferencias estas producciones han intentado responder desde el soporte ficticio a la pregunta que Ana Amado se ha hecho a propósito de la dimensión política del cine argentino, “¿A través de qué selección de imágenes y de narraciones opera la memoria, como práctica individual y/o colectiva, en la construcción de imaginarios estéticos y políticos?”<sup>872</sup>. Esto que se fijó durante los años ochenta como una tarea en parte del cine latinoamericano, como ha reseñado Wolfgang Bongers, a propósito de películas como la chilena *Imagen latente* (1987), de Pablo Perelman, o la argentina *El ausente* (1987), de Rafael Filipelli<sup>873</sup>, ha eclosionado en la primera década del siglo xxi. En variadas estrategias de encontrar esa selección-construcción de imágenes-narraciones que den cuenta de una memoria que no solo quede como un recuerdo, sino que tenga un rol en la construcción simbólica del presente. Dentro de este panorama, la trilogía de la dictadura chilena de **Pablo Larraín** (Santiago de Chile, 1976), compuesta por la co-producción chilena-brasileña *Tony Manero* (2008), la co-producción chilena-mexicana-alemana *Post Mortem* (2010) y la co-producción chilena-estadounidense-francesa-mexicana *No* (2012), se expone como uno de los ejercicios cinematográficos más dedicados a pensar las formas de las imágenes del pasado como dispositivos de no-monumentalización histórica. Para ello, Pablo Larraín realizó una serie de operaciones en los márgenes estéticos, en la que finalmente construyó una imagen naturalizada de la dictadura chilena<sup>874</sup>.

*Tony Manero*, ambientada en Santiago de Chile en 1979 es el retrato de Raúl Peralta (interpretado por Alfredo Castro, que fue co-guionista de la película), un asesino en serie de 52 años obsesionado con el personaje de Anthony T. Manero de *Saturday Night Fever*

<sup>872</sup> Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009), 12.

<sup>873</sup> Wolfgang Bongers, “Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos”, *Revista Aisthesis*, Número 48, diciembre 2010, 68-89.

<sup>874</sup> Para un análisis completo de esta idea en la trilogía de Pablo Larraín, ver: José M. Santa Cruz G., “Las formas representacionales de la historia en la trilogía de Pablo Larraín. *Tony Manero*, *Post-Mortem* y *No*”, en *Actas del coloquio La historia en el cine chileno de ficción*, Claudio Salinas y Hans Stange, eds., (Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen, 2014), 75-79. Disponible en <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/36013/37682>.

[Fiebre de sábado por la noche] (1977), de John Badham. Raúl es parte de un pobre cuerpo de baile que se presenta en una precaria pensión, este tiene como único objetivo ganar un concurso televisivo de imitaciones. La película construye a un *flâneur* de la decadencia social. *Post-Mortem* se centra en una particular-enferma historia de amor entre Mario Cornejo (interpretado por Alfredo Castro) —auxiliar de la morgue de Santiago y amanuense encargado de transcribir las autopsias— con su vecina Nancy (interpretada por Antonia Zegers) —bailarina de un cabaret santiaguino— durante las semanas anteriores y días siguientes al golpe de militar del 11 de septiembre 1973. La película construye a un *flâneur* de la destrucción del tejido social. *No* narra la historia del publicista René Saavedra (interpretado por Gael García Bernal), un retornado político que es convocado a asesorar la campaña plebiscitaria de 1988 por las fuerzas políticas contra el régimen dictatorial<sup>875</sup>. René trabaja para Lucho Guzmán (interpretado por Alfredo Castro) dueño de una empresa de publicidad que es asesora comunicacional del régimen Militar, transformando el proceso social de plebiscito en la lucha entre estos dos publicistas. La película construye un *flâneur* cínico.

El primer desplazamiento hacia los márgenes estéticos hecho por Pablo Larraín, se encuentra en la localización de sus personajes dentro del tejido simbólico de lo social, estos nunca ocupan el centro de los conflictos sociales de su momento histórico. En *Tony Manero*, Raúl es un bailarín pobre y obsesivo patológico que divaga por la ciudad queriendo ser otro a cualquier costo. En *Post-Mortem*, Mario es un empleado de un tanatorio que busca a su amada desaparecida y que presencia por casualidad la autopsia de Salvador Allende. En *No*, René es el ideólogo de la campaña, pero está afuera de los partidos políticos opositores y de las negociaciones políticas, tampoco pertenece a las organizaciones populares y, sobre todo, no conoce las condiciones reales de vida de esas personas que quiere persuadir con su campaña. Estos personajes *flâneur* transitan por los márgenes de los conflictos social y la ciudad, nunca se estacionan directamente en ellos, son visitantes participantes periféricos. Esta desconexión con el espacio social se muestra ejemplarmente en los paseos en *skate* de René por los barrios ricos de Santiago [fig. 148]. Se figura el “margen como práctica de los bordes o como simbólica de lo fronterizo, que se realzan en las figuras descentradas de un imaginario nómade (social, estético, sexual, nacional) rebelde a las sedentarizaciones de poder

---

<sup>875</sup> En 1988 dentro de las negociaciones para el retorno a la democracia parte de las fuerzas políticas opositoras al régimen consensuaron un proceso plebiscitario para la continuidad de Augusto Pinochet durante 8 años más en la cabeza del gobierno. Dentro de ese contexto se organizaron franjas televisivas políticas emitidas por en cadena nacional de forma obligatoria, bajo las consignas Si y No. La primera a favor de la continuidad del régimen y la segunda para comenzar a un proceso de transición a la democracia representativa. La película narra el desarrollo de la campaña del No bajo el lema «la alegría ya viene».

y amante de la deriva”<sup>876</sup>. Pero, las diferentes formas marginales de Mario, Raúl o René no pueden explicar —como proyección alegórica, metafórica o simbólica— los procesos históricos de los 17 años de dictadura, son testigos mudos e irreflexivos de todo lo que ocurre a su alrededor, estos procesos están en lo que no dice, escuchan ni ven.

El segundo desplazamiento es en las formas de representación histórica, Pablo Larraín evita la transparencia representacional para «ver» la época, a través de códigos visuales y sonoros de identificación emocional con el pasado. Este proyecta una experiencia del pasado como sofocamiento existencial, usando el desenfoque, el contraluz y el claroscuro en su valor expresivo, la selección de decorados opresivos y calles desiertas, también el *jump-cut* en la edición para reforzar la discontinuidad y la violencia visual. No está claro qué se ve o en qué momento se sitúa los pequeños acontecimientos que narra. Estos elementos tapizan el fondo-contexto con una suerte de lámina que lo vuelve borroso e impenetrable. Estas formas se alejan de una representación mecanicista de los contextos sociales con los cuales trabaja, eso que en Chile se conoce como «estética comprometida». Pero tampoco es una memoria que repare la herida provocada por el golpe militar, como en *Machuca*. Para Carolina Urrutia, Pablo Larraín “articula un imaginario plástico, expresionistamente sombrío, espacialmente chato y sin profundidad; y paralelamente a esto, se desliga del discurso, pasa por alto muchos de los grandes (reconocidos) acontecimientos”<sup>877</sup>.

El tercer desplazamiento es la autoconciencia de las formas representacionales cinematográfico-audiovisuales. En *Tony Manero* a través de una estructuras no-narrativa y la minimización del conflicto central, la utilización de personajes que se auto-representan —el animador del programa televisivo que quiere ganar Raúl—. En *Post-Mortem* a través de la utilización de un lente producido en la URSS, donde “la exposición de la brutalidad militar a través de una lente producto de la tecnología del bloque soviético es otra manifestación de aquella falsa simetría discursiva, rememorando las acusaciones en contra de Allende que entregaba el país al comunismo”<sup>878</sup>. Y, por último, en *No* donde utiliza el formato videográfico *U-matic* —creado en 1969 este fue utilizado por la televisión a nivel global hasta 1983 y que fue el formato usado por la mayoría de los videastas y cineastas chilenos durante la dictadura y con el que se grabó la campaña del No—. Además de utilizar a los personajes

<sup>876</sup> Richard, 27.

<sup>877</sup> Carolina Urrutia, “Campo contra campo. El cine de Cristián Sánchez y Pablo Larraín”, [www.lafuga.cl](http://www.lafuga.cl), s/n pp, acceso 20 de diciembre 2014. <http://www.lafuga.cl/campo-contra-campo/636>.

<sup>878</sup> Tzvi Tal, “Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: Tony Manero (2007) y Post Mortem (2010)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 29 marzo 2012, s/n pp. <http://nuevomundo.revues.org/62884>.

que salieron en la franja política —actores, actrices, bailarines, cantantes, políticos, etcétera— para que rehicieran las imágenes en la actualidad, generando un evidente anacronismo en la imagen.

Por ejemplo, Patricio Aylwin (Viña del Mar, 1918) —primer presidente de Chile después de la dictadura 1990-1994— aparece de dos formas en la película, con 70 años como material de archivo de la campaña política y con 93 años actuando de él mismo en la ficción de la película, pero interpretándose como si tuviese 70 años sin ningún efecto rejuvenecedor [fig. 149]. Esta operación es una actualización de lo que Gillo Pontecorvo realizó en *La Battaglia di Algeri* [La batalla de Argelia] (1966). Cuando trabajó con Yacef Saadi (interpretando al personaje de Saadi Kader), uno de los fundadores del Frente de Liberación Nacional de Argelia. Pero, la diferencia se encuentra que el ejercicio de anacronismo temporal en *No* no se camufla la diferencia temporal entre pasado y presente, sino que la expone visualmente como elemento fundamental para el discurso de la película. Esto apunta a una des-monumentalización del relato histórico, es un reclamo para aquellos que hicieron la campaña del NO se hagan cargo de esa «alegría que nunca llegó».

Asimismo, la mezcla del material original de la campaña con las nuevas imágenes hechas con las mismas cámaras, generando con ello una continuidad audiovisual-cinematográfica en un simulacro de pasado, donde las imágenes del presente y las de archivo juega sobre “la visión especular de un tiempo idéntico a sí mismo, que se vuelve hermético a cualquier disturbio de signos que amenace con romper el espejismo de la copia”<sup>879</sup>. Esto desactiva el pasado porque el tejido de la película está constituido por una materialidad ambigua, que le ha arrebatado a las imágenes del pasado su especificidad —las que en su presente de producción se imaginaron como posibles representaciones de su tiempo—. Si estas imágenes del pasado tuvieran conciencia en sí se encontraría con un grupo de imágenes replicantes hechas por el equipo de realización de *No* —como el personaje e Rick Deckard en *Blade Runner* de Ridley Scott—, indistinguibles a su propia «naturaleza», pero que sienten y hablan desde un tiempo futuro. Estas imágenes replicantes han visto lo que ella mismas no podrían haber visto.

---

<sup>879</sup> Nelly Richard, “Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora. Sobre la película *No* de Pablo Larraín”. *www.lafuga.cl*, 2014, s/n pp. <http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>.

Antes de las formas de la memoria sostenidas en las formas del simulacro desarrolladas por Pablo Larraín, la escena latinoamericana vio la irrupción de una serie de prácticas documentales autobiográficas para establecer al yo como espacio interpretativo del pasado traumático. “Los pasajes testimoniales y la distribución de las imágenes recuerdo ya no están a cargo de personajes inventados como sucedía en las ficciones políticas del cine de los setenta, que organizaban el pasado con la nitidez de las reconstrucciones históricas o la cronología narrativamente disciplinada del *flashback*”<sup>880</sup>. La testimonialidad del documental autobiográfico ha buscado superar su condición particular y específica como huella del pasado-catástrofe, para generar una interpretación que cuestiona la totalidad y autosuficiencia del pasado, la linealidad y coherencia narrativa del discurso historiográfico, recuperando del ideario feminista la máxima de que «lo personal es político» —impulsado por Carol Hanisch, Shulie Firestone, Anne Koedt y Kathie Sarachild—, para encontrar en las formas de la posmemoria otras formas de articular estéticamente las implicancias de dichas reflexiones.

Estos ejercicios del yo de alguna forma ya se encuentran en la versión revisada de *La batalla de Chile* de **Patricio Guzmán** (Santiago de Chile, 1941), este decidió cambiar en 1995 la voz en *off* original de un relator cubano y modificar partes del guión que estaba escrito en tercera persona. En la nueva versión la voz es la de Patricio Guzmán cargando al discurso de un carácter personal y auto-reflexivo, en un relato nostálgico del período. También cambia la nomenclatura, la palabra burguesía desaparece para reemplazarla por: oposición o la derecha. Imperialismo es reemplazado por Washington o Casa Blanca. “El énfasis del texto cambia patentemente: donde antes decía «los medios de comunicación de la derecha» ahora dice «algunos medios». Donde antes declaraba: «la derecha inventa un fraude electoral», ahora dice: «un sector de la oposición habla de fraude electoral»”<sup>881</sup>. Estas transformaciones marca un ejercicio revisionista y cómo el ideario marxista desaparece de la interpretación de la realidad social. Asimismo es la preparación para su siguiente proyecto documental, la co-proudcción francesa-canadiense *Chile, la memoria obstinada* (1997).

*Chile, la memoria obstinada* busca las huellas del proyecto de la Unidad Popular en el presente chileno de 1996 a través de la experiencia de Patricio Guzmán cuando filmó *La batalla de Chile*. Para ello generó una serie de ejercicios de intervención sobre el espacio

<sup>880</sup> Ana Amado, “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia”, en *Historia, género y política en los 70’*, Andrea Andújar et. al., com., (Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005), 222.

<sup>881</sup> Andrea Chignoli, “La voz en *off* del documental política en la experiencia de Pedro Chaskel”, en *Audiovisual y política en Chile*, Claudia Barril, Pablo Corro y José M. Santa Cruz G., eds., (Santiago de Chile: Ediciones ARCIS e Instituto de Estética-PUC, 2014), 172. [168-175]

social para activar una memoria social dormida. Por ejemplo, hizo interpretar a un grupo de músicos en el centro de Santiago la canción *Venceremos* (1970) música de Sergio Ortega —la letra de la primera versión fue de Carlos Iturra, Víctor Jara compuso una variación como himno para la campaña electoral de 1970—, que no se había escuchado en el espacio público desde el golpe militar, para registrar la reacción de extrañeza de los transeúntes. El núcleo central de la película son los espacios de conversación y debate en torno a la visualización de *La batalla de Chile* por parte de los «personajes» que salieron en la trilogía, como también de una serie de colectivos de personas que no vivieron la época. La película se transforma en el espacio social para hablar del pasado y la trilogía es la activadora-portadora de una memoria perdida, que es utilizada como un tótem para hacer emerger el pasado en el presente. La película no busca construir un relato desde el saber histórico, sino desde los recuerdos individuales que suscitan las imágenes a los protagonistas de las mismas.

Este proyecto de la memoria continuará con la co-producción francesa-belga-española-chilena *El caso Pinochet* (2001), en que se repasa los crímenes del régimen militar a partir de la detención en Londres de Augusto Pinochet en 1998, tras el recurso presentado por el juez Baltasar Garzón en España por el asesinato de ciudadanos españoles durante la dictadura chilena, bajo la doctrina de la justicia universal. Y tendrá en su retrato de Salvador Allende en la producción transnacional *Salvador Allende* (2010), la expresión más patente de la configuración del yo de Patricio Guzmán. El documental se sostiene en la relación emocional del realizador con el ex presidente de Chile y el período de la Unidad Popular. Hace una película biográfica pero determinada por los impulsos individuales que su figura generó en el pasado y en la actualidad del realizador. Esto lo deja expresado desde la primera secuencia, Patricio Guzmán piedra en mano intenta sacar una capa de pintura de una pared que da la calle, en busca de un mural político callejero que supone está debajo. También en la confesión recriminatoria que realiza mediante su voz en *off*, que reconoce no haber filmado lo suficiente a Salvador Allende, por privilegiar al movimiento de masas.

La estela del yo como único lugar posible para la articulación estética de lo político, se estacionó en la producción latinoamericana, por ejemplo, la co-producción documental argentina-estadounidense *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, expone el proceso de construcción del yo determinado por la fractura provocada por la dictadura argentina (1976-1983) y la persecución política. El documental es un ensayo de reconstrucción de su historia familiar clausurada por la historia oficial, a través de múltiples estrategias teatralizantes y performativas para hacer evidente la fractura de la disociación del yo representacional de la

directora, que se concreta en que usa una actriz para que la interprete, la que a su vez es dirigida por la propia directora en las imágenes, haciendo evidente el dispositivo ficticio del documental. En esta misma dirección funciona la representación animada con muñecos *playmovil* de una serie de situaciones importantes para la historia familiar, por ejemplo, el secuestro y luego desaparición de sus padres que mostrado como una abducción [fig. 150]. Esta serie de operaciones pone en imagen también una sospecha sobre los relatos de la propia memoria, en su dimensión maleable e inestable en tanto dispositivo representacional.

Otra estrategia de fijación del yo está en el documental argentino *La televisión y yo (notas en una libreta)* (2002), de Andrés di Tella. Este a través de la revisión de la historia de la industria de la televisión argentina factor va reconstruyendo un imagen de su vida personal y familiar, a partir de la desaparición de la mayoría del archivo audiovisual del primer período de la televisión argentina. Para esto construye el documental sobre la base de tres personajes históricos, el empresario radial que introdujo la televisión en Argentina, Jaime Yankelevich. Eva Perón una de las más importantes figuras política en la década del cuarenta —segunda esposa de Juan Domingo Perón— y Torcuato di Tella, abuelo del realizador y que creó un imperio industrial. Andrés di Tella establece como lugar simbólico las honras fúnebres a Eva Perón, primer gran suceso televisivo y que fue el fin del proyecto político-social popular en Argentina. El fracaso de lo social que se pliega hacia lo individual quedará patente en la misma estructura de la película, que comienza con ese espacio social que apelaba la televisión de masas y finaliza con una serie de grabaciones de video caseras de su niñez.

En este mismo horizonte de prácticas de la memoria individual frente a los múltiples efectos de la dictadura, se encuentra el documental argentino *M* (2007), de Nicolás Prividera, centrada en la reconstrucción de la vida-memoria de su madre. La co-producción chilena-francesa-belga *Calle Santa Fe* (2007), de Carmen Castillo, sobre el proceso de reconstrucción de su relación con Miguel Enríquez —líder del Movimiento de Izquierda Revolucionaria-MIR—, muerto en un enfrentamiento con los agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional-DINA en 1974, mientras ella estaba embarazada y fue abandonada agonizante en la calle. También los documentales chilenos *En algún lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona, la co-producción chileno-española *Mi vida con Carlos* (2008), de Carlos Berger, y la co-producción chilena-francesa-cubana *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló y Susana Foxley, entre otros.

Estas formas de lo autobiográfico para Leonor Arfuch, tienen la particularidad de que no renuncian completamente al espacio social, a los imaginarios simbólicos, a la pertenencia a un contexto que determina al individuo, donde lo político se articula cuando lo biográfico emerge en historia compartida, cruzada en este caso por la catástrofe y por ello no son una reunión de excepcionalidades<sup>882</sup>. Donde la potencia política de estos dispositivo autobiográficos se encuentra especialmente en la contradicción entre lo íntimo-privado-personal y lo público-colectivo-compartido, en tanto exaltación de la individualidad como una forma excepcional y particular de experimentar el vacío interior que provoca la contemporaneidad neoliberal producto de las dictaduras. Para desde ahí “abrir camino a una nueva intimidad, no sólo bajo el primado pedagógico, sino también como terreno de manifestación de políticas de la diferencia”<sup>883</sup>. Pero también son un síntoma frente “a la uniformidad, el anonimato, el aislamiento de la vida actual, como afirmación de una subjetividad siempre cambiante, sujeta a las transformaciones de la globalización, a las derivas migratorias, a la desarticulación de trayectorias convencionales en el mercado del trabajo, a la incerteza de los proyectos de vida, en fin, a los dilemas de la reconfiguración identitaria de nuestro tiempo”<sup>884</sup>.

Pero el horizonte del yo latinoamericano no solo se queda circunscrito al espacio de las dictaduras militares, ejemplar es el documental mexicano *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* (2008), de Yulene Olaizola, en que narra la historia de un particular arrendatario, Jorge Ríos, en la pensión de la abuela de la realizadora Rosa Elena Carbajal en Ciudad de México —ubicada en la intersección de las calles Shakespeare y Víctor Hugo—. Tras las conversaciones entre ambas van reconstruyendo la vida de Jorge Ríos, una persona que no tiene ninguna particularidad especial mas allá de que tenía pintaba, escribía y tocaba música, escondía una supuesta homosexualidad, le gustaba cambiar de nombre —se hizo conocer como Jorge Riosse y Jorge Riosseberg y un particular estilo de vida, no salía de su habitación de día, dormía sobre una tablón y solía disfrazarse de mujer. Pero al correr del documental Yulene Olaizola va articulándolo con una intriga policial que lo vincula con una serie de asesinatos de mujeres que ocurrieron en el barrio los cuales nunca fueron resueltos por la policía y se detuvieron tras la muerte de Jorge Ríos. Es una pieza audiovisual que se

---

<sup>882</sup> Leonor Arfuch, “Íntimo, privado, biográfico: espacios del yo en la cultura contemporánea”, en *Estéticas de la intimidad*, Lorena Amaro, ed., (Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009), 26-7.

<sup>883</sup> Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002), 79.

<sup>884</sup> Arfuch, *Íntimo, privado, biográfico*, 27.

dispone en las fronteras entre las formas de lo autobiográfico, las historias de vida y los programas televisivos de investigación criminal.

También, el documental brasileño *Rocha que voa* [Rocha viene volando] (2002), de Eryk Rocha, que se centra en el exilio en Cuba del cineasta brasileño Glauber Rocha en 1971 —padre del realizador—, en que se recuperan dos entrevistas que Glauber Rocha dio en La Habana, en que se exponen las ideas centrales de su ensayo «Estética del sueño» (1971). Donde Eryk Rocha aprovecha las formas autobiográficas para reponer la discusión sobre la dimensión política del cine y del propio cine latinoamericano. También en la co-producción francesa-brasileña-belga *Um passaporte húngaro* [Un pasaporte húngaro] (2001), de Sandra Kogut, en que la realizadora genera todo un dispositivo de desarticulación de la estética de los flujos globales, bajo la coartada narrativa del proceso en que busca obtener la ciudadanía-pasaporte húngara, por el solo hecho de tener la posibilidad de hacerlo. La película comienza con la interrogación incrédula de una funcionaria del consulado húngaro sobre la petición de Sandra Kogut. Desde ahí el documental se ve sujeto a una serie de tránsitos entre Hungría, Brasil y Francia —país donde reside la realizadora cuando graba el documental—, entre los diferentes organismos burocráticos de dichos países que le entorpecen poder obtener el pasaporte. Esta excusa narrativa le posibilita articular su historia personal y familiar marcada por el exilio y el racismo. La película es el peregrinaje del individuo por aeropuertos, oficinas, ciudades y países donde los flujos identitarios están bloqueados, impedidos y disueltos.

Una forma muy distinta se encuentra en el documental colombiano *16 memorias* (2008), de Camilo Botero, pieza que parte de la ficcionalización de un yo cristalizado en una voz en *off* —que nunca se cristaliza en un cuerpo en la imagen—, pero a partir de treinta horas de filmaciones en 16 mm. de la familia del ingeniero y fotógrafo colombiano Mariano Posada Ochoa, entre los años 1945 y 1971. Camilo Botero construyó un hermano mayor ficticio de esta familia para organizar la historia de esta visual de esta familia, pero donde le construye una nueva narración posible. La operación del documental fragmenta y mina esa confianza en el yo, primero está el yo como la mirada que filmó —que a su vez, pudo haber sido muchas miradas distintas detrás de las cámaras durante más de 25 años—, el segundo es este yo ficticio que narra ese yo colectivo de la familia Posada Ochoa y, por último, está el yo de Camilo Botero que reorganiza todos estos fragmentos audiovisuales de la vida cotidiana de una familia acomodada económicamente en Medellín, para construir su ficción. El dispositivo de construcción de *16 memorias* hace evidente los códigos representacionales de la memoria en tanto artificio y convención social, pero donde lo cinematográfico-audiovisual asume las

apariencias del yo: estéticas del archivo filmico familiar, pero ficcionalizando una suerte de interioridad existencial en la voz en *off*.

Por último, el documental argentino *Viaje sentimental* (2010), de Verónica Chen, la que construye un dispositivo narrativo que emula los diarios de viajes del siglo xviii y xix en las estéticas del romanticismos, para narrar a través de fotografías que había realizado ella en piezas de hoteles, paisajes, vistas al interior de trenes entre 1998-2008, por algunos países de Europa y Asia. Que son guiados por la voz en *off* de ella que expresa los pensamientos, miedos y recuerdos que le suscitan las imágenes en el presente de sus estados emocionales en el pasado. Esta agrupación de lo insignificante y lo banal, va construyendo un autorretrato de la identidad híbrida de Verónica Chen, hija de padre chino y madre con ascendencia italiana, donde las transitoriedad estacional en París, Roma, Strómboli, Corea y China, nos conducen a la muerte y tierra de su padre.

Estas prácticas autobiográficas latinoamericanas están enmarcadas en un contexto global de formas de inscripción del yo en el documental contemporáneo, donde ha existido una diversificación de los problemas ya trabajados por Jonas Mekas, George Kuchar, Tahimik Kidlat y Chris Marker, que tiene una suerte de inauguración en *Notebook* [Diario de notas] (1961), de Marie Meneen, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* [Reminiscencias de un viaje a Lituania] (1971–1972), Jonas Mekas, o *Gokushiteki erosu: Renka 1974* [Eros extremo y privado: Canción de amor 1974] (1974), de Kazuo Hara. Que en palabras de Catherine Russell a través de estas piezas cinematográfico-audiovisuales “a menudo uno tiene la sensación de que el cineasta no tiene memoria y está salvando su propio pasado a través de la grabación de la memoria familiar”<sup>885</sup>. Donde la figura representacional del realizador se transforma en un elemento central del propio ejercicio de sentido de los documentales, exponiéndose en la propia imagen lo que Stella Bruzzi ha trabajado como estrategias performáticas, donde existe una “compleja verdad documental que emana de un inmejorable compromiso entre el sujeto y la filmación, sugiriendo, a su vez, que es esta misma unión entre la realidad y el realizador, lo que constituye el corazón de todo documental”<sup>886</sup>. La figura del realizador en imagen y las estrategias de intervención del espacio social por parte de “los

<sup>885</sup> Catherine Russell, “Autoethnography: Journeys of the Self”. *www.haussite.net*, 2001, s/n de pp. Disponible en: <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.html> [Texto original: one often gets the sense that the filmmaker has no memory and is salvaging his or her own past through the recording of family memory.]

<sup>886</sup> Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, (Londres y Nueva York: Routledge, 2003), 6. [Texto original: a complex documentary truth arising from an insurmountable compromise between subject and recording, suggesting in turn that it is very juncture between reality and filmmaker, that is the heart of any documentary.]

documentales preformativos usan la *performance* en un contexto de no ficción para llamar la atención acerca de la imposibilidad de una representación documental auténtica<sup>887</sup>.

Por su lado, Michael Renov explorando muchas y distintas formas de prácticas autobiográficas en el espectro cultural contemporáneo, desde películas-videos hasta ensayos electrónicos y video-confesiones, concibe estas prácticas cinematográfico-audiovisuales dentro de lo que se podría denominar políticas de las subjetividades, que leyendo a Michel Foucault plantea que la lucha política ya no es contra dominación-explotación sino contra la sujeción-sometimiento del individuo-subjetividad, que encuentra en el carácter dialógico de estas prácticas autobiográficas, donde el yo generalmente se asocia a posiciones de disidencia político-social: homosexuales, feministas, grupos identitarios no-hegemónicos, etcétera. Donde “el sujeto en el documental se ha convertido, en un grado sorprendente, el sujeto *del* documental”<sup>888</sup>.

Dentro de estas prácticas del yo documental, desde lo autobiográfico hasta lo performático, se encuentran proyectos muy diferentes como el ya citado *Tarnation* de Jonathan Caouette, pero también en las producciones francesas *Les glaneurs et la glaneuse* [Los espigadores y la espigadora] (2000), de Agnes Varda, y *Les deux vies d'Eva* [Las dos vidas de Eva] (2005), de Esther Hoffenberg. Las estadounidenses *The Odds of Recovery* [Las chances de recuperación] (2002), de Su Friedrich, *In Paraguay* [En Paraguay] (2008), de Ross McElwee, y el teatralógico de Alan Berliner, *Intimate Stranger* [Extraño íntimo] (1991), *Nobody's Business* [Negocio de nadie] (1996), *The Sweetest Sound* [El sonido más dulce] (2001) y *Wide Awake* [Totalmente despierto] (2006). También la co-producción rusa-alemana-británica-finlandesa-danesa *Sreda 19.7.1961* [Miércoles 19/7/1961] (1997), de Victor Kossakovsky, o la co-producción sueca-peruana-finlandesa-noruega *Compadre* (2004), de Mikael Wiström, entre otros<sup>889</sup>.

Dentro de este espectro de prácticas, la producción estadounidense *First Person Plural: The Electronic Diaries* [Primera persona plural: Los diarios electrónicos] (1995), de la artista Lynn Hershman-Leeson, se expone como una deriva que suspende la confianza entre el yo

<sup>887</sup> *Ibid.*, 153. [Texto original: The performative documentary uses performance within a non-fiction context to draw attention to the impossibilities of authentic documentary representation.]

<sup>888</sup> Michael Renov, *The Subject of Documentary*, (Mineápolis: University of Minesota Press, 2004), xxiv. [Texto original: the subject *in* documentary, to a surprising degree, become the subject *of* documentary.]

<sup>889</sup> En la investigación *Imagen-sintética: estudios de cine contemporáneo (2)*, hicimos un análisis entre este tipo de prácticas del yo, tensionadas con las nuevas tecnología cinematográfico-audiovisuales, el idealismo técnico contemporáneo y el ideario romántico del siglo xix, ver: Santa Cruz G., *Imagen-sintética*, 118-121 y 197-250.

como autenticidad del discurso y lo cinematográfico-audiovisual como contenedora estética de ella. La pieza videográfica se grabó durante 10 años y recoge seis video-confesiones falsarias sobre la vida de la realizadora. Que van desde los recuerdos de una supuesta infancia maltratada; la experiencia de la separación conyugal; su pasado familiar que contiene historias de vampiros, Hitler y los nazis; el padecimiento de una enfermedad y sus reflexiones sobre la muerte; la recuperación de una serie de historias de mujeres que lograron superar vidas complejas; y por último, la construcción de una nueva familia y la lucha que tiene ésta con un empleador.

A partir del formato de video-confesiones *First Person Plural: The Electronic Diaries* muestra un abanico de las temáticas preferidas por las prácticas del yo documental: infancias traumáticas por el contexto social o la historia familiar (infancia maltratada); presentes marcados por eventos catastróficos que hacen reevaluar el curso de la vida (separación conyugal y enfermedad); la comprensión de problemas sociales desde contexto individuales (vinculación de su familia con un pasado nazi y conflictos laborales); y por último, el reconocimiento de la individualidad con otras idénticas a sí misma (las historias de las otras mujeres). La pieza pone en crisis representacional las formas autobiográficas no a través de una ficción temática, sino borrando la frontera entre autenticidad-veracidad del recuerdo y construcción de la ficción simbólica de uno mismo. La borradura consiste en que Lynn Hershman-Leeson nunca hace un gesto por hacer evidente la condición falsearia de las video-confesiones, constantemente reafirma la ambigüedad discursiva, a través de la presión desde lo narrativo-ficticio del código de autenticidad de lo videográfico, para construir un dispositivo pos-histórico de construcción identitaria.

Estas prácticas del yo cinematográfico-audiovisual no pueden ser entendidas por fuera del acelerado proceso de construcción de individualidades en la contemporaneidad global — en contra de la idea de Michel Renov de subjetividades—, que ha ampliado las posibilidades de auto-representación y exposición del yo en espacios de dominio público. Aquello que Paula Sibilia ha caracterizado como la intimidad vuelta espectáculo o el «show del yo».

A lo largo de la última década, la red mundial de computadoras viene albergando un amplio espectro de prácticas que podríamos denominar «confesionales». Millones de usuarios de todo el planeta —gente «común», precisamente como usted o yo— se han apropiado de las diversas herramientas disponibles *on-line*, que no cesan de surgir y expandirse, y las utilizan para exponer públicamente su

intimidad. Así es como se ha desencadenado un verdadero festival de «vidas privadas», que se ofrecen impudicamente ante los ojos del mundo entero. Las confesiones diarias están ahí, en palabras e imágenes, a disposición de quien quiera husmear; basta apenas con hacer clic<sup>890</sup>.

Donde las formas de expresión del yo se transforman en uno de los últimos territorios de rentabilización económica del neoliberalismo cultural, tanto para el consumo audio-visual-estético en las distintas plataformas digitales contemporáneas, facebook, instagram, blogs, twitter, etcétera. Como también para la construcción de perfiles de información de conducta-consumo como lo ha explicitado Byung-Chul Han en la configuración política de control a través de los Big Data, que construyen los individuos en sus prácticas del yo e interacción digital-virtual con los otros yo en las redes de información. El control y sistematización del Big Data “permite adquirir un conocimiento integral de la dinámica inherente a la sociedad de la comunicación. Se trata de un conocimiento de dominación que permite intervenir en la psique y condicionarla a un nivel prerreflexivo [...] el futuro se convierte en predecible y controlable”<sup>891</sup>. Estas formas configuran una nueva imagen del capitalismo neoliberal, en que “se venden significados y emociones... La emoción se convierte en medio de producción”<sup>892</sup>.

Aquello que José Luis Brea trabajó con la idea de «capitalismo cultural electrónico», donde el motor de la modernización capitalista contemporánea ya no es el área de los servicios, sino el área de la producción cultural (información, datos, entretenimiento, ocio y cultura), que también denominó como «capitalismo cognitivo-cultural». A través de “la implantación generalizada y desarrollo de las nuevas tecnologías de información y comunicación electrónica —en virtud del desarrollo de la revolución digital, que ofrece una red de canales para su distribución pública y consumo bajo la forma de la cultura de masas”<sup>893</sup>. Donde la cultura ha ido liberada del peso de contener el espíritu civilizatorio e histórico de la humanidad, para construir identidades carentes de ese “yo de la experiencia con los objetos a los que la relación de posesión le uniría [...] donde] este nuevo *sujeto leve* rebota una y otra vez en cada escaparate, en cada pantalla, para decir la incredulidad que sus promesas despiertan”<sup>894</sup>. Donde el objetivo central del capitalismo cultural electrónico es imaginarse y construirse como “dispositivo y argumento de *producción de individuación*, en

<sup>890</sup> Paula Sibila, *La intimidad como espectáculo*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 32.

<sup>891</sup> Han, 25.

<sup>892</sup> *Ibid.*, 70.

<sup>893</sup> José Luis Brea, *Cultura\_RAM, mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (Madrid: Editorial Gedisa, 2007), 54.

<sup>894</sup> *Ibid.*, 58.

macrofábrica de las ficciones que entrelazan el imaginario con un vida propia, en la gigantizada *industria de la subjetividad*<sup>895</sup>. En la que estas prácticas documentales del yo se diseminan.

---

<sup>895</sup> Ibid., 61.

## **TERCERA PARTE: MULTI-INTERCULTURALIDAD CINEMATOGRAFICA**

---

La identidad es una construcción que se relata.

*Néstor García Canclini*

[...] deberíamos pensar en la identidad como  
una «producción» que nunca está completa.

*Stuart Hall*



## 9. ¿QUÉ HA VENIDO SIENDO LA DISCUSIÓN SOBRE LA MULTICULTURALIDAD/INTERCULTURALIDAD EN EL CINE?

La Shoá como el último gran genocidio material y simbólico de Occidente sobre la diferencia —el primero fue de los habitantes de América y luego de los habitantes de África—, fue un punto de quiebre que provocó una avalancha de prácticas de la memoria de la masacre y del exterminio en los distintos procesos coloniales y poscoloniales, territorios de afirmación que posibilitaron pensar el colonialismo como un sistema no solo de modernización de los territorios —con sus costos asociados—, sino como un ejercicio activo de muerte y segregación de esos muchos otros —los que solo son otros en tanto que el Occidente moderno, necesitó afianzar su diferencia identitaria atávica—. Auschwitz aparece como la metáfora material de la racionalidad técnica puesta en marcha en la lógica de la destrucción de lo humano, pero también como el punto en que el Occidente capitalista racional perdió su cualidad ética-moral que se imaginó para sí mismo de civilización y de humanismo. Después de Auschwitz la modernidad-colonialista occidental mostró su obscena obsesión por la invención de «lo otro» cultural, de la dominación a través de espacios imaginarios geopolíticos mediante categorías de saber que organizaron política, económica y religiosamente el mundo. “En Occidente la imagen «interior» construida por letrados y letradas, viajeros y viajeras, estadistas de todo tipo, funcionarios eclesiásticos y pensadores cristianos, estuvo siempre acompañada de un «exterior interno», es decir, de una «exterioridad» pero no de un afuera”<sup>896</sup>.

Pensar lo multicultural-intercultural dentro del contexto cinematográfico-audiovisual contemporáneo, no puede abstraerse del trabajo teórico de Ella Shohat y Robert Stam. Estos en una de las ideas que ya hemos citado han planteado que para el campo cinematográfico-audiovisual: «el sinónimo de eurocentrismo es hollywoodcentrismo. Una manual del cine clásico nos dice que “debido a la imitación a escala mundial del modo de producción de Hollywood, otras prácticas alternativas han dejado de ser lanzadas a escala industrial. No existe una alternativa pura y absoluta a Hollywood”»<sup>897</sup>. Para ambos autores, en la argumentación de dicho manual, existe una estrategia con altos grados de tautología, ya que si todos copian a Hollywood no existe alternativa. Y desconoce, a su vez, que la producción

<sup>896</sup> Walter Mignolo, “La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander, com., (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005), 56.

<sup>897</sup> Ella Shohat y Robert Stam están haciendo referencia al texto David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, (Nueva York-NY: Columbia University Press, 1985).

cinematográfica en el modelo capitalista se fue dando al mismo tiempo en muchos países, también en aquellos que no eran parte de las metrópolis económicas-militares más importantes de la época. “La formulación hollywoodcéntrica reduciría la gigantesca industria cinematográfica de la India, que produce más películas que Hollywood y cuya estética híbrida mezcla los códigos de continuidad y los valores de producción de Hollywood con los valores antilusionistas de la mitología hindú, a una mera «imitación» de Hollywood”<sup>898</sup>.

Hollywood como un discurso simbólico rector determina no sólo las formas de producción y controla los mercados cinematográficos-audiovisuales, sino que es la guía para generar cualquier narración del cine mundial y, más aún, esos otros cine se pueden desarrollar solamente en la medida en que se relacionan de forma imitativa o en rechazo a lo que ha ocurrido en Hollywood. No es casualidad que la propia producción de los países más grandes de Europa se haya validando en relación a Hollywood, por ejemplo, el propio inicio de la política de autores de la Nouvelle Vague aconteció en el recate de una serie de cineastas que se desarrollaron en Hollywood, para criticar al propio cine francés de su época. El elemento que subsiste de la argumentación y que sin duda es sustancial para pensar el presente, es que pareciese que solo se puede hablar realmente de cine cuando existe una industria de carácter capitalista, es decir, solo en el despliegue de la acumulación del capital lo cinematográfico lograría su condición de autonomía o especificidad. Otras formas de organización institucional del cine —si es que existen— no podría constituirse propiamente como cine.

El hollywoodcentrismo ha permitido establecer el puente entre la producción estadounidense con el concepto de colonización, a pesar de que EE.UU. —una colonia independizada de Gran Bretaña en 1789— nunca desarrolló un plan de colonización geográfica en el mundo del estilo Inglés, Español, Portugués o Francés. Entonces ¿cuál es el rol del cine de Hollywood en el concepto de colonización? A pesar de que Estados Unidos no hizo una ocupación abierta y total de territorios de ultra mar (a excepción de Puerto Rico y otros enclaves pequeños en el océano Pacífico), el desarrollo de sus imaginarios establecieron múltiples formas de colonización y ocupación de los imaginarios occidentales y no occidentales para rentabilizar sus industrias del espectáculo. No solo llevó a cabo un extensa mitología sobre la dominación del oeste continental en América del Norte, que se convirtió en un género al interior de su propia industria: el western. Sino que poseyó y se apropió del mundo a través de las imágenes cinematográficas. De alguna forma el hollywoodcentrismo fue el brazo estético de los procesos de colonización Occidental del mundo, una suerte de

---

<sup>898</sup> Ibid.

prolongación visual y posteriormente audiovisual de la apropiación de los recursos simbólicos de vastos territorios de la tierra.

El texto inaugural de Ariel Dorfman y Armand Mattelart escrito en Chile en 1971, *Para leer al Pato Donald: comunicación de masa y colonialismo* (1971), fue sustancial para pensar estos problemas, en la medida que leyeron la producción de Disney al interior de los discursos hegemónicos del eurocentrismo, pero también de las formas capitalistas de producción dentro de las industrias culturales. Ariel Dorfman y Armand Mattelart exponen, en un análisis de un grupo de personajes terciarios de las crónicas del Pato Donald y el universo Disney —ornamentos para las aventuras de los personajes principales—, la doble condición capitalista y colonial de las narrativas de Disney. En esta, Donald junto a otro personaje llamado Boty están retenidos por un pueblo árabe —identificado como aridianos— para liberarse de ellos hacen una treta con unas pompas de jabón, los nativos maravillados están extasiados de felicidad, el jefe del grupo les pide el secreto, Donald y Boty negocian su libertad, pero el jefe les ofrece también todo su tesoro por el secreto de unas pompas de jabón:

[...] ¿cómo es posible que esta desigualdad aparezca como una igualdad? Es decir, ¿por qué el saqueo imperialista, para llamarlo por su nombre, y por qué la sumisión colonial, no aparecen en su carácter de tales?

“Joyas tenemos, pero de nada sirven”. [cita de unos de los diálogos de la historietita]

Ahí están en sus tiendas de desierto, en sus cavernas, en sus ciudades otrora florecientes, en sus islas aisladas, en sus fortalezas prohibidas, y *nunca podrán salir de ahí*. Cuajados en su tiempo histórico pretérito, definidas sus necesidades en función de este pasado, estos subdesarrollados no tienen derecho a construir un futuro. Sus coronas, sus materias primas, su petróleo, su energía, sus elefantes de jade, su fruta, pero especialmente su oro, jamás podrán ser utilizados. Por lo tanto, el progreso, que viene desde afuera con sus múltiples objetos, es un juguete.<sup>899</sup>

En un estudio posterior Ariel Dorfman concluirá: “Disney visita... regiones lejanas del mismo modo que los personajes hacen con sus cuerpos; esto es, sin noción de anteriores relaciones históricas conmensurables, casi como si acabasen de llegar al reparto de tierras y de

---

<sup>899</sup> Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*, (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971), 64-5.

riquezas... Al igual que Disney saquea todo el folklore, los cuentos de hadas y la literatura del siglo XIX y XX... hace lo propio con la geografía mundial”<sup>900</sup>. Una figura emblemática para graficar esto dentro del cine de masas, de entretenimiento y espectáculo hollywoodiense es Tarzán. Aquel pequeño niño blanco escoses perdido en una selva africana que es adoptado por un grupo de simios y que de adulto defiende la selva. En 1918 se hicieron las primeras adaptaciones al cine de este cuento nacido en la revista *All-Story Magazine* (1882-1978) en 1912 y que ha tenido muchísimas adaptaciones al cine, literatura, comic, teatro, radio y televisión. La última adaptación cinematográfica fue la animación hecha justamente por Walt Disney Co. en 1999 dirigida por Chris Buck y Kevin Lima, que después condujo a una serie animada titulada *The Legend of Tarzan* [La leyenda de Tarzán] (2001-2003), en paralelo a ello se realizó una serie con humanos de la Warner Brothers en 2003. Este hombre blanco heterosexual se fija como el centro normativo y jurídico de la defensa de las riquezas naturales de África al interior de un estado entre comillas salvaje. Pero aún más, logra trastocar completamente las relaciones de identificación cultural de los propios espectadores. Haile Gerima —realizador etiope-estadounidense— decía: “siempre que un africano aparecía amenazante detrás de Tarzán gritábamos con todas nuestras fuerzas, intentando avisarle de que venían «ellos»”<sup>901</sup>.

Ella Shohat y Robert Stam generan una interesante asociación entre el desarrollo cultural del dispositivo cinematográfico inventado por los hermanos Lumière y las formas de colonización política-social-cultural-militar del siglo XIX y de la primera mitad del XX

Más que permanecer confinada en su hogar europeo, la cámara salió a «explorar» nuevos territorios arqueológicos, etnográficos y geográficos [...] los pioneros de la imagen grabada apenas cuestionaban la pléyade de relaciones de poder que les permitía representar otras tierras y otras culturas [...] cineastas como Thomas Edison y los hermanos Lumière no documentaron simplemente otros territorios; también documentaron el bagaje cultural que llevaban consigo. Sus interpretaciones subjetivas formaban parte inseparable de los discursos de sus respectivos imperios.

---

<sup>900</sup> Ariel Dorfman en Stam, 313.

<sup>901</sup> Haile Gerima en Shohat y Stam, 318.

La excitación que generaba la capacidad de la cámara de registrar las cualidades formales del movimiento estaba en consonancia con el expansionismo a todo gas del imperialismo mismo.<sup>902</sup>

Cuando dicen cineastas como Lumière y Edison, quieren decir los camarógrafos que ellos pagaban para que recorrieran el mundo filmando y llevando de vuelta esas imágenes cinematográficas para comercializarlas a diferentes partes del mundo, entre ellas a los países colonizados. El modelo colonizador de las imágenes también se encuentra en que las imágenes son tratadas como materias primas, las que son procesadas por los países industrializados y consumidas en mercados mundializados. El modelo es extracción, elaboración y venta de un producto, el mismo que operaba en los modelos coloniales imperialistas y que todavía opera en muchos países que basan sus economías en la exportación de materias primas. Esta lógica de producción es la que ha desarrollado Hollywood para relacionarse con lo «otro». El cual importa todo tipo de materias primas: historias, leyendas, mitos, películas, actores, directores, guionistas, locaciones, decorados, estéticas, música, etcétera, para reenviarlos al mercado global. Pero también hace usufructo de los propios territorios colonizados por EE.UU. en Norteamérica.

El cine entendido como proyección colonial, “representaban topografías ajenas y culturas como aberrantes con relación a Europa. Operando en un continuo con la zoología, la antropología, la botánica, la entomología, la biología y la medicina, la cámara —como el microscopio— anatomizaba lo «otro»”<sup>903</sup>. En este sentido, “el cine etnográfico y la etnografía hollywoodiense eran los herederos de la tradición de exhibiciones de objetos humanos «reales», una tradición que se remonta a la importación de Colón de indígenas del «Nuevo Mundo» a Europa con la intención de entretener a la corte”<sup>904</sup>. Eso explica que, “la cinematografía de cada país imperial tenía sus propios géneros imperiales ambientados «en las profundidades del África Negra», el «Misterioso Oriente» o el «Tormentoso Caribe»”<sup>905</sup>, donde se terminan por proyectar las más variadas fantasías y exotismos: el africano, el asiático y el americano no-anglosajón eran asociados con figuras de animales concretos o cualidades de la naturaleza mitificada.

---

<sup>902</sup> Shohat y Stam, 120.

<sup>903</sup> *Ibid.*, 122.

<sup>904</sup> *Ibid.*, 123.

<sup>905</sup> *Ibid.*, 126.

Este racismo que se esconde al interior de las sociedades que se cristaliza en las formas cinematográficas es el segundo punto que nos interesa rescatar de las ideas de Ella Shohat y Robert Stam. Hollywood y otros focos de producción europea han sido una gran máquina de construcción de estereotipos. Los estereotipos culturales han provocado y/o reproducido múltiples formas de segregación social. En el caso estadounidense esto es evidente, los afro-estadounidenses según un código de facto debían cumplir roles de camareros o limpiabotas, mientras el código Hays (1934-1967) impedía relaciones de «mestizaje» en la pantalla. Asimismo los asiático-estadounidenses, los indígenas-estadounidenses, los chicanos y otras comunidades latinas al interior de EE.UU., han encontrado en el cine hollywoodcentrista esas imágenes que refuerzan la ideología dominante y hegemónica del WASP [Protestante Anglosajón Blanco]. Pero esta segregación cultural también ocurre en los estereotipos positivos, frente al indígena violento y sediento de sangre se construyó ese otro: el «salvaje noble» cooperador con los blancos. El estereotipo más que una falsa o errónea comprensión del otro es una forma de control social, aunque sea positivo o negativo. Como ha planteado la poeta Alice Walker, el estereotipo para el grupo representado es una «prisión en la imagen».

Para Ella Shohat y Robert Stam, el problema no radica en que exista o no los estereotipos o que se rompa con ellos. Si el estereotipo es pensado como una función de control social, este seguirá actuando, reproduciendo y generando nuevas formas estereotipadas. Además frente a los estereotipos positivos o negativos, quién o cuál es la norma para evaluar si algo está siendo positivo o no. Pensarlo así es asumir que existe un más allá cultural en que habitan una serie de valores trascendentales a los cuales todas las culturas pueden acceder y reconocer como positivos y negativos, o que definitivamente esa norma está asociada a un grupo socio-cultural específico, generalmente occidental. Romper con esa jerarquización, también implica cuestionar la normatividad eurocéntrica que ha establecido un panorama que ha relegado a la producción cinematográfica de bastos espacios de la tierra a una mera imitación defectuosa de los centros de producción hegemónicos. Esta jerarquía expone a “las prácticas culturales del Tercer Mundo como algo que ha quedado intacto ante la modernidad vanguardista o la posmodernidad de los medios de comunicación de masas, a menudo implica decir de una manera subliminal que el Tercer Mundo está «subdesarrollado» o «en vías de desarrollo», como si viviera en una zona horaria muy distante al sistema global del mundo del capitalismo tardío”<sup>906</sup>.

---

<sup>906</sup> Shohat y Stam, 282-3.

## 10. DELIMITAR LA MULTICULTURALIDAD-INTERCULTURALIDAD

A diferencia de lo que hemos hecho con la posmodernidad, en el que tuvimos que hacer un ejercicio de compresión para definir aquellos hitos territoriales que le dieran un topografía específica para lo cinematográfico. Frente a lo multicultural/intercultural es necesario expandir sus límites y diversificar sus rasgos para dimensionar un espacio más amplio de problemas y prácticas cinematográfico-audiovisuales que consideramos están articuladas o tienen aspectos que están relacionándose. Creemos que es necesario pensar lo multicultural/intercultural como lo ha definido inicialmente Robert Stam, lo multicultural como esa palabra o territorio en que confluyen una serie de interrogantes que cruzan los antiguos problemas de clases, raza y género, abocado a pensar los problemas de identidad y opresión. Por ende, la “palabra «multiculturalismo» no posee esencia alguna; designa, sencillamente un espacio de debate. No deben pasarnos por alto sus ambigüedades; aún así, puede conducirse hacia una crítica radical de las relaciones de poder, un grito de unión para una intercomunitarismo sustantivo y recíproco”<sup>907</sup>.

Al mismo tiempo, que lo multicultural como problema supera con creces su campo de estudios específico: estudios multiculturales. De igual forma como el colonialismo sobrepasa al campo de estudios de la historia y le es pertinente a la mayoría de los campos de las humanidades y ciencia sociales: historia del arte, filosofía, antropología, sociología, economía, etcétera. Si lo multicultural es un problema es porque le atañe a la sociedad en su conjunto, es decir, es un conflicto propio del desarrollo actual de la cultura y cada sociedad particular —o sociedades en relación, por ejemplo la Comunidad Europea— generan formas de «solución» sobre ese conflicto, o para decirlo de forma más concreta de hacerse cargo de ese conflicto. Lo multicultural es un estado materialmente existente en el presente que ha transformado las compresiones sobre la sociedad, la cultural, los individuos, etcétera.

### 10.1. Más allá de los conceptos de raza y etnia

Gran parte de la teoría que trabaja problemáticas multiculturales/interculturales se han abocado a pensar estos problemas desde la tensión resultante entre el binomio raza-cultura. Desde aquí, por ende, sus objetos de estudios se han caracterizado generalmente por poner de manifiesto —si ponemos ejemplos cinematográfico-audiovisuales— las formas de representación y estereotipos de ciertas comunidades raciales-culturales no-hegemónicas al

---

<sup>907</sup> Stam, 310.

interior de comunidades raciales-culturales hegemónicas y sus problemas específicos existenciales y sociales: segregación-integración, hibridación-tradición, inmigración-díspora, etcétera. Asimismo y tocando temas similares se ha abocado a pensar las producciones de esas mismas comunidades raciales-culturales no-hegemónicas para describir formas particulares de hibridación estética, formas de comunidad y trabajo político, articulación de espacios alternativos de exhibición y validación cultural, etcétera.

Generalmente a pesar de todas las precauciones discursivas de muchos investigadores; el pivote central de estos análisis parte del problema racial, es decir, de articular positiva o negativamente una política de la diferencia racial, la cual devendría en el menos biologicista de los casos de una forma particular de habitar el mundo, que es irreductible al lugar de procedencia geográfica-simbólica del individuo y que es identificable por una serie de rasgos culturales. Frente al concepto de raza y al racialismo muchos han planteado el concepto de etnia, en la medida en que permite incorporar no solo rasgos genéticos comunes desarrollados por un espacio geográfico relativamente autodeterminado, sino también aspectos religiosos, nacionales, simbólicos, etcétera, que corresponden al propio desarrollo cultural de las poblaciones. En el otro caso, su forma más reduccionista, implicará en palabras del antropólogo físico estadounidense John Buettner-Janusch que el concepto de raza “es un término perfectamente útil y válido [...] es una comunidad reproductora de individuos que comparten una misma dotación de genes”<sup>908</sup>. Esto es lo que ha devenido en plantear el reemplazo del concepto de raza por el de comunidades genéticas.

Gerd Baumann ha rechazado que exista una diferencia radical entre los conceptos de etnia y comunidad genética, ya que el concepto de etnia apela a una lazo sanguíneo con el pasado, donde los antepasados se hacen presente en sus descendientes contemporáneos, dotando a estos de una serie de distintivos identitarios irreductibles e inalienables. Estos se sostendría en cuatro falacias: 1) linaje como rastro de los antepasados como un acto de memoria presente sin readecuación contextual-histórica. 2) linaje individual genéticamente que determinaría modelos de conducta o preferencias sin determinabilidad del individuo. 3) capacidades intelectuales o cognitivas inherentes a comunidades genéticas específicas. 4) la incapacidad de los individuos de rechazar o renegar de ciertos aspectos de su etnia.

---

<sup>908</sup> John Buettner-Janusch, en Carlos López Beltrán, “Para una crítica de la noción de raza”, *Ciencias* Número 60-61, octubre 2000-marzo2001, 100.

Las identidades étnicas no son, por tanto, más que actos de identificación étnica congelados en el tiempo. Cuando la temperatura social se enfría, es posible que se congelen y endurezcan cada vez más; cuando el clima social se calienta pueden descongelarse y derretirse adoptando nuevas formas. Desde el punto de vista analítico, la etnicidad no es una identidad dada por [la] naturaleza [humana], sino una identificación que se crea a través de la acción social.<sup>909</sup>

Consideramos que para sortear los problemas biologicistas y con ello, a su vez, no perpetuar —aún en la crítica— discursos “sobrecargados de significaciones superfluas y contradictorias, conceptos erróneos y reacciones emocionales”<sup>910</sup> que se sostienen en las diferencias raciales. El problema de lo multicultural/intercultural hay que pensarlo al interior del binomio identidad-cultura dentro de comunidades y/o colectivos humanos. Este desplazamiento nos posibilita ampliar con creces las fronteras de problemas y prácticas cinematográfico-audiovisuales y, al mismo tiempo, identificar la no homogeneidad étnica de ciertos colectivos o de esas comunidades genéticas. Esto es ir más allá de lo que Robert Stam y Ella Shohat trabajaron como esa «multiculturalidad radical» a través de la comprensión de un multiculturalismo policéntrico. Ese que piensa que “el mundo tiene muchos centros culturales dinámicos y muchas posiciones estratégicas posibles. El énfasis en el «policentrismo», para nosotros, no está en los puntos de origen principales o espaciales sino en el campo del poder, de la energía y de la lucha”.<sup>911</sup> Aún en esa expansión sigue estando cimentada en el tópico racial, las “comunidades sociales y sus manifestaciones «dialogan las una con la otra» dentro del espacio común de la esfera de la comunicación hablada. La diversidad racial y nacional es por lo tanto fundamental para cada manifestación, incluso la que superficialmente ignora o excluye a los grupos con los que está en relación”<sup>912</sup>.

## 10.2. La edificación de comunidades identitarias-culturales

Colocar en el centro de lo multicultural/intercultural la construcción de comunidades identitarias culturales puede estar marcada por algunos de los elementos que han sido incorporados por los análisis de corte multiculturalistas: nacionalidad, religión, costumbres, geografía, etcétera, pero, a su vez, incorporan esos elementos que complejizan esos rasgos:

---

<sup>909</sup> Gerd Baumann, *El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*, trad. Carlos Ossés Torrón (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001) 35-6.

<sup>910</sup> John P. Scott, en López Beltrán, 100.

<sup>911</sup> Shohat y Stam, 69.

<sup>912</sup> *Ibid.*, 69.

ideología, clase, género, historia y gustos-deseos. En la medida en que estos elementos estén abocados a la construcción de colectividades o comunidades identitarias, es decir, aquellos que están construyendo un nosotros. En este sentido y sin por ello ser un sesgo valorativo, lo que interesa determinar no es la construcción de un individuo en su condición autónoma — donde se debería poner el acento en esos procesos psico-sociales que lo determinan—, sino en la construcción identitaria de uno o varios individuos en relación a la edificación de una identidad colectiva de la cual sienten que forman parte temporal, contextual o trascendentalmente, a través de la práctica cinematográfico-audiovisual.

Potenciar el concepto de «nosotros» es quitarle relevancia epistémica al concepto de «otro» en relación a la discusión multicultural, ya que para reconocer una pluralidad policéntrica aún en los límites que la plantean Ella Shohat y Robert Stam, se tiene que borrar ese punto —aún cuando este sea marginal o esté en la esquina más recóndita del mapa— desde donde se afianza un lugar que puede identificar a todo el resto que no pertenece a sus fronteras como lo otro. Mantener el yo y el otro es continuar repitiendo ese momento inaugural que reseñaba Tzvetan Todorov:

[...] el descubrimiento de América, es sin duda el encuentro más asombroso de nuestra historia. En el «descubrimiento» de los demás continentes y de los demás hombres no existe realmente ese sentimiento de extrañeza radical: los europeos nunca ignoraron por completo la existencia de África, o de la India, o de China: su recuerdo está siempre ya presente, desde los orígenes. [...] El encuentro nunca volverá a alcanzar tal intensidad, si ésa [sic] es la palabra que se debe emplear: el siglo XVI habrá visto perpetrarse el mayor genocidio de la historia humana.<sup>913</sup>

El otro como ese individuo y colectivo que genera una extrañeza radical, que quiebra cualquier línea de continuidad histórica y donde finalmente en el centro siempre está el europeo. Tzvetan Todorov dirá «nuestra historia» como ese movimiento que finalmente desencadenará en el «mayor genocidio». Si territorializáramos la multiculturalidad a través del concepto del otro en su ejercicio performativo de la alteridad, sería replicar esos tres ejes que Tzvetan Todorov identifica como consustanciales a la problemática de la alteridad. 1) el eje axiológico que articula un juicio de valor sobre el otro, en el binomio de la época es mi igual o es inferior a mí. 2) eje praxeológico que articula la relación material con el otro, me

---

<sup>913</sup> Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, trad. Flora Botton-Burlá (México DF: Siglo XXI editores, 2003), 14.

identifico con él o le impongo mi imagen, me asimilo o lo asimilo, o como alternativa posible la total indiferencia o neutralidad. 3) el eje epistémico que articula el conocimiento o desconocimiento de la identidad del otro<sup>914</sup>. Esta lectura implica a un individuo en su despliegue colectivo que asume hacerse cargo positiva, negativa o indiferentemente de otro individuo colectivo, ya que todo concepto está cargado de su historicidad. Pensar un presente multicultural en la articulación de una reunión policéntrica de otros, es perpetuar simbólicamente el acontecimiento de la extrañeza radical.

Sin duda, muchas de las producciones cinematográfico-audiovisuales que podríamos incorporar en ese espacio de debate que visibiliza el multiculturalismo en los años ochenta, generan una relación de alteridad con alguna comunidad específica y de esa confrontación van haciendo visibles sus rasgos culturales específicos, sus formas de auto-representación y sus discursos identitarios, por ejemplo, parte importante del cine afro-estadounidense expone el racismo inherente de los estereotipos del cine hollywoodiense a la hora de incorporar actores negros en sus películas y, a través de ello, marcan una frontera identitaria clara entre el yo y el otro. La figura del otro se transforma en un elemento sustancial para la construcción identitaria. Ahora bien, que en un grupo de prácticas culturales generen esas perspectivas no implica que el análisis de la misma tenga que replicarla. Eso sería tan absurdo como pensar que para analizar el cine alemán bajo la influencia del nacional socialismo, uno debe aplicar categorías de análisis que puedan demostrar o no la de superioridad racial o pureza genética alemana, es decir, no tiene que existir una censura del concepto del «otro», sino que este no tiene que marcar la estructura de análisis.

Lo que nos interesa hacer operativo es que el problema radica en quién tiene el privilegio de la representación, es decir, quién tiene el poder simbólico y material para representar, sea a sus iguales o otros. En este sentido, una acción en el espacio cinematográfico que tenga como trasfondo una lógica multicultural/intercultural apelará a que lo fundamental es tener la posibilidad de auto-representarse en condiciones de igualdad con aquellos que han ostentado la hegemonía de los medios de producciones de imágenes audiovisuales y los discursos que emanan, en las formas en que esas colectividades no-hegemónicas consideren pertinente. Así no los proyectamos como “«grupos de interés» que deben añadirse en un núcleo preexistente sino como participantes generativos, activos, en el centro mismo de una historia conflictual y compartida”<sup>915</sup>. Pero, principalmente, que frente a

---

<sup>914</sup> Ibid., 195.

<sup>915</sup> Shohat y Stam, 70.

cualquier pretensión discursiva que apele a un estado de igualdad en la contemporaneidad, donde todas las jerarquías se han caído, donde todos los relatos y discursos son válidos, no se puede olvidar críticamente de los desajustes sistémico del desarrollo histórico-cultural dentro del capitalismo, esa gran máquina de construcción de marginados.

En este sentido, pareciese ser contradictorio haber extraído estas prácticas del tejido posmoderno que hemos propuesto, si bien esta opción tiene una explicación analítica: la organización del material y mayor claridad en la exposición, también compone lo que nosotros consideramos una diferencia importante. Dentro de lo posmoderno trabajamos con «las políticas de la diferencia», mientras en este capítulo enfatizaremos en «las políticas de la identidad». En el sentido propuesto por Stuart Hall, “las identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura. No son una esencia sino un posicionamiento. Así, siempre hay políticas de identidad, políticas de posición, que no tienen garantía total en una «ley de origen» trascendental y no problemática”<sup>916</sup>. Estos puntos de identificación nos permite exponer la existencia de una serie de intercambios y puentes entre los estados materialmente existentes posmodernos y multicultural.

### 10.3. Voces no-hegemónicas

Así padecemos y vehiculizamos una de las discusiones fundamentales fuera y dentro del espacio hegemónico del saber de Occidente durante los años ochenta, que se condensó en el artículo «¿Puede hablar el subalterno?» (1988), de Gayatri C. Spivak. En este se expone una doble curva contradictoria en relación al problema del «otro» y del «yo» bajo la luz de la posibilidad de una politicidad del «subalterno»<sup>917</sup>. La primera consiste en que cuando existió

<sup>916</sup> Stuart Hall, “Identidad cultural y diáspora”, trad. Jaime Casas, Mercedes Guhl y Carolina Jaramillo, en Santiago Castro Gómez, Óscar Guardiola Rivera y Carmen Millán de Benavides, eds., *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. (Bogotá: CEJA, Insituto Pensar, 1999), 135.

<sup>917</sup> El concepto de «clase subalterna» fue propuesto inicialmente por Antonio Gramsci hacia 1930 —cuando este llevaba cuatro años encarcelado por el gobierno de Benito Musolini— y nace de su análisis de las formas históricas de los procesos del proletariado rural de Italia. “*Historia de la clase dominante e historia de las clases subalternas*. La historia de las clases subalternas es necesariamente disgregada y episódica: hay en la actividad de estas clases una tendencia a la unificación aunque sea en planos provisionales, pero ésa es la parte menos visible y que sólo se demuestra después de consumada. Las clases subalternas sufren la iniciativa de la clase dominante, incluso cuando se rebelan; están en estado de defensa alarmada. Por ello cualquier brote de iniciativa autónoma es de inestimable valor”. En Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, tomo 2, trad. Ana María Palos (México DF: Ediciones Era y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999), 27. Durante los años ochenta el concepto fue recuperado por el Grupo de Estudios Subalternos dirigido por el historiador indio Ranajit Guha, para pensar las formas de resistencia de los distintos sujetos populares indios y los sin voz por fuera de los discursos nacionalistas hegemónico de las clases dominantes de la India.

un desmantelamiento teórico del sujeto occidental-moderno como organizador de la realidad a través de sus instituciones de saber-poder —impulsado por el posestructuralismo francés y que fue rentabilizado y maximizado por las ideas posmodernas—, anunciando con ello la posibilidad de irrupción de un sujeto occidental fragmentado —la devaluación de la representación como saber— y una multiplicidad de subjetividades desde los márgenes que terminaron por descentrarlo, se construyó un lugar para ese habla de ese «otro» esencializado. Ya que para poder descentrar al sujeto occidental-moderno, los múltiples otros tienen que mantener su unidad ontológica-natural en la lucha contra las nuevas formas de opresión occidental-capitalistas, viviendo de lleno en las condiciones reales de existencia. El «otro cultural» se encuentra siempre dentro del «otro oprimido», esos que «actúan y luchan» en oposición a los que «actúan y hablan». Estos nunca pueden estar en el espacio-poder para ejercer la representación: el saber, la palabra o el discurso, ya que al hacerlo se vuelven descentrados y fragmentarios. El «otro» para ser efectivamente «otro» tiene que vivir en las condiciones reales de existencia, esa que ya no puede ser representada por el sujeto occidental moderno. Aquí se articula la pregunta: ¿puede hablar el subalterno sin dejar de serlo?

Gayatri C. Spivak hace una diferencia entre dos formas de representación —leyendo a Karl Marx—, que han sido unificadas adentro del aparato crítico posestructuralista francés —principalmente en Michel Foucault y Gilles Deleuze— para desarticular cualquier forma de representación en la esfera occidental y que terminará, entre otras cosas, por producir una esencialización de ese «otro oprimido». Estas dos formas de representación estarían en la diferencia entre la palabra alemana *vertreten*, que se explicaría como la acción de hablar por otros y que podría resumir en la figura del apoderado, mientras *darstellen* que se explicaría como la escenificación del mundo y que se figuraría en el retrato. La relación entre estos dos estratos de la representación no es continua ni su suerte está atada una a la otra, sino más bien esa una relación discontinua —esta diferencia es sustancial para pensar la producción cinematográfica audiovisual más militante dentro de la problemática multicultural, en la medida en que la mayoría de estas piezas intentarán resolver esa brecha—. Para Gayatri C. Spivak “operarlas conjuntamente, en especial con el propósito de decir que más allá de ambas es donde los sujetos oprimidos hablan, actúan y conocen por sí mismos, conduce hacia una política utópica y esencialista”<sup>918</sup>.

---

<sup>918</sup> Gayatri C. Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, trad. Antonio Díaz G., *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39, enero-diciembre 2003, 310.

Esta unificación de las formas de representación se explican por una lectura monolítica del sujeto de clase marxista por parte de la inteligencia occidental, que habría privilegiado aquel individuo que se constituía en sujeto político en la medida en que era concientemente de su condición de clase al enfrentarse a sus condiciones reales de existencia, es decir, donde el deseo de revuelta e insurgencia está directamente relacionado con su interés político y de pertenencia. Pero Gayatri C. Spivak recuerda que Karl “Marx no trabaja [en el Dieciocho del Brumario] para crear un sujeto indivisible donde deseo e interés coinciden. La conciencia de clase no opera con ese fin. Tanto en el área económica —capitalista— como en la política —agente histórico-mundial—, Marx está obligado a construir modelos de un sujeto dividido y dislocado cuyas partes no son continuas o coherentes unas con otras”<sup>919</sup>.

La segunda curva es inversamente proporcional. En la medida, en que el supuesto «otro» ha buscado preguntarse por sí mismo como colectividad en el momento colonial o poscolonial, en la conciencia de revuelta social o simbólica frente a los aparatos hegemónicos de sujeción —generar ejercicios de auto-representación que podrían ser acusados como la búsqueda esencialista de los orígenes—, éste se ha encontrado en sí mismo la complejidad y heterogeneidad que lo constituye como colectivo. Una heterogeneidad que no puede ser abstraída del desarrollo histórico-material de la colectividad en múltiples capas de sujeción: colonial, capitalista, patriarcal y tradicional<sup>920</sup>. Es aquí donde Gayatri C. Spivak instala el concepto de subalterno y lo vuelve operativo, pero no para definir aquello que lo constituye en el espacio social de la India o dentro de cualquier espacio colonial y poscolonial, sino justamente para pensar críticamente la posibilidad de su constitución como espacio del habla. Ya que el habla del subalterno no puede emerger en la medida en que no existe un espacio institucional para dicha habla, que se ejemplificará en la mujer subalterna-poscolonial de la India. “El subalterno no puede hablar. No hay virtud en las listas globales de lavandería con «mujer» como un artículo piadoso. La representación no se ha marchitado. La intelectual femenina como intelectual tiene una tarea circunscrita que no debe rechazar con una rúbrica”<sup>921</sup>. Esa tarea es trazar el extenso itinerario de ese silencio subalterno como lucha para generar el espacio donde su voz se escuche.

Lo que nos interesa rescatar aquí, no solo la posibilidad de la auto-representación audiovisual como discurso válido institucionalmente para la contemporaneidad —en palabras

---

<sup>919</sup> Ibid., 309.

<sup>920</sup> Ibid., 323-4.

<sup>921</sup> Ibid., 362.

de Gayatri C. Spivak la posibilidad de hablar—, ni las formas de dicha validación dentro de una red de nuevas instituciones de saber-poder, sino exponer primero cómo la pregunta por lo propio —aún cuando se apoye en la diferencia con el «otro» que lo excluye, oprime o condena históricamente— ha terminado por exponer en la mayoría de los casos la heterogeneidad y complejidad de la identidad propia y también dentro del cine-audiovisual contemporáneo. Esto es una gran diferencia con la respuesta que se obtuvo dentro del paradigma moderno entorno a la misma pregunta frente al concepto de Estado-nación —apelamos aquí a la mayor amplitud posible de dicho paradigma—. La sujeción dentro de un contexto de dominación de múltiples tipos ha terminado por desestabilizar las pretensiones unitarias o segregacionistas desde su propio interior —aún en aquellos proyectos más esencialistas—. Pero también, para pensar algunas de dichas formas cinematográficas-audiovisuales como ejercicios activos del silencio, en las que se expondrán de forma más evidente las contradicciones que las determinan.

#### **10.4. En un escenario poscolonial-decolonial**

Como hemos venido anunciando lentamente, consideramos que la irrupción del problema de lo multicultural/intercultural no puede desligarse de la discusión entorno al concepto de poscolonialidad. Este que inicialmente inaugura una serie de reflexiones sobre los desarrollos de bastos territorios del planeta después de los procesos de descolonización de la segunda mitad del siglo xx —y que aún no se concluyen completamente—, ha tendido a ser desacreditado por la amplitud de sus pretensiones, por la ambigüedad teórico-político acusado de homogeneizar una serie de procesos muy diferentes entre sí y que a través de esos discursos ahistóricos y universalisantes borran definitivamente la frontera analítica entre colonizados y colonizadores<sup>922</sup>. Lo poscolonial reafirmaría una línea histórica extasiada por su condición de época concluida. Donde el «pos» cerraría la potencia contaminadora de un pasado marcado por la explotación, segregación, racismo, enajenación y expolio.

La «escena post-colonial» ocurre en una extasiada suspensión de la historia, como si los eventos históricos definitivamente nos han precedido y no se están produciendo ahora. Si la teoría una descentramiento de la historia en la hibridación, el sincretismo, un tiempo multi-dimensional y, así sucesivamente, la *singularidad* de los efectos a largo plazo de un recentrando de la historia global

---

<sup>922</sup> Ella Shohat, “Notas sobre lo «postcolonial»”, en *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Sandro Mezzadra, ed., (Madrid: Editorial Traficantes de sueños, 2008), 103-120.

en torno a la única rúbrica del tiempo europeo. El colonialismo vuelve en el momento de su desaparición.<sup>923</sup>

Stuart Hall frente a estas críticas ha planteado que lo poscolonial no tiene porque ser leído de forma unidimensional y unitemporal. Plantear que existe un estado después de la colonialidad efectiva en el territorio, no implica necesariamente que esto ocurra de la misma forma y simultáneamente en todos los territorios. De hecho, la persistencia de los efectos y conflictos productos de la colonialidad en países y regiones del mundo es justamente lo que marca ese estado poscolonial. La no sincronidad de los procesos permite trazar esa particularidad histórica y cultural, que diferenciaría el estado poscolonial de Jamaica y Argentina, entre Australia y Canadá, pero también, del Congo e Irak, aún más “lo mismo puede decirse, en realidad, de Estados Unidos, cuyas «guerras culturales» actuales, sostenidas de principio a fin en referencia a una concepción eurocéntrica mitificada de la civilización, resultan literalmente inteligibles fuera del marco del pasado colonial estadounidense”<sup>924</sup>.

Lo poscolonial enmarca lo multicultural en un contexto de problemas que supera la diferencia cultural siguiendo a Peter Hulme, lo coloca en “un *proceso* de desenganche de todo el síndrome colonial, que adopta muchas formas y probablemente resulta ineludible para todos aquellos cuyos mundos estuvieron marcados por ese conjunto de fenómenos”<sup>925</sup>. Con ello, se termina por comprender que el presente como ejercicio de la diversidad, no es un proceso completamente nuevo, que irrumpió en un tejido virgen de dichas problemáticas, sino que la colonización siempre estuvo internamente condicionando las sociedades —y sus desarrollos— en las metrópolis imperiales. Es esta dimensión de doble inscripción la que nos interesa territorializar a la hora de pensar la emergencia de grupos identitarios no-hegemónicos en la escena contemporánea audiovisual-contemporánea, lo “«postcolonial» no sirve meramente para describir «esta» sociedad en vez de «aquella» o el «entonces» y el «ahora». Reinterpreta la «colonización» como parte de un proceso «global» esencialmente

<sup>923</sup> Anne McClintock, “The Angel of Progress. Pitfalls of the Term «Postcolonialism»”, *Social Text*, Número 31-32, 1992, 86. [Texto original: The “post-colonial scene” occurs in an entranced suspension of history, as if the definitive historical events have preceded us, and are not now in the making. If the theory promises a decentering of history in hybridity, syncreticism, multi-dimensional time, and so forth, the *singularity* of the term effects a recentering of global history around the single rubric of European time. Colonialism returns at the moment of its disappearance.]

<sup>924</sup> Stuart Hall, “¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar el límite”, en Mezzadra, ed., 126-7.

<sup>925</sup> Peter Hulme, “Including America”, *Ariel*, Volumen 26, Número 1, enero 1995, 120. [Texto original: a *process* of disengagement from the whole colonial syndrome, which takes many forms and probably is inescapable for all those whose worlds have been marked by that set of phenomena.]

transnacional y transcultural —y produce una reescritura descentrada, diaspórica o «global» de las grandilocuentes narraciones imperiales de antes, centradas en la nación»<sup>926</sup>.

Asimismo resulta interesante incorporar esa dimensión de no sincronización de los procesos dentro de las perspectivas poscoloniales. Esta al no ser pensada como parte de un discurso histórico de fases epocales, donde una etapa histórica es completamente reemplazada por otra, la que borraría las antiguas relaciones haciendo emerger unas completamente nuevas. La desincronización es un elemento fundamental para el desarrollo interno del espacio de producción específicos. Esto no implica una autonomía reflexiva y productiva sino una respuesta orgánica a la particularidad de los procesos políticos-económicos-sociales-culturales dentro de países o regiones específicas. Esto queda suficientemente claro cuando pensamos la producción de comunidades afro-descendientes en distintos Estados nacionales devenidos de los procesos de descolonización americanos. Si en EE.UU. esta apareció de forma evidente desde finales de los años setenta, una similar no aparece en Brasil como un corpus medianamente orgánico, aún cuando tuvieron procesos de esclavitud similares —tanto en su magnitud como en sus formas—, como también fueron colonizados por dos imperios marítimos y pequeños territorialmente en su origen: Gran Bretaña y Portugal. Y que la segregación económica-social de dichas comunidades sigue siendo muy alta en el presente. A diferencia de lo anterior, en ambos países apareció una producción audiovisual de los habitantes herederos de los pueblos y civilizaciones pre-coloniales.

Ahora bien, la crítica universalista a la colonización desde las perspectivas poscoloniales que posibilita movilizar una serie de conceptos y problemas, por ejemplo, desde la India y su teoría de la subalternidad al contexto de Latinoamérica o África, contienen —según Walter Mignolo— un peligro estructural, que consiste en no evidenciar las formas particulares en que la colonización aconteció en los diferentes contextos locales. Para evitar esto, habría que construir un mapa geopolítico del saber que identifique en su justa medida las áreas de influencia y validación de ciertos discursos de las múltiples otredades que actualmente se están administrando dentro de los patrones del saber aún hegemónicos de Occidente. Porque lo fundamental es hacer visible esos otros paradigmas que están surgiendo desde los márgenes y que cada uno crítica —o no— a la modernidad y al capitalismo de forma distinta. Es decir, habría que luchar contra las propias lógicas universalisantes desde lo no-hegemónico, diferenciar, por ejemplo, aquello que se denomina «lo indígena» en Brasil y en EE.UU., también «lo negro» en Gran Bretaña y Canadá, como, a su vez, las propias

---

<sup>926</sup> Hall, *¿Cuándo fue lo postcolonial?*, 128.

resistencias de los colectivos a dichas denominaciones, como el caso del «beur» en Francia. Nos interesa, entonces, esas prácticas que emergen en lugares de enunciación específicos, que reclaman un contexto inmediato de recepción —generalmente tienen un alto grado de conciencia geográfica—, desde los cuales pueden o no establecer puentes de relación con otros colectivos dentro de sus propios límites territoriales o fuera de ellos, que, a su vez, cuestionan las propias formas de organización de sus prácticas.

Esta perspectiva, que no solo traza un mapa de relaciones desiguales, sino que coloca en su ceno la propia pregunta por la validez del saber y prácticas en aquellas formulaciones hegemónicas dentro de los discursos no-hegemónicos —o deliberadamente contra-hegemónicos de Occidente—, estas prácticas habría que tensionarlas dentro del reciente ejercicio de descolonización epistémica propuesto por Walter Mignolo detrás de su concepto de «decolonialidad». Este más que un concepto definido por una serie rasgos y características deviene en una disposición frente a la realidad de los fenómenos de la colonialidad-modernidad<sup>927</sup>, que renuncia inicialmente a la configuraciones del saber científico Occidental sujeto a las normas y formas disciplinares —o «la gestión empresarial del saber»—. Disposición que justamente cuestiona esos lugares de validación que reclamaba Gayatri C. Spivak para el habla subalterna, lo fundamental no se encontraría en la edificación de nuevos paradigmas normativos universalisantes o espacio para el habla subalterna, sino volcarse “hacia el sujeto enunciante; [desprenderse] de la fe en que el conocimiento válido es aquel que se sujeta a las normas disciplinarias”<sup>928</sup>, pero sustancialmente coloca sus raíces teóricas en las prácticas conceptuales-analíticas que se han desarrollado en los distintos territorios colonizados como cuestionamiento a las formas de la colonialidad y no en el post-estructuralismo —como lo harían los estudios poscoloniales—.

---

<sup>927</sup> Walter Mignolo entiende que no puede seguir pensándose la modernidad sin su cara oculta, la colonialidad, como tampoco el capitalismo que está en la «esencia» de la expansión colonial europea —que fue relevada por EE.UU. en la segunda mitad del siglo XX—. En esta perspectiva, la Ilustración y la Revolución industrial son momentos históricos de transformación de la matriz colonial del poder, pero que no cambian la relación colonial de la modernidad capitalista con el mundo. Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba, (Barcelona: Editorial Gedisa, 2007), 18.

<sup>928</sup> Walter Mignolo, “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”, *Tabula Rasa*, Número 8, enero-junio 2008, 247.

### 10.5. Multitemporalidades culturales, conciencia de la hibridación. Camino hacia la interculturalidad.

Uno de los elementos sustanciales para la comprensión de lo multicultural en el contexto de la globalización del capitalismo actual fue la creciente conciencia de aquello que Néstor García Canclini denominó «heterogeneidad multitemporal», en relación a la modernidad cultural y los procesos de modernización en América Latina. “Esta *heterogeneidad multitemporal* de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo”<sup>929</sup>. Esto quiere decir que los procesos de modernización económico-sociales en territorios distintos no pueden tener desarrollos culturales equivalentes, ya que existe una desincronización sistémica. Esta idea ya se encontraba en algunas ideas de Perry Anderson, “el modernismo europeo en los primeros años de este siglo [xx] florecieron en el espacio entre un pasado clásico aún utilizable, un presente técnico aún indeterminado y un futuro político aún imprevisible. O, para decirlo de otra forma, este surgió en la intersección entre un orden dominante semi-aristocrático, una economía capitalista semiindustrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente”<sup>930</sup>.

Lo que podríamos llamar una suerte de conciencia de la «heterogeneidad multitemporal» de los procesos culturales intrínsecos a lo moderno, implica pensar también la propia modernización económica-social de los territorios de forma multitemporal. Con esto, no queremos decir que existan grupos sociales rezagados que van camino a la modernidad en todas las sociedades, sino que la configuración de la modernidad capitalista está constituida por dicha multitemporalidad, aún en las sociedades auto-proclamadas más avanzadas. Los procesos modernización capitalista implican una necesaria segregación económica-social para el despliegue de sus capacidades de acumulación. Esta doble condición: cultural y social, que es explícita en el contexto latinoamericano pensado por Néstor García Canclini, no es un proceso que le sea propio y exclusivo —aunque tenga rasgos muy específicos—, sino que está presente en todas las sociedades que se han pensado de alguna forma modernas y han entrado al ritmo del capitalismo. Y es justamente esta conciencia multitemporal la que

<sup>929</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, (México D.F.: Editorial Grijalbo, 1989), 73.

<sup>930</sup> Perry Anderson, “Modernity and Revolution”, *New Left Review I*, Número 144, marzo-abril 1984, 105. [Texto original: European modernism in the first years of this century thus flowered in the space between a still usable classical past, a still indeterminate technical present, and a still unpredictable political future. Or, put another way, it arose at the intersection between a semi-aristocratic ruling order, a semi-industrialized capitalist economy, and a semi-emergent, or -insurgent, labour movement.]

vehiculizan gran parte de las producciones cinematográficas-audiovisuales de comunidades identitarias específicas, dentro o frente a una comunidad identitaria hegemónica.

Esta conciencia de la «heterogeneidad multitemporal» tiene como centro el concepto de hidridización, si bien no es un concepto inaugurado y fundado por Néstor García Canclini<sup>931</sup>. La hibridación dentro de su ideario establece una clara opción por desjerarquizar las nociones raciales dentro del discurso predominante en el concepto de mestizaje, asimismo el valor religioso y tradicional que se aloja en el concepto de sincretismo, y, por último, despojar al propio concepto de hibridez de su carácter biologicista, indeterminado y sin identidad. Lo híbrido no referirá a unas prácticas culturales que ganan su densidad reflexiva por mayores grados de indeterminación, sino que es una construcción determinada y específica que se van separando de prácticas existentes. Este inscribe su concepción sobre la hibridación en lo que llama «los desatendidos» de las prácticas culturales populares, es decir, esas que generan formas profundamente contaminadas en sus formatos, formas y discursos, que rompen con la lógica binaria de la producción cultural heredada de los paradigmas modernos, “es en esos escenarios donde estallan más ostensiblemente todas las categorías y las parejas de oposición convencionales (subalterno/hegemónico, tradicional/moderno) para hablar de lo popular. Sus nuevas modalidades de organización de la cultura, de hibridación de las tradiciones de clases, etnias y nacionales, requieren otros instrumentos conceptuales”<sup>932</sup>. La hibridación entendida así sería incompatible con la posibilidad del habla subalterna en los términos planteados por Gayatri C. Spivak, pero comparten un elemento sustancial: «la heterogeneidad y complejidad de la identidad» en la contemporaneidad.

El problema de la identidad emerge así en una tensión, que podríamos resumir “entre el discurso conestructivista de los estudios culturales y las doctrinas fundamentalistas de los movimientos étnicos o nacionales”<sup>933</sup>, los primeros “conciben las identidades como históricamente constituidas, imaginadas y reinventadas, en procesos constantes de hibridación

---

<sup>931</sup> Como nos recuerda Rita de Grandis, en 1928 Robert Park —sociólogo de la Universidad de Chicago—, “hablaba de «híbrido cultural», específicamente refiriéndose al fenómeno de migración humana y al estatuto de individuo marginal. [...] Este «hombre marginal» vive y comparte íntimamente tradiciones de diferentes sociedades; su conflicto es de «orden mental», entre un yo escindido —el viejo— [...] y el nuevo yo, que comporta la incorporación de nuevas pautas culturales”. En Rita de Grandis, “IncurSIONES EN TORNO A HIBRIDACIÓN. UNA PROPUESTA PARA DISCUSIÓN: DE LA MEDIACIÓN LINGÜÍSTICA DE BAJTÍN A LA MEDIACIÓN SIMBÓLICA DE CANCLINI”, *Acta del XIX Latin American Studies Association Congress-LASA*, Washintong-DC, 28-30 de septiembre 1995, s/n pp. Disponible en: <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/grandis.html>

<sup>932</sup> *Ibid.*, 163

<sup>933</sup> Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, (México D.F.: Editorial Grijalbo, 1995), 92.

y transnacionalización, que disminuyen sus antiguos arraigos territoriales<sup>934</sup>, mientras dentro de los segundos, “encontramos tendencias obstinadas en concebir cada identidad como un núcleo duro y compacto de resistencia; por eso, exigen lealtades absolutas a los miembros de cada grupo y satanizan a los que ejercen la crítica o la disidencia”<sup>935</sup>.

Un número importante de las producciones cinematográfico-audiovisual con las que nos enfrentaremos padecerán esta tensión al interior de sus propias estrategias de construcción de obra. Este conflicto es fundacional y distintivo de las películas y piezas audiovisuales contemporáneas, ya que por su carácter no-hegemónico intentan resolver en un mismo gesto la afirmación de un nosotros pero sin generar una esencialización del mismo. El problema del esencialismo se aloja en el centro de las propias colectividades, enfrentando a los distintos agentes que van construyendo en su propio quehacer un programa estético más o menos estructurado. Desde esta perspectiva, pareciese ser, que estas prácticas están más cercanas al concepto posterior de hibridización que instaló Homi K. Bhabha, que a diferencia de Néstor García Canclini, pone el acento en los colectivos iniciales y su ejercicio de diferenciación que en el devenir propio de la hibridación a causa de la interacción cultural. “La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica”<sup>936</sup>.

El «híbrido cultural» pensado por Homi K. Bhabha es fundamentalmente una excepcionalidad histórica-cultural en el enfrentamiento activo de lo que en su palabras llama minoría para inscribirse en el presente, donde las prácticas culturales ocupan lo tradicional y el pasado en un ejercicio de re-escenificación de estos, que termina por limitar cualquier posibilidad de acceso directo a ese pasado o tradición al estar determinado por «otras temporalidades culturales inconmensurables» para el propio colectivo. La figura sustancial de lo híbrido lo encontrará en la frontera, “los compromisos fronterizos de la diferencia cultural pueden ser tanto consensuales como conflictuales; pueden confundir nuestras definiciones de la tradición y la modernidad; realinear los límites habituales entre lo privado y lo público, lo alto y lo bajo, y desafiar las expectativas normativas de desarrollo y progreso”<sup>937</sup>.

---

<sup>934</sup> Ibid.

<sup>935</sup> Ibid.

<sup>936</sup> Homi K. Babha, *El lugar de la cultura*, trad. César Aria, (Buenos Aires: Manantial Ediciones, 2007). 18-9.

<sup>937</sup> Ibid., 19.

Es dentro de este marco problemático, que consideramos pertinente plantear el concepto de multiculturalidad anclado al de interculturalidad, en el neologismo multi-interculturalidad. Ya que al mismo tiempo que se reconoce un espacio de convivencia entre distintos colectivos identitarios culturales en sus pretensiones de diferenciación, lo intercultural siguiendo a Néstor Canclini hace hincapié en la insalvable relación entre dichos colectivos, ya que “la mayor parte de las situaciones de interculturalidad se configura hoy no sólo por las *diferencias* entre culturas desarrolladas separadamente sino por las maneras *desiguales* en que los grupos se apropian de elementos de varias sociedades, los combinan y transforman”<sup>938</sup>. En este sentido, consideramos que las identidades devenidas de la producción de estos grupos activos de construcción identitaria, no puede escapar a un clima generalizado, donde “la identidad, aún en amplios sectores populares, es políglota, multiétnica, migrante, hecha con elementos cruzados de varias culturas”<sup>939</sup>.

#### **10.6. Devaluación ideológica-normativa del concepto de lo nacional. A partir del concepto de diáspora**

La conciencia de la posibilidad del exterminio total de un colectivo identitario-cultural imaginario<sup>940</sup> que expresábamos con Auschwitz, impulsó una serie de políticas de la memoria para afianzar diferentes identidades culturales leídas como frágiles y exterminables, fue secundada por el proceso de crisis de las identidades nacionales en diferentes momentos según el territorio del último tercio del siglo xx —fenómeno que hemos trabajado en dos de sus formas preponderantes en el capítulo anterior: modelo transnacional y desnacionalización del Estado—. La identidad nacional es una construcción que narra, generalmente, una serie de eventos fundadores en torno a la apropiación de un territorio o la independencia frente a otros que han ocupado el territorio propio. Durante el siglo xx, los tres espacios principales que vehiculizaron estas narraciones fueron: la prensa escrita, la radio y el cine. “Los medios masivos fueron agentes de las innovaciones tecnológicas, nos sensibilizaron para usar aparatos electrónicos en la vida doméstica, y liberalizaron las costumbres con un horizonte

<sup>938</sup> García Canclini, *Consumidores y ciudadanos*, 109.

<sup>939</sup> *Ibid.*

<sup>940</sup> Como queda medianamente patente en las obras de Primo Levi. La ficción de lo judío como un sola colectividad transnacional es una fantasía del occidente cristiano, que fue sistematizada por el discurso nazi para justificar su exterminio. Dentro de los campos de concentración las diferentes personas se reunían generalmente por sus países o regiones de procedencia y existió un gran conflicto lingüístico, costumbres y hábitos al interior dentro de los campos de concentración. Esta diversidad fue aprovechada por la ingeniería militar nazi, para controlar posibles rebeliones, como, a su vez, era ratificada y recordada para los propios prisioneros por los códigos que eran tatuados en sus muñecas, donde se marcaba el lugar de origen y la fecha de su traslado a los diferentes campos de concentración. Para los nazis en la práctica, a pesar de sus discursos xenofóbicos, los judíos nunca fueron lo mismo ni pertenecía al mismo colectivo.

más cosmopolita; pero a la vez unificaron los patrones de consumo con una visión nacional”<sup>941</sup>.

Entrada la década de 1980, varias regiones y sus respectivos países vieron cómo estas certidumbres se resquebrajaron, apuntando a la imposibilidad de seguir concibiendo la identidad nacional como una construcción autónoma y auto-contenida, sino en constante relación con otros imaginarios nacionales. Este proceso relacionado directamente con la conciencia impuesta por la globalización neoliberal del intercambio simbólico-material-económico, también estuvo determinada por la irrupción de una serie de conflictos sociales heredados de la colonización, segregación cultural y esclavitud. Así mientras en los años sesenta y setenta hubo un *boom* de impulsos cinematográficos nacionalistas —asociados principalmente a la última gran oleada de los procesos de descolonización de África y Asia, pero también a los movimientos revolucionarios en Latinoamérica—. Los años ochenta y noventa vieron aparecer en los centros avanzados del capitalismo y las ex metrópolis coloniales un eco de dichos procesos en su propio interior territorial. Existió una proliferación de identidades no-hegemónicas que fueron deshilvanando lentamente el tejido de lo nacional.

Articulados a diferentes niveles en agendas socio-políticas más amplias, la irrupción de lo que se ha insistido en denominar: identidades étnico-culturales minoritarias —escondiendo con ello la reproducción valorativa de la superioridad cultural y social—, tuvo múltiples focos para tensionar el discurso unitarista de la identidad nacional dependiendo de cada contexto específico —ya veíamos junto a Gayatri C. Spivak como la subalternidad pervivió al discurso nacionalista de las elites económicas en la India, a pesar de que ambas se enfrentaron contra la fuerza cultural colonizadora de Gran Bretaña—. Esta tensión podía devenir en la lucha por la autonomía territorial y simbólica del colectivo, pero también como exigencia para la realización de la propia ficción civilizatoria de la modernidad occidental liberal: democracia, igualdad y libertad. Es decir, formas efectivas de integración en el tejido de la «realidad» nacional en la que había nacido los hijos de la colonización —afuera pero también dentro de las metrópolis—.

Este adentro y afuera es lo constitutivo del concepto de diáspora. Movimiento de la historia protagonizado por esos “individuos sin asideros, sin límites, sin color, apátridas, desarraigados, ángeles”<sup>942</sup>. La diáspora no solo refiere al proceso migratorio de diferentes

---

<sup>941</sup> García Canclini, *Consumidores y ciudadanos*, 108.

<sup>942</sup> Fanon, 133.

colectivos por razones económicas, religiosas o políticas, donde los códigos y patrones culturales se desdibujarían en una cultura global, capitalista y dominada por la normatividad eurocéntrica, una homogeneización dirigida por la lógica del consumo cultural, que finalmente arribaría en un estado utópico de una cultura universal de la humanidad. La diáspora es un proceso de re-identificación, como ha reseñado Stuart Hall a propósito de la diáspora afro-caribeña, “fue sólo en los años setenta que esta identidad afrocaribeña empezó a estar históricamente disponible para la gran mayoría de la gente de Jamaica, tanto en su patria como en el exterior. En este momento histórico, los jamaquinos se descubrieron como «negros», al mismo tiempo en que se descubrieron como hijos e hijas de la «esclavitud»<sup>943</sup>.

La diáspora nos interesa como ese momento de consciencia de lo perdido y lo distante dentro de las transformaciones estructurales que ha implicado la globalización del capitalismo y la devaluación de los proyectos nacionalistas revolucionarios en África, Asia y Latinoamérica durante los años ochenta. Que lo diferencia de tantas otras migraciones culturales que se han ido acelerando cada vez más desde el siglo XIX. En esta perspectiva, la migración española después de la guerra civil a diferentes países de Latinoamérica, no podría ser considerada propiamente como diáspora —por lo menos en los términos de los afro-descendientes— ya que no existió una previa incisura de su imaginario cultural, que condujera a un proceso de re-afirmación cultural. En el mejor de los casos, podríamos estar frente a una diáspora de la derrota política de izquierdas, pero donde dicho horizonte de sentido seguía siendo articulado, pensado y ampliado en otros procesos político-sociales.

La conciencia de la pérdida, de la extinción de aquello que se piensa como propio, es un proceso inevitablemente mediado por una serie de agentes posibles. En el caso de las prácticas culturales de los afro-caribeños en Europa esto es evidente, lo perdido no se encuentra en las tierras del Caribe sino en África, fue una «revolución cultural indígena» diferida —ocupando el concepto de Stuart Hall—, determinada por su pasar por la esclavitud en las islas y, asimismo, contaminado por procesos histórico-culturales que nada tuvieron que ver con África. Pero es inevitable porque no se puede saltar esa mediación, del haber sido africanos dentro de América: negros y esclavos, no colonizados, sino extirpados. Así se vuelve significativo el artículo 14 de la constitución de la República Imperial de Haití, promulgada en 1805: “Necesariamente debe cesar toda acepción de color entre los hijos de una sola y misma familia donde el Jefe del Estado es el padre; a partir de ahora los haitianos

---

<sup>943</sup> Stuart Hall, *Identidad cultural y diáspora*, 139.

solo serán conocidos bajo la denominación genérica de negros”<sup>944</sup>. Lo negro aparece como una categoría política y no biológica, ya que no niega la multiplicidad de mediaciones que se encuentra en su interior, sino que complejiza lo negro hasta que pierda su particularidad denominativa, negando el ejercicio enunciativo del poder colonial francés.

En la segunda mitad del siglo xx, se hizo evidente también que ese «original» que podría ser reclamado, ya no estaba ahí, había sido transformado por el propio desarrollo histórico. La diáspora es la disposición frente a una pérdida, es el enfrentamiento directo contra esa imposibilidad desde y para el presente. A partir de esto se construye una historia, comunidad y geografía imaginada, producto de la intensificación radical de la diferencia entre el presente y el pasado. “No hay duda de que la geografía y la historia imaginarias ayudan a que la mente intensifique el sentimiento íntimo que tiene de sí misma, dramatizando la distancia y la diferencia entre lo que está cerca de ella y lo que está lejos”<sup>945</sup>. Al mismo tiempo, que se proyecta como una comunidad cultural imaginada, “es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”<sup>946</sup>. Ahora bien, esa comunidad en su condición diaspórica no puede proyectarse completamente soberana ni limitada —eso que definiría una nación según Benedict Anderson—, así su no-soberanía es justamente la condición de posibilidad de la diáspora y su condición no-limitada hace que sus límites son elásticos a la hora de incorporar narrativas sobre lo colectivo. El propio Stuart Hall lo expuso de la siguiente forma:

Al visitar el Caribe francés por primera vez, también me percaté a primera vista de lo diferente que es Martinica de, por ejemplo, Jamaica: y no es una mera diferencia de topografía y clima. Es una diferencia profunda de historia y cultura. Y la diferencia importa. Es esa diferencia la que posiciona a la gente de Martinica y de Jamaica como iguales y diferentes al mismo tiempo. Además, los límites de la diferencia se reposicionan continuamente con relación a diferentes puntos de referencia. Al compararnos con el Occidente desarrollado, somos mucho más <lo

<sup>944</sup> Sin Autor, “Constitución Imperial de Haití (1805)”, en *Primeras constituciones latinoamericanas*, VV. AA., (Barcelona: Red ediciones, 2013), 26.

<sup>945</sup> Edward W. Said, *Orientalismo*, trad. María Luisa Fuentes, (Barcelona: Random House Mondadori, 2008), 88.

<sup>946</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez, (México DF: Fondo de cultura económica, 1993), 23.

mismo». Pertenece a lo marginal, lo subdesarrollado, la periferia, el «Otro».<sup>947</sup>

Cuando hablamos de diáspora —a excepción de unos pocos casos que puntualizaremos— nos referimos a la cristalización en prácticas culturales específicas de la pérdida de lo lejano —en su condición de horizonte de sentido— mediado por la experiencia de la ruptura del tejido de la continuidad histórica de una comunidad en las prácticas específicas de sus individuos, las que están determinadas por la catástrofe de los impulsos coloniales en sus distintos tiempos, como una suerte de reiteración obsesiva del primer y «mayor genocidio» que ocurrió en ese continente que se le pensó como Indias Occidentales y, después, América. Pero también está determinada por la autoconciencia de la dualidad entre diferencia y similitud, que hace pertenecer a los individuos a una comunidad imaginada global y/o que traza espacios de identificación con otras diásporas, son prácticas simbólicas de los fronterizos, donde se constituye un imaginario nómada y descentrado, en una multiplicidad de dimensiones: social-política-económica-nacional-estética.

Así “las identidades de la diáspora son aquéllas [sic] que están constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia”<sup>948</sup>, al mismo tiempo, que forman parte de un estado cultural global, en que el Estado —como configuración política-territorial— es presionado desde el interior y exterior para que pierda su monopolio en la construcción de los imaginarios sociales, “es perfectamente entendible que grupos de toda clase intenten usar la lógica de nación para conquistar el Estado. Esta lógica encuentra su poder de movilización en la intersección entre el cuerpo (lo subjetivo, lo individual) y las políticas del Estado (lo público), es decir, en aquellos proyectos que reivindicamos como étnicos, y que equivocadamente solemos tomar por atávicos”<sup>949</sup>. Constituyendo una amplia red de formas alternativas de organización e intercambio cultural, que establecen espacios de convergencias discursiva, práctica y exhibitivas. Lo que Arjun Appadurai entiende como parte de nuevas formas de identificación cultural —Arjun Appadurai y Stuart Hall ocupan el concepto de una «nueva etnicidad»— que son capaces de convocar a individuos y colectividades en espacios geográficos diversos y amplios generando

---

<sup>947</sup> Stuart Hall, *Identidad cultural y diáspora*, 136.

<sup>948</sup> *Ibid.*, 144.

<sup>949</sup> Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, trad. Gustavo Remedi, (Montevideo y Buenos Aires: Ediciones Trilce y Fondo de cultura económica, 2001), 177.

“un nuevo entendimiento de la relación entre la historia y la agencia social, el campo de los afectos y el de la política, los factores a gran escala y los factores locales”<sup>950</sup>.

La devaluación de lo nacional como entidad colectiva de lo posible, estuvo acompañada por la paulatina devaluación del concepto de Tercer Cine, que como vimos asaltaba los convenciones del relato hegemónico-cultural del cine clásico y moderno, en sus forma hollywoodienses y del cine de autor europeo. No obstante ello, la mayoría de las prácticas que reseñaremos a continuación, establecieron puentes reflexivos con los discursos y prácticas del Tercer Cine, aún cuando su densidad discursiva no podía dar cuenta con suficiencia de las realidades poscoloniales. La relación dependiente entre Tercer Cine y Tercer Mundo fue su mayor debilidad, en la medida que este último concepto lograba encubrir la opresión de clases que existía en los tres mundos. “La teoría de los tres mundos no sólo uniformiza heterogeneidades, enmascara contradicciones y suprime diferencias: también oculta las semejanzas”<sup>951</sup>, ya que un importante grupo comprendió que todo aquello que no pertenecía a EE.UU. y Europa era parte del Tercer Cine. De categoría política en sus inicios latinoamericanos a categoría del saber académico en manos del mundo anglosajón, su densidad crítica y descriptiva se desvaneció al ritmo de su sistematización en el campo de los saberes institucionales. Al mismo tiempo, que para la amplitud que pretendían que abarcara se volvía estrecha y no daba cuenta de la complejidad de las relaciones poscoloniales.

No obstante ello, su dimensión política-estética pervivió al ser recuperada por varios colectivos identitarios-culturales no-hegemónicos para edificar una estética que lograra desarticular el entramado discursivo de las «metrópolis imperiales» —la mayoría de las veces— de su propio interior. En una vocación por un cine libre del ultra-tecnicismo hollywoodiense y europeo, “técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde y sociológicamente impreciso”<sup>952</sup>, donde la falta de infraestructura industrial se transformó en una posición estratégica para construir una estética de la pobreza que podía engullir en su interior una multiplicidad de referentes simbólicos, estéticos y culturales para sintetizarlos como crítica a las distintas formas de hegemonía discursiva —lo que Robert Stam entenderá como las formas antropófagas del cine latinoamericano—, convirtiendo finalmente a la escasez en un «significante»<sup>953</sup>. Así podríamos plantear que

---

<sup>950</sup> Anna Maria Guasch, “Las distintas fases de la identidad: lo intercultural entre lo global y lo local”, *La Puerta FBA*, Número 1, 2004, 74.

<sup>951</sup> Stam, 323.

<sup>952</sup> Glauber Rocha en Stam, 118.

<sup>953</sup> Stam, 123.

frente a la devaluación de los proyectos de los cines nacionales del Tercer Cine desde finales de los años setenta, fue emergiendo con fuerza una multiplicidad de otras estéticas de lo nacional —o más bien fallidas estéticas, ya que nunca se transforman en soberanas—, donde irrumpe lo multinacional, lo multidentitario, lo multi-intercultural.

## **11. DENTRO DE LA DIÁSPORA. TERRITORIOS IDENTITARIOS-CULTURALES NO-HEGEMÓNICOS**

La mayoría de los movimientos identitarios-culturales al interior del cine-audiovisual contemporáneo; han tenido su origen en una respuesta más o menos orgánica y programática frente a una serie de estereotipos generados por los centros de producción cinematográficos hegemónicos y, desde ahí, desarrollaron un programa estético para preguntarse afirmativa o negativamente por su propia identidad, a través de un ejercicio de afirmación y re-afirmación. Espacios productivos pequeños desde una perspectiva sistémica que les permitió un alto grado de experimentación cinematográfica-audiovisual, donde convergieron el cine de ficción y documental, pero también la televisión, el cine experimental, el video arte, etcétera. A su vez, existió una sintetización de diferentes discursos y conflictos que fueron desarrollándose a lo largo del agotamiento del paradigma moderno del cine y del quiebre acaecido durante los años ochenta. En su interior no solo irrumpieron los conflictos de la racialización y, posterior, etnización de las sociedades, sino que conflictos identitarios individuales, de género y clase. Estos territorios fueron muy sensibles a las fluctuaciones de las transformaciones del período, exponiendo con mayor evidencia las tensiones formales, discursivas y productivas que terminarán configurando la contemporaneidad global, con una carga de escepticismo frente a ese mismo escenario y sobre la radicalidad política que los vieron nacer.

### **11.1. Herederos de la esclavitud. Black American Cinema**

Dentro de esto, uno de los principales motores ha sido la segregación de las comunidades afro-descendientes subsaharianas en diferentes contextos poscoloniales. Desde mediados de los años cincuenta el problema de la segregación social en EE.UU. estalló en múltiples focos de conflicto. El movimiento por los Derechos Civiles que comenzó a cristalizarse en 1955 tras la muerte del estudiante Emmet Till en la localidad de Money en el Estado de Mississippi y que tuvo una suerte de cierre simbólico con los asesinatos de El-Hajj Malik El-Shabazz “Malcolm X” en 1965 en Nueva York y del pastor bautista Martin Luther King en Memphis en el Estado Tennessee en 1968. Uno de sus momentos más importantes

fue la Marcha sobre Washington el 25 de agosto 1963, donde más de 200 mil personas se reunieron frente al Monumento a Lincoln que tenía como foco seis reivindicaciones centrales: 1) Leyes significativas de derechos civiles. 2) Un programa de empleo federal masivo. 3) Políticas de empleo justo. 4) Un plan de vivienda decente. 5) Ejercicio del derecho al voto efectivo. 6) Un programa de educación integrada.

No obstante, el combustible de radicalización cinematográfica-audiovisual se produjo tras la rebelión en Watts Tower en Los Ángeles en 1965 bajo el gobierno Lyndon B. Johnson (1963-1969), que inauguró unos 300 focos de disturbios durante el mes de agosto a lo largo y ancho de EE.UU.<sup>954</sup>. En este contexto un grupo de realizadores afro-estadounidenses graduados de la Universidad de California-UCLA a finales de los años sesenta, los que estaban “empeñados en realizar una producción surgida directamente de la comunidad afroamericana, opuesta a las «imágenes de negros» codificadas por la industria cinematográfica norteamericana de los grandes estudios”<sup>955</sup>, realizaron una serie de producciones independientes a propósito de la rebelión de Watts Tower, las que fueron configurando un corpus productivo que configuró el movimiento cinematográfico *L.A. Rebellion* —término acuñado por Clyde Taylor en un pequeño artículo titulado «The L.A. Rebellion: A Turning Point in Black Cinema» (1986), a propósito del giro que aconteció en este grupo de realizadores después del estallido en Watts Tower en 1965— y que determinaron las primeras formas de lo que posteriormente se conoció como Black American Cinema independiente durante los años setenta. Un año antes apareció un pequeño boletín de 8 páginas asociado al recién creado Black Film Center/Archive (1981) en la Universidad de Indiana, titulado *Black Camera*, que terminará transformándose en un espacio teórico de referencia para la producción de la comunidad afro-estadounidense.

Que Clyde Taylor haya colocado el foco en los eventos acaecidos en Watts Tower y no, por ejemplo, en la ya citada Marcha de Washington 1963, estuvo determinado —según Mark A. Reid— por la aparición de otra conciencia negra que se desligaba del movimiento

---

<sup>954</sup> La explosión se transformó en una sorpresa para el escenario estadounidense, en la medida en que Watts Tower no era el típico gueto de las comunidades afro-estadounidenses, en que existía hacinamiento y pobreza extrema. No obstante ello, el 60% de su población tenía menos de 25 años y la mayoría de estos estaban cesantes, sin mayores expectativas y con una constante represión en sus hombros por parte de la policía. La revuelta se gestó después de una irregular detención de un joven conductor ebrio por parte de la policía que llamó la atención de una multitud enfurecida que atacó a esta con piedras, palos, etcétera. Los disturbios se prolongaron por 6 días en que se saquearon y quemaron edificios institucionales y privados. Al finalizar los conflictos hubo más de mil heridos, 34 muertos y algunos millones de dólares en daños solo en Watts Tower.

<sup>955</sup> Juan Guardiola, “Otras miradas, otras representaciones”, en *Historia General del cine XII. El cine en la era audiovisual*. Manuel Palacios y Santos Zunzunegui, eds., (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995), 228.

pacifista de Martin Luther King y se aproximaba más a la aparición del Partido Panteras Negras (1966-1982) y del proyecto pan-africano. Es por esto que “la orientación política de este grupo de independientes negros estaba influenciado [más] por el cine revolucionario del Tercer Mundo. Guiados por el concepto de Julio García Espinosa de «cine imperfecto» ellos practicaron una versión estadounidense del Tercer Cine”<sup>956</sup> y menos por las formas del cine moderno europeo. Dentro de este grupo se ha agrupado a Barbara McCullough, Charles Burnett, Julie Dash, Haile Gerima, Alile Sharon Larkin, Zeinabu Irene Davis, Ben Caldwell, Billy Woodberry, Carroll Parrott Blue, Larry Clark, O. Funmilayo Makarah y Jamaa Fanaka.

Tres elementos son fundamentales para comprender la importancia de la ruptura provocada por *L.A. Rebellion* y el Black American Cinema independiente de los años setenta. El primero es su carácter eminentemente no-comercial como estrategia de de-construcción de los nichos de mercado que el modelo industrial estadounidense había desarrollado para incorporar la diferencia hasta los años setenta. Que tuvieron como última expresión el ya citado género *Blaxploitation* desarrollado hasta mediados de los años setenta. Modelo que respondía de forma sistémica a la exclusión social que predominaba en gran parte de la sociedad estadounidense, en la fórmula de un cine financiado por blanco-estadounidenses hecho con actores afro-estadounidenses y consumido por afro-estadounidenses en salas de cine para estos. El segundo elemento es la plataforma universitaria que giraba en torno a la UCLA, que posibilitó una ampliación de las posibilidades discursivas de los propios realizadores, pero también el acceso a ciertos circuitos de validación no-comerciales donde sus producciones encontraban a otros públicos. El tercero fue la plataforma televisiva pública estadounidense (pre-1969 National Educational Televisión-NET y pos-1969 Public Broadcasting Service-PBS), donde varios de estos realizadores encontraron espacios para la producción y exhibición de sus proyectos. Entre ellos, *The South: Black Student Movement* [El sur: movimiento de estudiantes negros] (1969) y *Let the Church Say Amen* [Deje que la Iglesia diga Amén] (1973), ambas producciones de St. Clair Bourne. Como ha planteado Tommy L. Lott, un factor fundamental para el desarrollo de los documentales dentro de Independent Black American Cinema, se encontró en el programa televisivo Black Journal (1968-1970) dirigido por William Greaves, primer espacio televisivo pensado principalmente para la comunidad afro-estadounidense:

---

<sup>956</sup> Tommy L. Lott, “Aesthetics and Politics in Contemporary Black Film Theory”, en *Film Theory and Philosophy*, Richard Allen y Murray Smith, eds., (Oxford y Nueva York-NY: Oxford University Press, 1998), 282. [Texto original: The political orientation of this group of black independents was influenced by revolutionary Third World film-making. Guided by Julio Garcia Espinosa’s concept of ‘imperfect cinema’ they practiced an American version of Third Cinema.]

En primer lugar, y lo más importante, proporcionó a los cineastas negros motivados políticamente el acceso a un mayor segmento de la audiencia negra. En segundo lugar, debido a la naturaleza no comercial del NET muchos de los segmentos en el programa fueron diseñados explícitamente para educar a los espectadores negros. En tercer lugar, mediante la presentación de una estética alternativa se estableció un nuevo estándar para la representación del pueblo negro en la televisión.<sup>957</sup>

### 11.1.1. *The Child of Resistance a Illusions. Años setenta*

En tan solo 35 minutos **Haile Gerima** (Gondar, 1946) se introdujo con una claridad inédita en la condena social de la comunidad afro-estadounidenses a través de las reflexiones de una mujer encarcelada en *The Child of Resistance* [Niños de las resistencia] (1972). Haile Gerima no solo colocó el centro del discurso político de su película en un no-blanco sino también en un no-hombre. La mujer encarcelada (interpretada por Barbara O. Jones) divaga entre un sueño condenatorio y el encierro, que va alternando imágenes en blanco y negro y en colores. Esa proyección onírica muestra una sociedad en que los afro-estadounidenses acceden a todo el consumo del capitalismo y conviven pacíficamente con los «blancos», pero en el clímax de la ensoñación vemos que llevan grilletes y cadenas en sus piernas. En la cárcel la mujer tiene una crisis de abstinencia de drogas, mientras observa a unos jóvenes afro-estadounidenses que se están drogando. Una de las secuencias más importantes de la película, la mujer estira su brazo entre los barrotes para tratar de alcanzar una bolsa con pegamento que consumen los adolescentes. La cámara está frente a la mujer, su brazo se estira hacia el primer término de la imagen —en momentos incluso golpea la cámara—, su angustia por acceder a la droga se transforma en un súplica también al espectador. Esta llamado es constante en la película, hacia el final una voz en *off* dice: «¡despierten hombres negros, despierten!».

Tras *The Child of Resistance*, Haile Gerima hizo *Bush Mama* (1979), otro manifiesto cinematográfico sobre la segregación social, en la que expone la vida de pobreza de una

---

<sup>957</sup> Tommy L. Lott, “Documenting Social Issues. *Black Journal*, 1968-1970”, en *Struggles for representation. African American Documentary Film and Video*, Phyllis R. Klotman y Janet J. Cluter, eds., (Bloomington-IN: Indiana University Press, 1999), 95. [Texto original: First, and most importantly, it provided politically motivated black filmmakers access to a larger segment of the black audience. Secondly, because of the non-comercial nature of NET many of the segments on the program were explicitly designed to educate black viewers. Thirdly, by presenting an alternative aesthetic it set a new standard for representation of black people on television.]

familia afro-estadounidense, compuesta por una madre —que fue violada por un policía blanco—, sus dos hijas y un padre —ex veterano de Vietnam— encarcelado. La película viaja entre la casa y la cárcel, alternando las conversaciones de las hijas con la madre sobre la situación social del barrio, una oficina de asistencia social y las reflexiones del padre al interior de la cárcel. El hombre y la mujer viven en diferentes pero similares estado de condena, donde la casa es la propia cárcel de la mujer. Aquí nuevamente la frontalidad del discurso del hombre increpa al espectador, pero esta vez Gerima aprovecha sus palabras para hacer diferentes retratos de los hombres encarcelados —todos afro-estadounidenses— en un largo *travelling* de izquierda a derecha [fig. 151]. La película concluye con un primer plano frontal de la mujer mirando por la ventana de su casa, esta tiene barrotes y la mirada de la mujer está perdida. Tanto en *Child of Resistance* como en *Bush Mama*, la cárcel no funciona solo como un espacio físico narrativo en que se encuentran los personajes, sino que es una alegoría del estado cotidiano de los afro-estadounidenses dentro de la sociedad, en un sistema de supresión racial y capitalista. En esta misma dirección podemos leer películas como *I and I: An African Allegory* [Yo y yo: una alegoría africana] (1977) de Ben Cardwell, *Passing Through* [Pasando a través] (1977) de Larry Clark y *Killer of Sheep* [Asesino de ovejas] (1977) de Charles Burnett.

En paralelo a ello apareció la obra experimental de Barbara McCullough, *Water Ritual/ I: An Urban Rite of Purification* [Ritual del agua/ 1: Un rito urbano de purificación] (1979), un cortometraje en 16mm en blanco y negro protagonizado por la artista de performance Yolanda Vidato ajada con un simple vestido y pañuelos en la cabeza y cintura, acción ubicada un contexto espacial de casas quemadas y abandonadas en el sector de Watts Tower. La visualidad del lugar subtrae el imaginario simbólico de las «economías capitalistas avanzadas», ese lugar podría estar en cualquier región del «tercer mundo»: África, el Caribe, Asia o Latinoamérica, es una suerte de viaje a un supuesto pasado ya superado. La irrupción de una temporalidad imaginariamente anacrónica —la que no le debería pertenecer al contexto de Los Ángeles— posibilita el acto de sanación de Yolanda Vidato, que orina en cuclillas en estas ruinas urbanas. El agua-orina es un vehículo que conecta la cosmología de la diáspora de los africanos esclavizados en EE.UU. en un ejercicio de descontaminación individual, que se desprende materialmente de la putrefacción de su contexto material-social-cultural, pero al mismo tiempo, reclama una necesaria reparación al contexto natural, las ruinas están dominadas por un mundo natural que irrumpe para volver estar ahí, en las formas de malezas caóticas, secas y precarias. Ese espacio se transforma en el hábitat simbólico de la comunidad afro-estadounidense, que está a la espalda del «progreso» que simboliza Los

Ángeles: racializado, etnitizado, explotado y pobre. Esos espacios urbanos deteriorados, a través del agua-orina de Vidato se reclaman como tierras consagradas para la cosmogonía contemporánea de la diáspora africana.

Si las primeras películas de Gerima podrían ser consideradas como los manifiestos sociales del Black American Cinema independiente, *Illussions* [Ilusiones] (1982), de **Julie Dash** (Nueva York, 1952) fue la expresión de su manifiesto socio-cinematográfico, con un metraje de 32 minutos Julie Dash puso en escena una bomba en el censo de la discursividad cinematográfica de Hollywood de la época. Esto queda patente en la primera imagen, un estatuilla de un Oscar girando en claroscuro, acompañado por una voz en *off* que dice: «Para dirigir un ataque a Hollywood, de hecho, sería confundir la representación con la acción, la imagen con la realidad. Al principio no era la sombra, pero si el acto, y la provincia de Hollywood no es la acción, pero si la ilusión»<sup>958</sup>. El objeto de *Illussions* fue exponer el ejercicio de olvido de la mujer afro-estadounidense dentro de la historiografía de Hollywood, hacer visible su invisibilización. Utilizando casi el mismo conflicto narrativo que en *Singin' in the Rain* [Cantando bajo la lluvia] (1952) de Stanley Donen y Gene Kelly, una actriz desconocida reemplaza la de una famosa estrella en 1942, pero esta vez es una actriz afro-estadounidense que no tendrá amores ni una redención final. Lo central no se encuentra en la problemática individual del personaje, sino en la estructura de producción de estrellas de Hollywood, esa maquinaria de borradura de lo africano en la construcción de los imaginarios colectivos estadounidenses, en pleno período de la Segunda Guerra Mundial, a pesar del coste en vidas humanas de la comunidad de afro-estadounidenses en el conflicto bélico — conectando con esto con *Bush Mama* en relación a la guerra de Vietnam—.

Ese resto también está asociado al propio rol de la mujer, Wes Felton ha hecho notar el importante rol simbólico del cartel de la actriz Mae West (Bushwick-NY, 1893-Los Ángeles-CA, 1980) que ornamenta el estudio de doblaje. West se vio obligada a moderar la picardía sexual de sus guiones y actuaciones tras el código de censura cinematográfico estadounidense-Código Hays durante los años treinta.

Parece que Dash está haciendo una declaración con el cartel de West en la pared, por el hecho de que no sólo eran las mujeres afro-estadounidenses las sometidas

---

<sup>958</sup> Texto original: To direct an attack upon Hollywood would indeed be to confuse portrayal with action, image with reality. In the beginning was not the shadow, but the act, and the province of Hollywood is not action, but illusion.

al sistema patriarcal blanco de Hollywood, sino que las mujeres blancas también lo fueron. Si ellas se les veía ser fuertes, independientes y seres sexuales, ella eran forzadas por cualquier de las cabezas de los estudios o por el Código de Producción [Hays] a bajar el tono de sus actos, en esencial borrando muchos de sus sueños y talentos de la historia y forzándolas a ser meras ilusiones de lo que ellos deseaban que fueran.<sup>959</sup>

Julie Dash va construyendo un discurso filmico compuesto de varias capas superpuestas, para hacer evidente el ejercicio de borradura y «blanqueamiento» del relato histórico que Hollywood ha hecho de sí mismo. “Las mujeres de color se escucharon, pero no se reconocieron. Cuando las mujeres de color estaban en la banda sonora o pasaban por la pantalla, ellas no fueron recordadas ni reconocidas”<sup>960</sup>. En este sentido, se muestra ejemplar unos de los planos finales de la película, donde se muestra la superposición de las imágenes de la actriz afro-estadounidense, la actriz a quien dobla en una pantalla y el ingeniero en sonido, que a su vez, tiene el rostro duplicado [fig. 152]. El rol normativo de la mirada masculina organiza la invisibilización de lo femenino «negro», para construir una fetichización de lo femenino «blanco», pero el propio rostro masculino está descentrado, duplicado y desnaturalizado, pierde su unidad, se vuelve etéreo e ilusorio.

Durante los años ochentas y noventa a la esporádica producción de Julie Dash, Haile Gerima, Charles Burnett, Barbara McCullough, etcétera —que tendrá en la co-producción estadounidense-británica *Daughters of Dust* [Hijas del polvo] (1991), de Julie Dash, y *Sankofa* (1993), de Haile Gerima, momentos claves—, se sumó un segundo grupo de realizadores que continuaron los aspectos centrales del programa estético de *L.A. Rebellion*, como Warrintong Hudlin, Bill Gunn, Marco Williams, Akoya Chenzira, Alonso Crawford y Michelle Parkerson. Asimismo emergió lo que se ha llamado una segunda etapa del Black American Cinema independiente, oleada abocada a suavizar el discurso sobre la raza y la sexualidad. “Es una generación, mayoritariamente masculina, que mantiene una relación

<sup>959</sup> Wes Felton, “Rewriting Hollywood History in Julie Dash’s Illusions”, *Sense of Cinema*, Número 49, febrero 2009, s/n pp. <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/illusions-julie-dash/>. [Texto original: It seems that Dash is making a statement with the West poster on the wall for the fact that not only were African-American women subjected to the white patriarchal Hollywood system, but white women were as well. If they were seen to be strong, independent, sexual beings, they were forced by either the studio heads or the Production Code to tone down their acts, in essence erasing many of their dreams and talents from history and forcing them to be mere illusions of what they desired to be.]

<sup>960</sup> Patricia Mellencamp, “Making History: Julie Dash”, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Volumen 15, Número 1, 1994, 79. [Texto original: Women of color were heard, but not recognized. When women of color were on the soundtrack or passing on screen, they were not remembered or recognized.]

ambigua con los estudios, derivada de las restricciones impuestas por estos, tales como reducidos presupuestos de producción o estrategias de mercado específicas<sup>961</sup>. Entre estos se encuentran John Landis, Robert Townsend, Reginald Hudlin, Ernest Dickerson, Brian Gibson, Mario Van Peebles, F. Gary Gray, Allen Hughes y Albert Hughes, entre otros. En esta misma dirección, aparecerán a finales de los años noventa George Tillman Jr., Scott Sanders y Rick Famuyiwa.

### 11.1.2. *Kitsch* de la negritud. Spike Lee

Dentro de esta segunda oleada es sintomática la irrupción de **Spike Lee** (Atlanta, 1957), denominado como el principal responsable del «realismo urbano negro» que nació hacia finales de los años ochenta, «estilo» que ha aglutinado la mayor parte de la producción cinematográfica de los realizadores afro-estadounidenses, que configuró un espacio de tensión frente a la producción derivada de Black American Cinema, en la medida que restableció un diálogo estético con el *Blaxploitation* de los años setenta, pero mediado por la explosión de la cultura hip-hop en los *ghetos* en Nueva York, Chicago, Boston, etcétera. Spike Lee desde sus primeras películas propuso un imaginario que se distanció sustancialmente del discursos del Tercer Cine que había abrazado el *L.A. Rebellion*. En la medida, en que su objetivo no era de-construir las formas y lógicas producidas desde ese Hollywood blanco-heterosexual-falocéntrico, sino expandir sus fronteras de tolerancia para incluir el imaginario heterosexual-falocéntrico afro-estadounidense segregado. Para esto, fue fundamental el género de la comedia que subvirtió los mismos estereotipos que habían rentabilizado Hollywood y el género de *Blaxploitation*. “De hecho, buena parte del éxito de Lee se debe a que sus películas hacen uso de expresiones idiomáticas urbanas que seducen a los espectadores con una inteligente simulación de la «negritud»<sup>962</sup>.

La ambigüedad de la propuesta de Spike Lee entre reivindicación y formas estéticas reactivas generan un nuevo abanico de estereotipos, donde ya no es el otro quien ejecuta el rol activo de su construcción, sino que es el propio el que reafirma esos estereotipos para poder ser consumidos-aceptados por el otro. Un ejemplo de ello está en el imaginario sexualizado salvaje de la mujer afro-estadounidense, ser insaciable de deseo que es capaz de consumir la energía vital del hombre civilizado. *She's Gotta Have It* [Nola Darling] (1986), partiendo de un esquema audiovisual muy simple, tres confesatorios de tres hombres distintos, se introduce

---

<sup>961</sup> Guardiola, 232.

<sup>962</sup> *Ibid.*, 233.

en la vida de una mujer afro-estadounidense que ha rechazado la monogamia como modelo de vivir la sexualidad, pero que está atrapada en un tejido de violencia psicológica y sexual por parte del modelo falo-normativo, que está simbolizado por estos tres hombres. A pesar de la supuesta liberación femenina a nivel temático, es decir, que prescinde de un hombre para experimentar su deseo, la construcción del personaje de Nola es unidimensional, está determinada por el sexo y, más aún, sus opciones sexuales serían producto de una enfermedad. “Spike Lee oscurece el componente misógino y sexista con la utilización de elementos de la vida corriente afroamericana, como el empleo de la música rap, el lenguaje coloquial, el colorido del vestuario o los cortes de pelo”<sup>963</sup>.

Lo mismo acontecerá cuando Spike Lee se introduzca en los conflictos sociales de los contextos racializados estadounidenses, como en *Do the Right Thing* [Haz lo que debas] (1989), *Mo' Better Blues* [Cuanto más, mejor] (1990) o *Jungle Fever* [Fiebre salvaje] (1991). En *Do the Right Thing* esto se hace muy evidente, la construcción de una atmósfera de sofocamiento existencial con un estilizado trabajo cinematográfico, expone la tensión constante entre los italo-estadounidenses y los afro-estadounidenses en un sector de Brooklyn en Nueva York y que se cristaliza en el conflicto con una pizzería italiana, la cual termina siendo atacada por el propio Spike Lee con un tarro de basura que destruye su ventanal. Este estallido de violencia es una pálida deriva *technicolor* de las revueltas urbanas que se fueron sucediendo desde los años cincuenta y totalmente neutralizada por los acontecimientos que se sucederán tres años después en Los Ángeles.

Si bien, pareciese que Spike Lee reivindica la radicalidad del discurso de Malcom X y los Black Panthers, en un ejercicio de afirmación de la diferencia racial como el único elemento que condena a la comunidad afro-estadounidense y donde no existe posibilidad de síntesis, es justamente la incapacidad de pensar estos problemas en un marco de referencia mayor y en la renuncia a los discursos de solidaridad política-cultural del proyecto pan-africano, que termina por padecer un fenómeno similar al de Guy Ritchie y Danny Boyle en relación a la decadencia de la clase trabajadora inglesa, donde lo que prima es la dimensión de mercancía audiovisual de consumo.

Estos dos aspectos, la construcción unidimensional de los conflictos socio-económico y el privilegio de la imagen en su dimensión de mercancía, también articula el discurso de su propuesta más audaz y que podríamos denominar como el punto final de su primera época

---

<sup>963</sup> Ibid.

productiva: *Malcom X* (1992). Esta película biográfica de quién simboliza la radicalidad política de la comunidad afro-estadounidense, no solo termina por transformarlo en un mercancía consumible —ese *comodity* que hablaba bell hooks (Gloria Jean Watkins). Usaremos el nombre con el que la teórica se rebautizó y en minúsculas como ella lo escribe—, a través de la fetichización de su imagen como símbolo de la resistencia, “Lee tuvo que crear una obra que se dirigiese a una audiencia predominantemente blanca. Irónicamente, entonces, su película tenía que parecerse a otros dramas épicos de Hollywood, biografías especialmente ficticias como JFK. No hay nada visual en *Malcom X* para indicar que un director blanco no podría haberlo hecho”<sup>964</sup>. Sino que su propia construcción como personaje fue simplificada a un solo gran conflicto racial-religioso, sin exponer las propias contradicciones de esta posible liberación del «hombre negro» en torno a los problemas de sexualidad, género, clase y moral. Aún más, la ausencia total en el horizonte del problema de la acumulación capitalista, como factor sustancial para la segregación socio-económica de la comunidad afro-estadounidense.

Esta tendencia al interior de la producción de Spike Lee —como ha sido leído por Manthia Diawara— ha terminado confluyendo en la configuración de un «kitsch de la negritud», donde está atrapado en la necesidad de destruir el «kitsch racista» pero para hacerlo no puede dejar de reproducirlo. Asimismo, este «kitsch de la negritud» estaría asociado a la decadencia de los discursos marxistas, feministas y deconstructivistas dentro del proyecto pan-africano y el «afrocentrismo» durante los años ochenta, que le habrían dado la espalda a los textos vivos, es decir, a las experiencias de las comunidades africanas en el mundo, para mirarse asimismo como teoría y textos muertos, como la cristalización de una religión más — como la judía, cristiana e islámica— donde poder refugiarse de la brutalidad del mundo y esta “no es más que un kitsch de la negritud. No es más que una imitación de un discurso de la liberación”<sup>965</sup>.

Spike Lee hace evidente los conflictos que el propio concepto de «negritud» ha albergado en su interior, un ejercicio constante de esencialización del «ser negro» funcionales dentro de ciertas retóricas multiculturales anglosajonas —las que se apropiaron del proyecto pan-africano, para justificar una diferencia racial-ontológica—. Dentro de estas retóricas

<sup>964</sup> bell hooks, “Consumed by Images”. *Artforum*, diciembre 1993, 5. [Texto original: Lee had to create a work that would address a predominantly white audience. Ironically, then, his film had to resemble other epic Hollywood dramas, especially fictive biographies such as JFK. There is nothing visual in Malcolm X to indicate that a white director could not have made it.]

<sup>965</sup> Manthia Diawara, “Afro-Kitsch”, en *Performing Hybridity*, May Joseph y Jennifer Natalya Fink, eds., (Minneapolis-MN: University of Minnesota Press, 1999), 180. [Texto original: it is nothing but a kitsch of blackness. It is nothing but an imitation of a discourse of liberation.]

existe una proyección imaginaria de muchos grupos de comunidades que constituirían los EE.UU., donde su interacción y comunicación solo puede estar mediada por lo jurídico-policial, es decir, un grupo de leyes y aparatos institucionales de control y regulación que medien la violencia destructora intrínseca a la relación de la diferencia. Esta esencialización de lo racial-étnico produce también una organización territorial, que en las películas de Spike Lee se expresa como enclave de la cristalización de la esencialidad de lo negro. En *She's Gotta Have It* es el cuerpo femenino como territorio falo-céntrico, en *Do the Right Thing* es la calle y un barrio, mientras en *Malcom X* es el cuerpo simbólico del líder, del mito. Es solo cuando lo negro disputa y se apropia de un territorio donde puede emerger su «ser originario» —esto contrasta sustancialmente con esos territorios consagrados de la diáspora en la pieza audiovisual de Barbara McCullough—. Por esto, no es casualidad el espectro falo-normativo de esta otra escena dentro del Black American Cinema, donde casi no existen mujeres realizadoras, no es casualidad tampoco que la única película que amplía los límites de los problemas tratados hacia el clasismo, el sexismo y la homofobia, sea Leslie Harris con *Just Another Girl on the I.R.T.* [Solo otra chica en el IRT\*] (1992).

### 11.1.3. El impulso de los años ochenta, cuestionando la negritud

En paralelo a la rentabilización de la «negritud» estereotipada por el «nuevo Hollywood», se articuló una escena videográfica que amplió sustancialmente los problemas ya presentes en los años setenta. Trazando una serie de complejos entramados discursivos que fueron diluyendo la autonomía cinematográfica, al mismo tiempo, que fueron padeciendo otras problemáticas sociales que fueron desbordando los límites de la propia comunidad afroestadounidense, principalmente relacionados con la homosexualidad y el impacto social e individual del VIH-SIDA durante los años ochenta, como Thomas Allen Harris, Marlon Riggs, Tony Cokes, Adrian Piper, Cherlyn Dunye, entre otros.

La pieza audiovisual *Black Celebration: A Rebellion against the Commodity* [Celebración negra: Una rebelión contra la mercancía] (1988), de Tony Cokes, recuperando las reflexiones de la Internacional Situacionista en «Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande» [La decadencia y caída de la economía espectacular-mercantil] tras la rebelión en Watts Tower en 1965:

La rebelión de Los Ángeles fue una rebelión contra la mercancía, contra el mundo de las mercancías en que los trabajadores-consumidores están

*jerárquicamente* subordinados a las normas de la mercancía. Los afro-estadounidenses de Los Ángeles, al igual que los jóvenes delincuentes de todos los países avanzados, pero más radicalmente, ya que son parte de una clase sin un futuro, un sector del proletariado que no puede creer en alguna posibilidad significativa de integración o de promoción, *le toman la palabra* a la propaganda capitalista moderna, su publicidad de la abundancia, literalmente. Ellos quieren poseer ahora todos los objetos mostrados y abstractamente accesibles, porque *quieren usarlos*.<sup>966</sup>

Pero combinándolos con material televisivo censurado por los programas de noticias que cubrieron la represión de la policial y la Guardia Nacional estadounidense frente a los levantamientos en los *guethos* negros durante 1967. La pieza utilizando una serie de elementos como la repetición, la cámara lenta y superposición de imágenes y fragmentos de discursos políticos: sobre tiendas quemadas, arrestos, soldados en patrullas, hastío y rabia de los residentes, en una estética que asume el atractivo del sufrimiento humano a través de una mirada ominosa con constantes puntualizaciones a través de una voz en *off*, que —como ha planteado Paul Arthur— “demanda que nosotros «miremos de nuevo», re-veamos el código del espectáculo mediático entre «rebeldes» y «fuerzas de paz»”<sup>967</sup>. Ese volver a ver, como el ejercicio de una mirada que intenta ver en la oscuridad, es una demanda principalmente para aquel esencialismo de la «negritud», esa simulación de un discurso de liberación.

Las piezas audiovisuales de Art Jones, *Media Assassin* [Asesinos de medios] (1990) y *Know Your Enemy* [Conoces tu enemigo] (1991), cuestionan el presente de la producción cultural de la «negritud» a la luz del hip-hop. Estos dos cortometrajes documentales se introducen en el mundo del grupo de rap Public Enemy —compuesto por Check D, Flavor Flav, Prodeessor Griff, The S1W, Terminador X y DJ Lord—, agrupación que lanzó su primer disco en 1987, pero tuvo sus orígenes en la relación entre Check D con el equipo de DJs Spectrum City de la Universidad Adelphi. La primera incursión la hace con el periodista

---

<sup>966</sup> Guy Debord, “Le déclin et la chute de l’économie spectaculaire-marchande”, *Internationale Situationniste*, Número 10, marzo 1966, 4. [Texto original: La révolte de Los Angeles est une révolte contre la marchandise, contre le monde de la marchandise et du travailleur-consommateur *hiérarchiquement* soumis aux mesures de la marchandise. Les Noirs de Los Angeles, comme les bandes de jeunes délinquants de tous les pays avancés, mais plus radicalement parce qu’à l’échelle d’une classe globalement sans avenir, d’une partie du prolétariat qui ne peut croire à des chances notables de promotion et d’intégration, *prennent au mot* la propagande du capitalisme moderne, sa publicité de l’abondance. Ils veulent tout de suite tous les objets montrés et abstraitement disponibles, parce qu’ils veulent *en faire usage*.]

<sup>967</sup> Paul Arthur, *A Line of Sight: American Avant-garde Film Since 1965*, (Minneapolis-MN: University of Minnesota Press, 2005), 119. [Texto original: It demands that we “looks again,” re-viewing the coded media spectacle of “rioters” and “peace-keepers.”]

Harry Allen —activista político asociado al grupo—, a través del cual intenta dar cuenta de una definición del hip hop. La pieza de 17 minutos se articula en torno al discurso crítico de Harry Allen sobre el racismo de la industria musical estadounidense y la incompreensión estructural de la época de las formas musicales del hip hop. A través de un *collage* al ritmo de los propios sonidos de las canciones de Public Enemy, que se acerca a las formas visuales del *graffiti* y una discursividad del rap, más que la del *scratch* y *turntablism* —forma de construcción musical privilegiada dentro del hip hop— inscribe el rasgo propiamente callejero y marginal del hip hop como forma de resistencia de las clases bajas frente a la violencia cotidiana. Quizás el momento más pre-claro de la pieza se encuentra cuando Harry Allen declara que Ludwig van Beethoven era negro.

La segunda pieza de 27 minutos trata directamente de Public Enemy y la repercusión mediática de su música acusada de antisemita, donde si se puede reconocer un diálogo más directo con el *scratch* y *turntablism* sonoro en su construcción cinematográfica-audiovisual, ya que mezcla materiales de las más variadas procedencias: entrevistas, registros de la banda y video-clips, además de material de archivo del movimiento dirigido por los Panteras Negras y Malcolm X, construyendo una imagen texturizada y sucia. Aquello que se deslizaba como una crítica a los medios en *Media Assassin*, se articula en esta segunda entrega en un evidente posicionamiento ideológico sobre estos y sobre el hip-hop como espacio del activismo político —y no solo como una expresión cultural periférica—. En ello, la violencia con que está construida la pieza, una violencia sobre las imágenes, tanto en su edición como en el propio tratamiento visual de las mismas, muchas de estas están grabadas desde monitores de televisión en una doble mediación que va sumando capas de texturas, “la mezcla de sonidos electrónicos ejecutados por los raperos puede ser más o menos una analogía de la manipulaciones gráficas de las imágenes de video por la solarización del color, la división de la pantalla y otros dispositivo de desnaturalización”<sup>968</sup>. *Know Your Enemy* recupera una máxima del propio Malcolm X, «ellos te mantienen bajo control a través de esta ciencia de las imágenes»<sup>969</sup> para insistir en la pregunta ¿quién es el enemigo? “Jones emplea un grueso estilo visual agresivo que socava el aspecto pulcro de los video-clips comerciales. Reviviendo y subvirtiendo totalmente los dogmas *vérité* del registro documental”<sup>970</sup>.

<sup>968</sup> *Ibid.*, 128. [Texto original: the electronic sound mixing executed by rappers can be roughly analogized to graphic manipulations of video images by color solarization, split screen and other denaturing device.]

<sup>969</sup> Texto original: They hold you in check through this science of imagery.

<sup>970</sup> Arthur, 129. [Texto original: Jones employs an aggressively coarse visual style that undermines the polished look of commercial music videos. Reviving and totally subverting the tenets of spontaneous *vérité* documentary recording.]

Por su lado, las últimas piezas de **Marlon Riggs** (Fort Worth-TX, 1957-Oakland-CA, 1994) *Tongues Untied* [Lenguas desvinculadas] (1989), *No, je ne regrette rien (No Regret)* [No, me arrepiento de nada] (1992) y *Black Is... Black Ain't* [Negro es... Negro, ¿no?] (1994), se introduce en la fuerte segregación de los jóvenes homosexuales negros enfermos de SIDA dentro de sus propios contextos culturales. En *No, je ne regrette rien (No Regret)*, Riggs utiliza la cámara como espacio confesional para jóvenes afro-estadounidenses con SIDA a través de una serie de entrevistas en estudio, con un fondo azul que le permite incorporar fotografías e imágenes de la vida de los entrevistados. La simplicidad del dispositivo estético audiovisual ve reforzada la complejidad emocional de las entrevistas, la relación con la cámara se transforma en un espacio para el habla de aquello que no se habla, que no se escucha. Marlon Riggs utiliza la convención más tradicional de las entrevistas televisivas personales estadounidenses, donde el entrevistado preferiblemente no mira directamente a cámara sino a un punto ambiguo, para ahondar en sus historias en un dispositivo de normalización, de no-criminalización ni segregación. Esa cuota de «normalidad audiovisual» contrasta con la violencia de las experiencias de los jóvenes [ver pp. 701-2].

Con un dispositivo audiovisual similar, *Black Is... Black Ain't* entrevista a un grupo importante de afro-estadounidenses para dar cuenta del concepto de «lo negro» para ellos mismos, introduciéndose en los problemas de la «negritud» y la «identidad negra». La particularidad de la pieza audiovisual es que Marlon Riggs va documentando en paralelo los efectos de su propia agonía causada por el SIDA —que concluirá matándolo durante el rodaje de la misma—. Este acostado en la cama responde también a las propias preguntas que él le había hecho a los entrevistados. La incorporación de lo autobiográfico es fundamental para la reflexión de Marlon Riggs, ya que reconoce en su historia individual una forma de desarticular los elementos centrales del ostracismo de las discusiones sobre la identidad dentro del imaginario de los afro-estadounidenses. Su condición de homosexualidad y de hombre enfermo descentra el problema que advertía bell hooks en la propia pieza audiovisual, «¡si lo negro es realmente una cosa-polla disfrazado, estamos en serios problemas!»<sup>971</sup>. La homosexualidad como defecto de la masculinidad no es vivida y experimentada de la misma forma que en otros contextos culturales estadounidenses, sino que sería la supuesta concesión final de lo negro a siglos de castración simbólica-real a partir de la esclavitud, es el quiebre terminal con la masculinidad y, a su vez, el triunfo del blanco-esclavista.

---

<sup>971</sup> Texto original: If the black thing is really a dick thing in disguise, we're in serious trouble.

La búsqueda de *Black Is... Black Ain't* no termina en identificar las formas de reproducción de la lógica heteronormativa, los conflictos sociales, económicos y políticos que han cruzado las vidas de diferentes personas —mujeres, hombres, campesinos, urbanos, adolescentes, viejos, trabajadores, etcétera—, exponiendo así la inevitable variedad de la identidad afro-estadounidense, sino también proponer formas de comprensión de lo colectivo que no redunden en la búsqueda esencial ni ontológica de lo negro, este ejercicio es fundamental para Marlon Riggs, “ya no es suficiente, si alguna vez lo fue, la crítica a los sistemas entrelazados de opresión sin ofrecer afirmativamente alternativas de cómo la sociedad puede y debe reconstituirse”<sup>972</sup>. La construcción de identidades culturales — haciendo referencia a «lo estadounidense»— donde existir un “nuevo orden [que] debe estar compuesto de múltiples estándares: cambiantes, ilimitados y transformándose dinámicamente, con el fin de generar formas de pensar y de vivir que privilegien no un conjunto de diferencias culturales sobre otras, sino afirmar virtudes en todas”<sup>973</sup>.

Como en las piezas de Art Jones, la música es sustancial para definir esa comunidad imaginaria de «lo negro» en *Black Is... Black Ain't*, los diferentes estilos —espiritual, jazz, freedom song, blues, opera, funky, entre otros— constituyen la proyección cultural que más ha determinado los imaginarios colectivos de los estadounidenses, pero al mismo tiempo, exponen esa diversidad que lo propio «negro» contiene. En una de las secuencias fundamentales Marlon Riggs está en la cama del hospital y comienza a improvisar con su voz una serie de ritmos musicales, la cámara está encima de él, vemos los gestos de su cara que cambian entre uno y otro estilo como un contrapunto, el brillo de sus ojos, el movimiento de sus manos y cuerpo, toda su humanidad entregada al ritmo y ritualidad de la música: esto es el centro de la argumentación de Marlon Riggs, devolverle la humanidad a aquellos que han sido deshumanizados. Hacia el final de la película, le preguntan qué ha soñado últimamente, este responde «sueños sobre diálisis. A veces sueño que no son sueños, es como MTV. Acabo de soñar del tipo parpadeo, cosas diferentes parpadeando»<sup>974</sup>.

---

<sup>972</sup> Ver anexo 1, 774.

<sup>973</sup> *Ibid.*, 772-3

<sup>974</sup> Texto original: dreams about dialysis. Sometimes dreams in which they are not dreams, it's like MTV, I just watch it sort of flashing, different things flashing. (En la traducción se reemplazó el verbo *watch* [mirar], por el de soñar, para matener el sentido de la frase en inglés.)

## 11.2. *Cinema of duty*, la experiencia afro-caribeña-canadiense.

En una dimensión menor y dependiente de los hallazgos, propuestas y formas proyectadas por el Black American Cinema se fue articulando en Canadá la producción de algunos cineastas afro-canadienses e inmigrantes provenientes del Caribe, como Jennifer Hodge de Silva, William Greaves, Claire Prieto, el dramaturgo estadounidense Charles Fuller o Roger McTair. Uno de los espacios fundamentales para la producción fue la productora creada por Prieto y Karen King, Black Film & Video Network-BFVN. Dentro de este panorama, también fue fundamental la figura del productor Fil Frasser, responsable de la creación de la productora Alberta Motion Picture Industry Association, (1973) y del Alberta Film Festival (1974), co-fundó el Banff International Television Festival (1979) y la Academy of Canadian Cinema & Television. En esta medida, el Black Canadian Cinema tuvo un relación más presente para la constitución institucional del nuevo panorama global del cine canadiense.

Uno de los aspectos fundamentales de la escena canadiense, estuvo marcada por el concepto acuñado por Cameron Bailey en 1990: «cinema of duty»<sup>975</sup> [cine del deber] a propósito de la obra documental de **Jennifer Hodge de Silva** (Montreal, 1951-1989), “operando completamente fuera de los criterios positivos del «cine arte» de innovación y experimentación, esta práctica realista documental no buscan golpear ni desafiar seriamente al espectador, sino reconfirmar ciertas normas de la conciencia liberal y de la identidad nacional”<sup>976</sup>, en este sentido, no sería un cine propiamente revolucionario sino reformista, exigiendo la promesa que el propio liberalismo occidental contenía en su proyecto civilizatorio. De esta forma, el concepto «cinema of duty» se ha extendido para definir una parte importante del cine documental negro de los años setenta y ochenta en Canadá. Siempre

---

<sup>975</sup> Este concepto ha sido reapropiado y usado para distintos contextos productivos, por ejemplo, Deniz Göktürk lo ha aplicado para la producción cinematográfica sobre las poblaciones inmigrantes turcas en Alemania, en “Turkish Delight – German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema” (1999). Sarita Malik lo ha aplicado a la producción del *Black British Cinema* de los años ochenta y noventa, en “Beyond «the cinema of duty»? The pleasures of hybridity: BLACK British film of the 1980s and 1990s” (1996). Complementario ha aparecido el concepto *Betroffenheitskino* [Cine de la consternación/Cine de los afectados], en “Turkish-German cinema: from cultural resistance to transnational cinema?” (2006), de Rob Burns. También para pensar la condición representacional de las comunidades turco-descendientes en Alemania.

<sup>976</sup> Cameron Bailey, “A Cinema of Duty. The Films of Jennifer Hodge de Silva”, en *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*, Kay Armatage, Kass Banning, Brenda Longfellow y Janine Merchessault, eds., (Toronto: Toronto University Press, 1999), 95. [Texto original: operating entirely outside art-cinema's positive criteria of innovation and experimentation, these films documentary realist practice seeks neither to shock nor seriously challenge viewer, but reconfirm certain norms of liberal conscience and national identity.]

pensando la obra de Jennifer Hodge de Silva, Cameron Bailey plantea que este compromiso del deber para expandir el concepto de identidad nacional a través de formas activas de la construcción de estéticas de la realidad, hay que comprenderla en un doble momento, “con demasiada frecuencia los artistas negros se toman como meros grabadores de las experiencias de «su gente», sin el poder o habilidad para dar forma a la experiencia con el lenguaje de su medio. El cine del deber tiene forma y contenido. Solo así podemos entender la exploración de las complejidades de ambos”<sup>977</sup>. Siguiendo con la figura de Hodge y su temprana muerte, Claire Prieto realizó el documental *Jennifer Hodge: The Glory and the Pain* [Jennifer Hodge: La gloria y el dolor] (1991).

En los años ochenta Jennifer Hodge de Silva, hizo los documentales *Home Feeling: Struggle for a Community* [Sensación de hogar: lucha por una comunidad\*] (1983), *Myself, Yourself* [Yo mismo, tú mismo\*] (1989) y *A Day in the Life of Canada* [Un día en la vida de Canadá] (1989). Para John Erik Fossum, su trabajo hay que dimensionarlo adentro de la agenda humanista negra en Canadá, donde la negritud no necesariamente se transforma en oposición, “operando enteramente fuera de los criterios positivos del cine arte de innovación y experimentación, estas películas de prácticas realistas documentales no buscan tampoco conmocionar ni un reto serio al espectador, para volver a confirmar ciertas normas de la conciencia liberal y de identidad nacional”<sup>978</sup>.

En esta línea también se puede pensar la producción de Claire Prieto que realizó los documentales *Home to Buxton* [La casa de Buxton\*] (1987) junto a Roger McTair, *Black Mother, Black Daughter* [Madre negra, hija negra\*] (1989) junto a Sylvia Hamilton y *Older, Stronger, Wiser* [Vieja, más fuerte, más sabia] (1990), esta última fue la primera producción de una serie de piezas audiovisuales dedicadas a historia de mujer canadienses, financias por Studio D. Sylvia Hamilton hizo la pieza documental *Speak It! From the Heart of Black Nova Scotia* [¡Háblalo! Desde el corazón de la Nueva Escocia negra\*] (1992). Para Julie Crooks, la producción de Claire Prieto, habiendo emergido desde una realidad caribeña pos-colonial con una clara visión de las contra-narrativas, ellas podían y debían hablar de un nuevo lugar y

---

<sup>977</sup> *Ibid.*, 106. [Texto original: too often black artist are taken for mere recorders of experience of ‘their people’, with no power or ability to shape experience within the language of their medium. The cinema of duty has form as well as content. We can only understand it by exploring the complexities of both.]

<sup>978</sup> John Erik Fossum, *Oil, the State, and Federalism: The Rise and Demise of Petro-Canada as a Statist Impulse*, (Toronto: University of Toronto Press, 1997), 95. [Texto original: Operating entirely outside art-cinemas positive criteria of innovation and experimentation, these films’ documentary realist practice seeks neither to shock nor to seriously challenge the viewer, but to reconfirm certain norms of liberal conscience and national identity.]

espacio diaspórico, ellas hicieron película que fueron a la vez rico en matices culturales íntimos y empapados de una fuerte consciencia política”<sup>979</sup>.

Una de las particularidades de esta escena en relación a la de EE.UU. y Gran Bretaña es la presencia de mujeres como el motor central de la misma. Lo que provocó que desde un inicio hubiese un alto grado de consciencia en las piezas documentales de los conflictos de géneros dentro de las estructuras de segregación social canadiense, pero también de las propias formas de organización social de las comunidades afro-caribeña-canadienses. Otro elemento particular, es la comprensión de Canadá como un espacio de liberación de la esclavitud estadounidense, ejemplo de ello, es el documental *Home to Buxton*.

Esta escena ha cambiado sustancialmente a partir de los años noventa, con la entrada de las formas estéticas del «kischt de la negritud», por ejemplo en las producciones de Clement Virgo, *Save My Lost Nigga’ Soul* [salva mi alma nigga perdida\*] (1993), *Rude* [Rudo\*] (1995), *Love Come Down* [Amor venido abajo\*] (2000), también la producción de Steve Williams, *Variations on the Key 2 Life* [Variaciones sobre la clave para la vida\*] (1994) y *Soul Survivor* [Alma sobreviviente\*] (1995). En una línea más cercana a Claire Prieto y Sylvia Hamilton, se encuentra la producción reciente de Alison Duke, *Raisin’ Kane: a rapumentary* [Raisin Kane: un rapumental] (2000), a partir de la cual creó su propia productora Goldelox Productions. Con los que hizo el documental televisivo *A Deathly Silence* [Un silencio mortal] (2003), y las piezas documentales *Hear the Story* [Escuchar la historia\*] (2005), *Traditions and Transitions* [Tradiciones y transiciones\*] (2007) y *The Woman I Have Become* [La mujer en que me he convertido\*] (2008), todas producciones asociadas a organizaciones sociales canadienses por el derecho de las mujeres y de pacientes con VIH-SIDA.

### 11.3. Más allá de la negritud. Black British Cinema

El problema de la «negritud» fue el puente que posibilitó los diálogos entre distintos colectivos en lugares muy diversos del planeta. El concepto de «negritud», inaugurado por el poeta martinico Aimé Césaire en 1935 y que tuvo en la publicación simultánea en Dakar y

---

<sup>979</sup> Julie Crooks, “African Canadian Film”, en *Encyclopedia of the African Diaspora: Origins, Experiences, and Culture*, Carole Boyce Davies, eds., (Santa Barbara-CA: ABC-CLIO, 2008), 30. [Texto original: having emerged from a postcolonial Caribbean reality with a clear vision of the counternarratives they could and would tell in a new Diasporic place and space, they made films that were both rich in intimate cultural nuances and embedded with strong political consciousness.]

París, *Présence Africaine* (1947) su primer foco de desarrollo sistemático, intentaba dar cuenta de cómo imaginar un relato de las prácticas estéticas dentro y fuera —inicialmente— de las colonias francesas en África, para lentamente expandirse a otros territorios. Frantz Fanon fue uno de sus principales exponentes, ya desde su primer libro *Piel negra, máscaras blancas* (1952), comprendió desde el psicoanálisis que el individuo colonizado que deviene de la colonialidad configura una subjetividad fragmentada, ya que ha existido una incisura entre su aparato simbólico primario (imaginario pre-colonial) y el secundario (imaginario colonial), esta fractura sistémica en el aparato psíquico terminó por substraer al sujeto africano de la historia. En esta perspectiva, las prácticas estéticas, sociales y simbólicas de los afro-descendientes de los distintos procesos coloniales son efectos retóricos de una imagen devaluada de sí mismos, por tratar de afianzar una identidad en pugna.

Pero Frantz Fanon no se conformó con identificar la condición psíquica del aparato simbólico de la «negritud», sino expuso el ejercicio de esencialización y ontologización detrás del aparato colonial eurocéntrico y de su empresa racional-moderna. Esa supuesta diferencia civilizatoria-temporal-moral de ese «otro» negro —otro que finalmente es la mayoría del mundo— frente al infranqueable mundo blanco, “llegas demasiado tarde, demasiado tarde, siempre habrá un mundo, un mundo blanco entre tú y nosotros”<sup>980</sup>. El dispositivo discursivo que identificó Frantz Fanon apunta al ejercicio de que los otros han sido obligados a pensarse en una estructura esencialista, donde hay algo así como lo negro. Esta estructura esencialista es lo que condenará a los procesos nacionalistas en África comenzado en Ghana en 1952 y, por extensión, a los propios afro-descendientes diaspóricos poscoloniales, la “obligación histórica en la que se han encontrado los hombres de cultura africanos, de racializar sus reivindicaciones, de hablar más de la cultura africana que de cultura nacional va a conducirlos a un callejón sin salida”<sup>981</sup>. Esto se expresará por ejemplo en la divergencia que ya se había expresado en los años cincuenta dentro de la Sociedad Africana de la Cultura, entre los conflictos de los recientes países constituidos en África con las realidades de los afro-estadounidenses, que crearon su propia sociedad de cultura. “La negritud encontró su primer límite en los fenómenos que explican la historización de los hombres. La cultura negra, la cultura negro-africana se fraccionaba porque los hombres que se proponían encarnarla comprendían que toda cultura es primero nacional”<sup>982</sup>.

---

<sup>980</sup> Cit. en Homi Bhabha, 274.

<sup>981</sup> Fanon, 131.

<sup>982</sup> Ibid., 132.

La «negritud» solo muestra su condición de negritud, en relación a una proyección fantasmática de lo blanco, “el hombre Negro debe ser Negro; pero debe ser Negro en relación al hombre blanco”<sup>983</sup>. En este sentido, ni lo blanco es blanco ni el negro es negro, esa identidad solo aparece en la relación desigual-colonial entre distintos colectivos de personas sostenidas en el imperativo categorial del atraso cultural, del desfase moderno. En “el contexto colonial, es evidente que lo que divide al mundo es primero el hecho de pertenecer o no a tal especie, a tal raza. En las colonias, la infraestructura es igualmente una superestructura. La causa es consecuencia: se es rico porque se es blanco, se es blanco porque se es rico”<sup>984</sup>. Con esto —y como ha comentado Homi K. Bhabha— Frantz Fanon “rechaza el «retraso» del hombre negro porque es sólo lo opuesto de instaurar al hombre blanco como marco universal y normativo. *El cielo blanco todo alrededor de mí*: el hombre negro se niega a ocupar el pasado del que el hombre blanco es el futuro”<sup>985</sup>. Pero también lo negro como una negación superadora trascendental de las relaciones capitalista dentro de la dialéctica marxista-hegeliana de la época, como parte del mito de una universalidad humanista equitativa.

Siguiendo las ideas de Homi K. Bhabha, las densidad crítica de las perspectivas de Frantz Fanon se encuentran en volver operativo este desfase como la posibilidad de una multiplicidad temporal de la modernidad, donde ésta se problematiza en su dimensión epistémica.

[...] la traducción poscolonial de la modernidad descansa en su estructura *performativa, deformativa*, que no se limita a reevaluar los contenidos de una tradición cultural, o trasponer valores «trans-culturalmente». La herencia cultural de la esclavitud o el colonialismo es puesta *antes* de la modernidad *no* para resolver sus diferencias históricas en una nueva totalidad, no para abandonar sus tradiciones. Es para introducir otro lugar de inscripción e intervención, otro sitio enunciativo híbrido, «inapropiado», a través de esa escisión temporal, o desfase temporal.<sup>986</sup>

Es justamente ese espacio enunciativo híbrido, inapropiado y desfasado el que ocuparon los grupos Sankofa Film and Video Collective y Black Audio Film Collective-

---

<sup>983</sup> Cit. en Homi Bhabha, 287.

<sup>984</sup> Fanon, 23.

<sup>985</sup> Homi Bhabha, 287.

<sup>986</sup> Ibid. 291.

BAFC dentro del Black British Cinema durante los años ochenta. La escena de inscripción de Sankofa y BAFC tenía una composición mucho más compleja. El concepto *black* dentro del contexto británico “fue cambiado como una forma de referir la experiencia común de racismo y marginalización en Inglaterra y vino para proveer la categoría organizativa de una nueva política de resistencia, entre grupos y comunidades con, de hecho, muy diferentes historias, tradiciones e identidades étnicas”<sup>987</sup>, que contenía principalmente a realizadores descendientes africanos, afro-caribeños y de varias regiones del sudeste asiático.

El primer largometraje dirigido por un afro-caribeño-británico fue a mediados de los años setenta: *Pressure* [Presión] (1975), de **Horace Ové** (Puerto España, 1939). La película se concentra en los conflictos entre los inmigrantes del caribe de primera y segunda generación en el barrio de Ladbroke Grove en el oeste de Londres durante los años setenta. La narración se centra en las experiencias que llevan a la toma de conciencia política de Tony Watson (interpretado por Herbert Norville), un joven de 16 años que es el primer integrante nacido Inglaterra en una familia de Trinidad y Tobago, que se distancia lentamente de su familia para poder pertenecer a la comunidad imaginada británica. En la primera escena, el joven está comiendo con su familia, él come una comida distinta, su hermano se ríe de su condición de inglés, Tony discute con él y la madre sanciona que lo deje en paz, en la idea de que «Tony no es como nosotros». Varias de las escenas de la película muestran la pobreza de la vida urbana de los adolescentes afro-caribeños-británicos, así Tony es una suerte de guía por diferentes grupos: delincuentes, grupos políticos y religiosos, también de sus ex compañeros del colegio, la policía y sus vecinos racistas.

La relación de Tony con el racismo está concentrada en ciertos focos específicos: policía y vecinos, pero uno de los rasgos interesantes es la absoluta alteridad de los blancos-británicos, estos están ausentes en gran parte de las escenas cotidianas, a penas aparecen como parte de muchedumbres indistinguibles ni siquiera aparece como agente de diálogo las organizaciones de las clases trabajadora inglesas. La segregación es un hecho dado, no necesita de leyes especiales, son dos mundos que ocupan la ciudad por separado. La ciudad de los afro-caribeños-británicos carece de brillo, es un espacio de asfixia existencial, que se cristaliza en la lluvia que se desploma sobre la ciudad en la escena final. La presencia blanca

---

<sup>987</sup> Stuart Hall, “New Ethnicities”, en *Critical Dialogues in Cultural Studies*, David Morley y Kuan-Hsing Chen, eds., (Nueva York-NY: Routledge, 1996), 441. [Texto original: was coined as a way of referring the common experience of racism and marginalization in Britain and came to provide the organizing category of a new politics of resistance, among groups and communities with, in fact, very different histories, traditions and ethnic identities.]

aparece en varios episodios de represión policial, especialmente la escena en que Tony está en una reunión de concientización del racismo de la sociedad británica, la que es reprimida violentamente por la policía sin mediar ninguna infracción a la ley y donde comienza su proceso de su concientización política. Tras *Pressure* Horace Ové estrenó *Black Joy* [Alegría negra] (1977) y *Babylon* [Babilonia] (1980), las dos exploran los conflictos de esta segunda generación de afro-caribeños-británicos.

Durante los años ochenta —y como ya hemos avanzado—, la irrupción del Channel Four ayudó activamente a la configuración híbrida del Black British Cinema, una explosión de nuevas identidades británicas, como en las ya citadas *My Beautiful Laundrette* y *Sammy and Rosie Get Laid* de Stephen Frears. No obstante, para el desarrollo de esa identidad imaginada «negra británica» —en la complejidad de su sentido—, la revuelta social de Brixton en 1981 contra las políticas policiales del gobierno de Margaret Thatcher fue fundamental para la radicalidad política para los nuevos realizadores. Los medios de prensa difundieron lo que se llamó el «terror negro», a causa de una espontánea rebelión de los habitantes de Brixton al sur de Londres el 11 de abril, tras unos confusos incidentes el día anterior entre la policía y un joven afro-caribeño-británico que había sido acuchillado —otros medios han insistido que en la revuelta hubo una gran participación de personas blancas, de hecho hay datos que la mayoría de los detenidos fueron blanco-británicos—<sup>988</sup>.

### 11.3.1. Sankofa y BAFC. Dentro y fuera del cine

Frente a estos hechos —de forma similar a lo sucedido con Watts Tower— existió una rápida respuesta cinematográfica-audiovisual en las agrupaciones Sankofa y BAFC que realizaron una serie de piezas que pusieron de relieve el racismo y exclusión social, teniendo un especial interés en visibilizar el discurso televisivo de segregación racista de la BBC y de los medios de prensa escritos tradicionales. Pero, a diferencia de *L.A. Rebellion*, ambos

---

<sup>988</sup> El Servicio de Policía Metropolitana de Londres llevaba un par de semanas implementando la Operación Swamp 81, con el objetivo de disminuir la criminalidad de la zona, haciendo uso de la SUS Law [Ley del Sospechoso] que autorizaba a la policía a revisar y detener a cualquier persona que pareciera sospechosa. Más de mil personas fueron registradas por la policía en menos de diez días. El malestar de la población inmigrante y de clase trabajadora explotó hacia las 17 hrs. cuando unos cinco mil vecinos comenzaron los disturbios que paralizaron las calles, destruyeron automóviles, quemaron y saquearon edificios institucionales y públicos, se enfrentaron directamente con la policía, hubo más de 300 heridos —entre ellos más de 270 policías—, más de un centenar de automóviles quemados —casi la mitad de la policía—, en poco menos de 8 hrs. de conflicto. Las revueltas en Londres tuvieron eco rápidamente en diferentes ciudades como Leeds, Leicester, Southampton, Halifax, Bedford, Gloucester, Coventry, Bristol, Edimburgo y Liverpool. En esta última, los enfrentamientos duraron cuatro días y hubo alrededor de 150 edificios quemados con más de 700 policías heridos. En el mes de julio volvieron a suceder revueltas en Brixton.

colectivos no apelaron al discurso pan-africano, sino que participaron en los debates sobre colonialismo y poscolonialismo con las perspectivas de Stuart Hall, Homi K. Bhabha, Paul Gilroy, entre otros. “Esas ideas proporcionan un marco teórico desde el que investigar la dimensión inconciente del legado colonial, entender el racismo como un encuentro dialéctico en que víctima y opresor internalizaban aspectos del otro, tanto a nivel individual y social”<sup>989</sup>. Las piezas audiovisuales *Territories* [Territorios] (1984) de Sankofa y *Expeditions: Signs of Empire. Images of Nationality* [Expediciones: signos del imperio. Imágenes de la nacionalidad] (1983-4) de BAFC se transformaron en manifiestos cinematográfico-audiovisuales que aunaban un claro planteamiento político con la auto-reflexividad formal.

El colectivo Sankofa nació el verano de 1983 y reunió a Isaac Julien, Martina Attille, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards y Robert Crusz, a través de la reflexión sobre “las dinámicas y diferencias psico-sexuales al interior de las comunidades afro-británicas”<sup>990</sup> llevaron a cabo una serie de piezas, entre ellas *Passion of Remembrance* [La pasión de la remembranza] (1986), de Isaac Julien y Maureen Blackwood, *Dreaming Rivers* [Soñando ríos] (1988), de Martina Attille, *Perfect Image* [La imagen perfecta] (1988), de Maureen Blackwood y *Looking For Langston* [Buscando a Langston] (1989), de Isaac Julien, entre otros. Durante los años noventa se incorporaron Raymond Yeung, Toa Stappard y Mina Courtauld ampliando el registro de problemáticas, sobre todo con *Yellow Fever* [Fiebre amarilla] (1998), de Raymond Yeung.

El BAFC fue fundado en 1982 por John Akomfrah, Lina Gopaul, Avril Johnson, Reece Auguiste, Trevor Mathison, David Lawson y Edward George, sus distintas producciones apuntaban a la deconstrucción de la historiografía colonial y poscolonial británica, eran un “intento innovador para representar las identidades raciales como efecto de formaciones y procesos sociales y políticos, representar la identidad negra como producto de la historia de la diáspora”<sup>991</sup>. Dentro de sus producciones se encuentran, entre otras, *Handsworth Songs* [Las canciones de Hansworth] (1986) y *Testament* [Testamento] (1988), *Seven Songs for Malcolm X* [Siete canciones para Malcom X] (1993), todas de John Akomfrah, *Twilight City* [Ciudad

<sup>989</sup> Cuco Fusco, *Young British and Black. The work of Sankofa and Black Audio Film Collective*, (Búfalo-NY: Hallwalls Contemporary Arts Center, 1988), 11. [Texto original: These ideas provide a theoretical framework from which to investigate the unconscious dimensions of the colonial legacy, to understand racism as a dialectical encounter in which victim and oppressor internalize aspects of the other, at both the level of the individual and the social.]

<sup>990</sup> *Ibid.*, 8. [Texto original: the psychosexual dynamics and differences within Black British communities.]

<sup>991</sup> *Ibid.* 9. [Texto original: deconstruction of British colonial and postcolonial historiography are groundbreaking attempts to render racial identities as effects of social and political formations and processes, to represent Black identities as products of diasporic history.]

crepúsculo] (1989) y *Mysteries of July* [Misterios de Julio] (1991), de Reece August, y *Gangsta Gangsta: The Tragedy of Tupac Shakur* [Gangsta Gangsta: La tragedia de Tupac Shakur] (1997), de Edward George, entre otras. El grupo fue disuelto en 1998 tras la creación de *Smoking Dogs Films* por parte de John Akomfrah, Lina Gopaul y David Lawson<sup>992</sup>.

Para Cuco Fusco ambos grupos funcionaron como una unidad discursiva —sin por ello establecer deliberadamente un programa en común— que dirigió sus cuestionamientos, tanto a la “representación negra en los medios británicos desde la televisión comercial como bastiones liberales alineados como el Instituto Fílmico Británico-BFI y las revistas de cine académicas tales como *Screen* y *Framework*”<sup>993</sup>. Existió un abierto cuestionamiento a la teoría cinematográfica en torno a la reproducción del relato de superioridad racial cristalizada en la distancia valorativa entre el «cine de vanguardia» del primer mundo y el activismo cinematográfico tercermundista, que terminaba relegando al último a un intento nunca completo en la constitución de una reflexión cinematográfica, atrapada en la alegoría. Ambos grupos funcionaron como dos brazos de un mismo dispositivo de crítica política para deconstruir las nociones preconcebidas del entretenimiento negro dentro de la industria, pero también de la terminología y mitología de la cultura nacionalista imperial de Gran Bretaña y de la estética realista de movimientos como el *Free British Cinema*.

*Territories* es una pieza de documental experimental de 25 minutos dirigida por **Isaac Julien** (Londres, 1960), que se introdujo en el carnaval popular del barrio de Notting Hill, como espacio para evidenciar las lógicas territoriales entre la autoridad blanca y la juventud negra. El concepto de territorio no es solo un espacio en que conviven una serie de individuos pertenecientes a colectividades identitarias distintas, sino que también a una serie de problemas que determinan las formas de vida y apropiación de dicho espacio: raza, clase y sexualidad. La pieza está dividida en dos partes, la primera analiza el carnaval como fenómeno popular, que es descalificado por la mirada normativa blanca como un mero resabio de costumbres pre-modernas. Para esto se introduce en la historia específica del carnaval de Notting Hill mezclándolo con el presente, utilizando material de archivo desde diferentes puntos de vista, alternando la voz en *off* de un hombre y una mujer, las experiencias de variadas formas de vivir el carnaval entre blancos y negros de clases trabajadora, pero también de su propia

---

<sup>992</sup> El año 2007 el British Britan Institute organizó una retrospectiva de toda su obra titulada *The Ghost of Songs* [Los fantasmas de las canciones], bajo la curatoría jefe de Kodwo Eshun y Anjalika Sagar del grupo de arte contemporáneo The Otolith Group.

<sup>993</sup> *Ibid.*, 8. [Texto original: Black representation in British media from mainstream television to such bastions of liberal enlightenment as the British Film Institute (BFI), and academic film journals such as *Screen* and *Framework*.]

sexualidad al interior de este, normalizando audiovisualmente las relaciones homosexuales. Logrando con ello un mapa histórico-ideológico-espacial del carnaval. Esta relación entre pasado y presente en una misma textura audiovisual se cristaliza entre la represión policial del carnaval durante la grabación y, también, la sucedida en 1976 a través de material de archivo televisivo. La policía siempre aparece como detonador de la tensión inherente a la segregación económica-social-cultural.

La segunda parte de *Territories* es “un *collage* surrealista de una pareja homosexual danzando sobre los motines, los policías y banderas quemándose, es una representación formal de esa misma amenaza de caos, un sitio de excesos que se burla de los intentos de control discursivo e institucional”<sup>994</sup>. Con un carácter ensayístico va minando aún más la mirada monolítica del hombre-director, generando una reflexión sobre el propio lenguaje como constructor de identidades e ideas, utilizando la reiteración, la asociación libre de imágenes y motivos a través de la edición y con una banda sonora de música pop. La pieza se acerca a los resultados sonoros de un DJ, que está reforzado por el constante salto de puntos de vista al interior de la pieza. Así se apropia de la energía vital del carnaval, como ese espacio donde emerge “un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana”<sup>995</sup>, para generar una operación de carnavalización que celebrara el caos.

*Territories* parece hacer operativo el motivo del carnaval para pensar las transformaciones sociales-económicas-políticas neoliberales, de forma análoga a como Mijaíl Bajtín pensó al capitalismo liberal, “la carnavalización resultó ser asombrosamente fructífera para una indagación artística del capitalismo en desarrollo, periodo en que las formas anteriores de la existencia, los fundamentos morales y las creencias aparecieron como «hilos pesados» y se puso de manifiesto la naturaleza ambivalente e inconclusa (que antes permanecía oculta) del hombre y de sus *pensamientos*”<sup>996</sup>. La carnavalización no es una estrategia de ruptura para proponer un orden nuevo, sino que es un prisma de lectura para desarticular las lógicas del presente. La voz en *off* femenina de la película dice: «la fantasía colonial requiere un imagen fijada de la persona negra o del otro. Pero, esto está basado en un tipo complejo de inmutabilidad. El otro significa tanto miedo como deseo y desorden debido

<sup>994</sup> *Ibid.*, 15. [Texto original: a surreal collage of gay couples dancing over riots, bobbies and burning flags, is a formal rendering of that very threat of chaos, a site of excess that mocks attempts at discursive and institutional control.]

<sup>995</sup> Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, (México-DF: Fondo de cultura económica, 2005), 179-80.

<sup>996</sup> Bajtín, 245-6.

al camino en que negritud evoca tanto deseo como fantasía en nombre de la sociedad blanca»<sup>997</sup>.

*Territories* va construyendo un discurso que, al mismo tiempo, va deconstruyendo su dispositivo audiovisual, lucha contra la dominación falocéntrica del relato y de la historia, para optar por una multi-mirada-vozes en conflicto como configuración del tejido de la realidad, en un intenso cruce de miradas: vigilante-vigilado, deseo-alienación, policía-juerguista, mujer-hombre, hombre-hombre, mujer-mujer, etcétera. La materialidad de la película se va diluyendo en su dimensión simbólica, en la medida en que se va exponiendo su artificialidad, renuncia a un cuerpo unitario discursivo, para generar con esto una política sin-cuerpo de imágenes, es decir, donde la imagen no puede contener todo el sentido del discurso de forma transparente, sino que necesita necesariamente la mediación de una mirada entrenada que pueda reunir todos esos fragmentos sonoros, textuales y audiovisuales que se distribuyen por la banda de video. La pieza expone con claridad aquello que Stuart Hall planteaba como “el fin del sujeto negro esencial, también implica un reconocimiento de que los problemas centrales de la raza siempre aparecen históricamente en articulación, en formación, con otras categorías y divisiones y son constantemente cruzados y recruzados por las categorías de clase, género y etnicidad”<sup>998</sup>.

*Passion of Remembrance* fue un proyecto de largometraje en conjunto de Isaac Julien y Maureen Blackwood que está constituido por dos narraciones, por dos subjetividades políticas en temporalidades distintas. La primera consiste en una larga conversación entre una mujer y hombre afro-británicos en un paisaje desértico —llamado Aquí— sobre las posibilidades del activismo político negro. La segunda es sobre la vida de una adolescente —Maggie— en el contexto de una familia afro-británica que está cruzada por los problemas de la diferencia sexual y generacional. Un mosaico de las discusiones que convocaban a Sonkofa. La película privilegia dos focos conflictos para desplegar ese imaginario que tensionaba la discusiones al interior de las comunidades afro-caribeñas-británicas, el primero es mujer-hombre/feminismo-machismo, el segundo es individuo-familia/pasado-presente. Esta dualidad que contiene una multiplicidad de problemas se expresa a lo largo de la película:

---

<sup>997</sup> Texto original: Colonial fantasy requires a fixed image of the black person or the Other. But it is based on a complex kind of fixedness. The Other signifies both fear and desire and disorder due to the way in which blackness evokes both fear and fantasy on behalf of white society.

<sup>998</sup> Hall, *New Ethnicities*, 444. [Texto original: The end of the essential black subject also entails a recognition that the central issues of race always appear historically in articulation, in a formation, with other categories and division and are constantly crossed and recrossed by the categories of class, of gender and ethnicity.]

Sus diálogos están llenados con preguntas sobre las imágenes de la identidad «negra» que rodean a los personajes e informan de su comportamiento. La mujer radical negra alegórica reprende al hombre negro radical alegórico para el sexismo latente en su ideología del Poder Negro; Maggie y su familia evalúan las parejas negras en un programa de televisión en horario estelar; ella y su hermano atacan otras visiones de la lucha política; Maggie se enfrenta a acusaciones de sus pares que su interés en la sexualidad y la simpatía por los derechos de los homosexuales no son realmente las preocupaciones negras. Las contradicciones entre la propia imagen y las imágenes prescritas, entre deseosas y dolorosas, se repiten en diferentes sitios generales de la película, o niveles.<sup>999</sup>

Esta dimensión de mosaico también emerge en la propia materialidad audiovisual de la película, Julien y Blackwood van mezclando las narraciones entre ellas y con una serie de materiales de archivo sobre las revueltas populares en los distintos barrios de las ciudades de Inglaterra y del propio activo político, junto con ellas hay referencias al movimiento de los derechos civiles en EE.UU. y del movimiento del poder negro. En uno de los diálogos de la película se dice, «la verdadera lucha estaba al otro lado del Atlántico»<sup>1000</sup>. La película dentro de su tejido visual, sonoro y discursivo emerge como el intento por “reconstruir y activar el recuerdo de una historia negra de Gran Bretaña”<sup>1001</sup>. Esta dimensión de mosaico cinematográfico-audiovisual traza sus puentes con una comprensión destruida de lo británico, una nación constituida por las ruinas esparcidas del neoliberalismo de Margaret Thatcher. Una especial secuencia expone esta decadencia, a través de una edición que va acumulando candados, escombros, neumáticos abandonados, ventanas rotas, edificios desocupados y en ruinas, suciedad urbana, etcétera. Mientras un personaje le dice al padre de Maggie, refiriéndose a las generaciones más jóvenes, han «crecido con esto»<sup>1002</sup>. Asimismo Maggie

---

<sup>999</sup> Fusco, 16. [Texto original: Its dialogues are filled with questions about the images of Black identity that surround the characters and inform their behavior. The allegorical Black radical woman rebukes the allegorical radical Black man for the latent sexism in his Black Power ideology; Maggie and her family evaluate the Black couples on a prime-time TV game show; she and her brother attack one another's visions of political struggle; Maggie faces her peers accusations that her interest in sexuality and sympathy for gay rights are not really Black concerns. Contradictions between self-image and prescribed images, between desired ones and painful ones, are repeated in the film's different generic sites, or levels.]

<sup>1000</sup> Texto original: the real struggle was on the other side of the Atlantic.

<sup>1001</sup> José Arroyo, “The films of Isaac Julien. Look back and talk black”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Número 36, mayo 1991 (versión online 2006), s/n pp. Disponible en <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/IsaacJulien.html> [Texto original: to reconstruct and activate a memory of a black history in Britain.]

<sup>1002</sup> Texto original: grown up with this.

sobre el material de archivo de la represión de las huelgas del carbón por parte de la policía, constata que los mineros blancos son tratados como negros.

La película traza una red de conflictos de clase, culturales, sexuales y coloniales que configuran su ser poscolonial, mediada por una doble mirada femenina, la de la mujer que lucha contra el falocentrismo de su compañero negro. Donde se enfrenta a la condición secundaria de ser mujer y hace evidente la homofobia propia del colectivo por el que lucha. La segunda es la proyección metafórica de la primera, en tanto re-actualización de aquello que se analizaba inicialmente en una crítica bipolar: hombre/mujer y negro/blanco, deviene en la multiplicidad conflictual provocada por la destrucción de los tejidos sociales, que expone en su superficie la homofobia, los problemas de clases, de género y culturales.

El punto de vista femenino —en su doble momento— es aquel que posibilita que se muestre esa historia negra de Gran Bretaña como un entramado complejo. “El material de archivo de las manifestaciones y brutalidad policial son siempre filtrados a través de una mirada negra, en su mayoría una negra femenina. Maggie mira dentro del monitor y seguimos su mirada como la edición del material de archivo”<sup>1003</sup>. Solo frente a la mirada y el habla femenina pareciese activarse la dimensión material de la segregación social, los monólogos del personaje de la primera narración y las situaciones vehiculizadas por Maggie se llevan todo el peso discursivo, si bien los hombres tienen roles preponderantes en el entramado de la película: el hombre de la primera narración, el hermano de Maggie o su padre —destaca dentro de esto la larga secuencia de un hombre nadando en una piscina, un puro acto de contemplación que interrumpe el flujo narrativo—, estos tienen una subjetividad delgada, de corto alcance, más bien funcionan como contrapuntos necesarios para Maggie. Esto se hace evidente en el último plano de la película, la mujer mira al hombre mientras este se desvanece adentro de una niebla que cubre todo ese descampado llamado Aquí, mientras se escucha en *off* la voz de ella diciendo: «La memoria de él vive con nosotros. Estamos en una guerra que es la liberación sangrando. Fantasma de personas que vuelven una y otra vez cuestionando, cuestionando la burla y las ficciones contenidas por siglos de tradiciones basadas sobre la decadencia y las mentiras infestadas en lo inglés en su peor...»<sup>1004</sup>

<sup>1003</sup> Arroyo, s/n pp. [Texto original: The archival footage of demonstrations and police brutality are always filtered through a black gaze, mostly a black female one. Maggie gazes into the monitor, and we follow her gaze as the film cuts to the footage.]

<sup>1004</sup> Texto original: His memory lives with us. We are in a war that is bleeding liberation. Ghosts of people who come back again and again questioning, questioning the mockery and fictions held by centuries of traditions based upon bankruptcy and lies infested in Englishness at its worst...

Dentro y fuera de Sonkofa, Isaac Julien ha desarrollado un proyecto audiovisual que lo ha sacado lentamente del campo productivo cinematográfico hacia las artes visuales, principalmente después de la exposición *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* [Arte abyecto: repulsión y deseo en el arte estadounidense] en el Whitney Museum (Nueva York, 1993). Este tránsito incorporaría en su obra una pulsión erótica-performativa que carecería el territorio cinematográfico, Para Chris Darke, “el espacio institucionalizado de las bellas artes... se convierte en un teatro del deseo, un repositorio de la historia, un recurso de la memoria, así como un espacio abierto a la intervención... las obras intentan una «re-visión» del contexto del arte de alta cultura, así como de los artefactos dentro de él”<sup>1005</sup>. Ahora bien, antes de convertirse completamente en lo que Jane Bryce ha definido como “un artista altamente conceptual, conscientemente trabaja dentro de la historia de la mirada como constitutiva de la dialéctica yo-otro, en un continuo que va desde Hegel a Fanon de Sartre a Lacan”<sup>1006</sup>, colocándose en la otra orilla de la producción audiovisual contemporánea, desarrolla una serie de proyectos que van fragmentando los distintos temas de sus proyectos anteriores.

*Looking for Langston* se introduce en la vida del poeta afro-estadounidense Langston Hughes (Joplin-MO, 1902-Nueva York-NY, 1967) para desentrañar la escena artística del *Harlem Renaissance* de los años veinte en Nueva York —en un paralelo con la escena cultural de los años ochenta en Londres—. La película no es biográfica sino un memorial reivindicativo de su poesía y figura en relación al tema de la homosexualidad al interior del colectivo afro-estadounidense. Como en películas anteriores, combina material de archivo y escenas ficcionadas teniendo como banda de sonido parte importante de la poesía del propio Hughes, pero también de Essex Hemphill, Bruce Nugent, Hilton Als y James Baldwin. La película comienza con el sonido original de una misa en memoria de Hughes en 1967 en la recreación de su funeral, donde el propio Julien está dentro del ataúd [fig. 153] y el que concluye al interior de una discoteca, que es desalojada por la policía blanca en Londres. La película se articula en torno a la historia de amor entre Alex (interpretado por Ben Ellison) y Beauty (interpretado por Mateo Baido) en el Cotton Club en Nueva York.

<sup>1005</sup> Chris Darke y Kobena Marcer, *Isaac Julien*, (Londres: Ellipsis, 2001), 80. [Texto original: the institutionalised space of fine art... becomes a theatre of desire, a repository of history, a resource of memory, as well as a space open to intervention... the works attempt a ‘re-visioning’ of the high-art context as well as the artefacts within it.]

<sup>1006</sup> Jane Bryce, “Riffing on Omeros: The Relevante of Isaac Julien to Cultural Politics in the Caribbean”, *Small Axe*, Número 32 (Volumen 14, Número2), junio 2010, 86. [Texto original: A highly conceptual artist, he consciously works within the history of the gaze as constitutive of the self/other dialectic, in a continuum from Hegel to Fanon to Sartre to Lacan.]

La ambigüedad temporal planteada es un ejercicio abierto de apropiación del pasado para el presente, pero muy lejos de una nostalgia posmoderna —ese pastiche de lo pretérito—, sino que hace irrumpir el pasado como parte constitutiva del ahora, se recupera la historia como relato pero también como fuerza que vive, respira en lo cotidiano. Hughes es uno de los poetas afro-estadounidenses más conocidos en los círculos afro-caribeños-británicos y éste emerge en la película como el precursor de la cultura negra contemporánea, pero donde Isaac Julien busca desarticular la construcción heteronormativa que se había hecho de su figura —este era aceptado dentro de la historia de resistencia negra estadounidense en la medida en que se olvidara su sexualidad—. La búsqueda de Langston concluye en los primeros minutos de la película, Hughes está al interior del propio Isaac Julien y, también, todos aquellos que protagonizaron la escena artística del Harlem en la década del veinte. Pero la ambigüedad toma muchas formas en la película, por ejemplo en una escena de las escenas al interior del Cotton Club, Beauty camina a través de unas finas láminas en las que se proyectan fotografías del fotógrafo Robert Maplethorpe —nacido casi tres décadas después de donde se ambientan los eventos—, que las va acariciando a través de una fetichización del deseo.

La audiovisualidad de la película está determinada por la atracción y sensualidad interna de las imágenes. Las imágenes de archivo y las del presente de producción se van encadenando como espacio de experimentación formal pero también sexual, todo se va articulando para una normalización de los cuerpos, los que van perdiendo su particularidad y diferencia ontológica-esencial. Pero, al mismo tiempo, se hacen evidente sus límites de apertura y libertad, Isaac Julien supera la noción de la sexualidad blanco-negro, el desarrollo de la homosexualidad en los contextos urbanos aparece y se acepta en tanto acontezca como aislamiento social, abstraído de la cotidianidad de contextos sociales más amplios y, en ello, aparece la hegemonía discursiva heteronormativa, que imagina a la homosexualidad como exclusión y segregación, el hombre homosexual como un solitario agente social. Esto está desmontado en la película, a partir desde la misa del inicio: «una persona no opta por oponerse a su sociedad: uno estaría mucho mejor en casa entre compatriotas que ser objeto de burla y detestado por ellos»<sup>1007</sup>.

Isaac Julien junto Kobena Mercer también trabajan esta aceptación desde lo periférico, lo invisible y lo insonoro como un estado que padeció el propio Black British Cinema dentro de los contextos sociales en que se inscribió, en el artículo «De Margin and De Center»

---

<sup>1007</sup> Texto original: a person does not elect to oppose his society: one would much rather be at home among compatriots than be mocked and detested by them.

(1988), una introducción Número 29 Volumen 4 de la revista *Screen* titulado *The Last «Special Issue» on Race?* [¿El último «número especial» sobre la raza?], del que ambos fueron editores. El foco se encontraba en pensar las formas de marginalización de la producción cinematográfica que estaba tratando los problemas raciales en Gran Bretaña. Una de estas formas se encuentra en la propia relación de estas películas con sus formas de financiamiento con respecto a los fondos públicos británicos, la lógica detrás de estos es que todos los fondos exigen en su propia configuración implícita y racionamiento que las producciones apelen representar a toda la comunidad a la que pertenecen simbólicamente sus realizadores. Aquí se establecería un doble vínculo donde por un lado reconocería un grupo con «derecho al habla», pero al mismo tiempo, se les segrega a hablar solo de si mismo.

Por supuesto, esto pone de relieve el problema de la incorporación selectiva: la idea de que una sola película podría «hablar por» toda una comunidad de intereses refuerza la secundariedad percibida de esa comunidad. El doble vínculo de la inclusión apropiada como un término para la legitimación de las formas más generales de prácticas de exclusión es también la fuente de una serie de problemas de representación que se encuentran no sólo los sujetos de raza negra, también por otros grupos marginados en su condición de minoría.<sup>1008</sup>

Esto generaría dos efectos, el primero la negación de la subjetividad individual del o la realizadora que siempre se leería como un «ventrílocuo» de un colectivo social. Junto con esto, estos individuos que pertenecerían a colectivos no-hegemónicos estarían aún contenidos en la tipología monológica del discurso hegemónico, “la fijeza de las relaciones fronterizas entre centro y margen, entre universal y particular, retorna al sujeto hablante al lugar designado ideológicamente del estereotipo, que «todos los negros son lo mismo»”<sup>1009</sup>, ya que cualquiera puede representar en las mismas condiciones y densidad al colectivo que pertenece. Esto expone con claridad la idea de Judith Williamson, “cuanto más poder tenga cualquier grupo para crear y hacer uso de las representaciones, se tiene menos requerimientos

---

<sup>1008</sup> Isaac Julien y Kobena Mercer, “De Margin and De Center”, en *Stuart Hall. Critical dialogues in cultural studies*, David Morley y Kuan-Hsing Chen, eds., (Londres y Nueva York-NY: Routledge, 2005), 455. [Texto original: This of course underlines the problem of tokenism: the very idea that a single film could ‘speak for’ an entire community of interests reinforces the perceived secondariness of that community. The double bind of expedient inclusion as a term for the legitimation of more general forms of exclusionary practice is also the source of a range of representational problems encountered not just by black subjects, but by other groups marginalized into minority status.]

<sup>1009</sup> *Ibid.*, 456. [Texto original: the fixity of boundary relations between centre and margin, universal and particular, returns the speaking subject to the ideologically appointed place of the stereotype—that ‘all black people are the same’.]

de ser representativas”<sup>1010</sup>. Estas perspectivas —como también la celebración acrítica de los discursos morales de izquierda que no generaban una crítica de las piezas cinematográfica-audiovisual, para solo consagrar el gesto de enunciación como político y crítico— continúan colocando en el centro a la normatividad hegemónica occidental-capitalista-masculina-blanca.

Desde *Looking for Langston* Isaac Julien ha buscado romper con esa lógica del doble vínculo, con *Young Soul Rebels* que ganó el premio de la crítica en el Festival de Cannes en 1991 —una suerte de homenaje, *remake* y diálogo crítico con *My Beautiful Laundrette*—, *Black and White in Colour* [Negro y blanco en colores] (1992), *Darker Side of Black* [El lado oscuro de lo negro] (1993), *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask* [Frantz Fanon: Máscaras Negras, Máscaras Blancas] (1996), *The Long Road to Mazatlan* [Largo Viaje por Mazatlán] (1999) *BaadAsssss Cinema* [Cine como el culo\*\*] (2002), por nombrar algunas de sus películas, además de sus proyectos dentro del campo productivo de las artes visuales que han tensionado constantemente esta dimensión receptiva, incorporando nuevos sujetos, territorios y problemas dentro de sus imágenes y con ello abandonado el espectro del Black British Cinema. Para lo que ha sido fundamental que se desplace y ausente del propio territorio cinematográfico.

*Expeditions: Signs of Empire. Images of Nationality* de BAFC y dirigida por **John Akomfrah** (Accra, 1957), parte de un problema y dispositivo absolutamente distinto a *Territories*. Esta pieza analiza el legado colonial británico a través de una serie de imágenes fijas intervenidas visual y textualmente, combinando la visualidad producida por los expedicionarios ingleses por las colonias, además de la iconografía del arte neo-clásico británico y de la cultura popular. Al igual que *Territories* está dividida en dos partes con un total de 22 minutos, la primera dedicada a los signos del imperio y la segunda a las imágenes de la nacionalidad. Como un gran pase de diapositivas musicalizadas, va generando una inmersión del espectador a través de la monotonía visual y la banda sonora de música concreta, donde los textos —pequeños fragmentos de discursos políticos— están fijos en la imagen resaltando su dimensión mecanografiada e impresa, son grafismos que en momentos dificultan la propia visión de la imagen de fondo —varias de estas están sobre expuestas con material de prensa—.

---

<sup>1010</sup> Cit. en *Ibíd.*, 455. [Texto original: The more power any group has to create and wield representations, the less it is required to be representative.]

La relación visual entre el arte neoclásico imperial y las fotografías etnográficas-coloniales termina por mostrar a estos ambos registros visuales como las dos caras de una misma moneda, en un mismo discurso de colonización de los cuerpos y las imágenes. Que está acompañado por una voz en *off* masculina diciendo varias veces, entre otras cosas,: «no saben cómo son ellos o que son ellos»<sup>1011</sup>. Este ejercicio de insistencia discursiva, expone simbólicamente la incapacidad de comprender la identidad del otro por parte del patrón discursivo normativo. “*Expeditions* es decididamente un documento anti-realista, en vez de eso sus realizadores se esfuerzan con todos los medios formales posibles de lograr una visión tanto poéticamente alusiva e interpretativamente lúcida”<sup>1012</sup>.

Por su lado, *Handsworth Songs* —de 60 minutos de duración y financiada por el Channel Four— se introduce en los disturbios sucedidos en septiembre y octubre de 1985 en los barrios de Handsworth de la ciudad Birmingham y el centro urbano de Londres. La pieza crítica abiertamente la lógica periodística británica de encontrar la «historia» de las sublevaciones, ya que reproducen el aparato ideológico hegemónico. Esta confluencia entre represión y prensa se instala al inicio de la película, a través de un montaje que establece puentes de continuidad entre el actuar de la policía y el de la prensa. Para esto ocupan el material de archivo de la propia prensa televisiva, que siempre mira desde detrás o a un lado de la policía, compartiendo simbólicamente y materialmente el mismo punto de visión. La cámara se protege detrás de los escudos de la policía y avanza con ellos, también arranca si los manifestantes hace una avanzada. Pero esta crítica no solo se sostiene en la evidencia de lo obvio, el racismo preponderante entre ambos regímenes discursivos: periodístico y policial conformando una unidad. Sino que cuestiona la propia concepción de historia periodística con la siguiente idea: «No hay *historias* en las revueltas, solo los fantasmas de otras *historias*».

Desde esto se van tejido a través de imágenes del pasado y el presente historias y mitos globales de cómo se fue articulando esta visualidad de lo negro y las revueltas en una iconografía específica y claramente identificable. Algunas frases que recuperan de la prensa escrita son: «Que nadie hable de esto como una revuelta racial. Esta criminalidad asesina no es sobre parentesco, genes o patria», «Revuelta de muerte», «Luchas raciales podrían tomarse la ciudad» o «El campo de batalla sangriento»<sup>1013</sup>. La prensa está en una misma línea de

<sup>1011</sup> Texto original: don't know who they are or what they are.

<sup>1012</sup> Fuso, 12. [Texto original: *Expeditions* is a decidedly antirealist document; instead its makers struggle with every possible formal means of achieving a vision both poetically allusive and lucidly interpretive.]

<sup>1013</sup> Textos originales: “Let no one talk of this a race riot. This murderous criminality is not about parentage, genes and homeland”, “Riot of Death”, “Racial fights could take over city” o “The Bloody battleground”.

batalla que la policía, lo que grafican en la estructura de montaje, después de esta larga serie de titulares de prensa, se muestra en un plano general los automóviles policiales entrando al barrio de Handsworth y en el siguiente estos estacionados en las calles del barrio.

La estructura de la pieza se sostiene en una ordenación no inductiva de las imágenes, se asemeja a una ensoñación que va entrando y saliendo de espacios, situaciones y eventos visuales y sonoros, estableciendo puentes débiles entre los recuerdos felices de las familias afro-caribeñas-británicas, como también escenas de archivo donde se muestran la «supuesta» integración racial en un baile entre blancos británicos y afro-caribeños-británicos, con la golpiza de 12 policías a un joven rastafari o con los rostros de unos niños en la escuela, esta relación visual no es caótica, sino que van componiendo un complejo mapa visual referencial donde habitan estos conflictos. Esta dimensión de ensoñación se anuncia desde el inicio con un payaso mecánico sonriente y que saluda con la mano que mira el exterior desde una vitrina. Motivo que protagonizará toda la introducción de la película. Esta materialidad ensoñante tiene un contrapunto con una serie de entrevistas de las experiencias y problemas de las comunidades, entrevistas que se hacen en la calle como una demarcación territorial y a través de la cual se expone la complejidad del concepto de «lo negro» en Gran Bretaña, varios de los entrevistados hablan de inmigrantes afro-caribeños e hindúes como un mismo colectivo simbólico que debe luchar. Pero la película no genera una retórica de simplificación siendo portavoz de la lucha, sino que complejiza los conceptos de identidad y racismo, a través de múltiples capas visuales, textuales y conceptuales que se van superponiendo.

En términos generales, los proyectos cinematográfico-audiovisuales producidos en Sonfoka y BAFC respondieron orgánicamente a una «estética híbrida de la diáspora» en los términos de Kobena Mercer:

A través de un amplio rango de formas culturales, hay una dinámica «sincrética» que se apropia, de manera crítica, de elementos provenientes de códigos maestros de la cultura dominante y los «creolina» desarticulando los signos presentes, y re-articulando su significado simbólico. La fuerza subversiva de esta tendencia hibridizadora se encuentra más presente en los niveles del lenguaje en sí, donde los creoles, *patois* y variantes de inglés negro descentran, desestabilizan y carnavalizan el dominio lingüístico del «inglés» —el lenguaje nacional del

discurso dominador— a través de inflexiones estratégicas, reacentuaciones y otros cambios en semántica, sintaxis y códigos léxicos.<sup>1014</sup>

### 11.3.2. Otras formas de lo negro en el Black British Cinema

Dentro del apelativo Black British Cinema se produjo y sigue produciéndose una importante cantidad de títulos bajo al alero del Channel Four y el BFI, y en los últimos años también BBC. Producciones que tienen una cierta línea de continuidad estético-productiva con las películas ya reseñadas de Stephen Fears y Horace Ové. Algunas de estas películas son *Black Joy* [Negro Joy] (1977), de Anthony Simmons, la co-producción italo-británica *Babylon* [Babilonia] (1980), del italiano Franco Rosso, *Majdhar* (1985), de Ahmed A. Jamal, *Water* [Loca juerga tropical] (1985), de Dick Clement, la co-producción británico-estadounidense *Playing Away* [Jugando lejos] (1986), de Horace Ové, entre otras. Dentro de esto un fenómeno interesante será la instalación de un modelo transnacional de lo negro hacia finales de la década del ochenta, donde varias producciones comenzaron a trabajar con actores afro-estadounidenses para penetrar en los mercados globales. En *Cry Freedom* [Grita libertad] (1987), de Richard Attenborough y en *For Queen & Country* [Por la reina y la patria] (1988), de Martin Stellman, fueron protagonizadas por Denzel Washington, mientras *The Crying Game* [Juego de lágrimas] (1992), de Neil Jordan, tuvo de protagonista a Forest Whitaker<sup>1015</sup>.

*The Kitchen Toto* [El toto de cocina] (1987), de Harry Hook, —realizador que vivió su niñez en Kenia con sus padres colonos y que después hizo el *remake* estadounidense de *Lord of the Flies* [El señor de las moscas] (1990)— fue uno de los proyectos financiados por Channel Four más ambiciosos para repensar lo que Ella Shohat y Robert Stam han llamado géneros imperiales. La trama se centra en una familia de colonos británicos que llevan a vivir con ellos a Mwangi (interpretado por Edwin Manida) —para trabajar como ayudante de cocina o en una de las lenguas de Kenia: «toto», que refiere específicamente a un sirviente africano nativo—. Mwangi es hijo de un sacerdote keniata pacifista asesinado por los rebeldes de *Muingi* [El movimiento] en el contexto de la guerra civil de Kenia en 1952 —que

<sup>1014</sup> Cit. en Stuart Hall, *Identidad cultural y diáspora*, 144.

<sup>1015</sup> Junto con ello, existió la efímera experiencia del productor Chris Blackwell que creó Island Pictures en Jamaica —una filial de su productora musical Island Records, compañía discográfica entre muchos otros de Bob Marley—, que produjo *Countryman* [Compatriota] (1982) de Dickie Jobson. Una iniciativa que tenía como objeto potenciar la producción cinematográfica en el país, aunque finalmente, fue la única película producida —después de forma irregular realizaron películas en Gran Bretaña y EE.UU. como *River's Edge* [Instinto sádico] (1986) de Tim Hunter o *Heavenly Pursuits* [Búsquedas celestiales] (1986)—.

finalmente devendrá en su independencia en 1963—. El padre de familia John Graham (interpretado por Bob Peck) es un jefe de policía que constantemente se enfrenta con los insurgentes y con el malestar social provocado por la ocupación inglesa. Mientras Mwangi se enfrenta a una doble condición de segregación, en el contexto blanco que se refleja en su relación con la madre y el hijo de John y con los keniatos que lo ven como una vergüenza a causa de su trabajo y de ser hijo del clérigo moderado. El conflicto existencial de la película se centra en la decisión de Mwangi de adscribir al movimiento insurgente o salvar la vida a la familia Graham, que se condensa en un diálogo en el clímax de la película: «no hay respuestas fáciles»<sup>1016</sup>.

Harry Hook hace una defensa abierta a las que considera las reales víctimas de los procesos de descolonización en África, para ello abandona las alegorías de la ocupación británica pero también de los procesos de liberalización, su opción es mostrar la complejidad de la subjetividad de este niño y cómo se ve atrapado en un conflicto que lo supera como individuo, en el cual no puede encontrar respuestas. Esta perspectiva responde a los posteriores procesos de sobre etnitización de los conflictos en África, que culminarán en gigantescas purgas entre diferentes etnias que continua hasta la fecha en distintas guerras cívico-militares. En la película se insiste en la dimensión étnica de los diferentes componentes de la sociedad Kenia y cómo los rebeldes *Muingi* presionan a toda la etnia Kikuyu —a la que pertenece la familia de Mwangi— a jurar lealtad al movimiento insurgente. No obstante ello, los conflictos en los que están atrapados los personajes no son dimensionados dentro de la película como parte de procesos históricos enraizados, sino más bien se exponen como la voluntad de individuos organizados en un presente perpetuo que padecen un subjetividad dada. La violencia contra Mwangi por parte de la madre, hijo y otros británicos-blancos es solo una deficiencia de su cualidad moral-ética en su individualidad —es rescatado John el cual muestra una empatía colonizadora por Mwangi—. Al mismo tiempo, los rebeldes *Muingi* que luchan contra la ocupación son tratados como un grupo de alborotadores violentos que van a asolar la casa de los Graham —las reminiscencias con *The Birth of a Nation* [El nacimiento de una nación] (1915) de David W. Griffith, se hace evidente en las escenas finales de la película, sobre todo cuando el bebe de la familia Graham está en manos de los *Muingi*—.

Una de las particularidades de la puesta en imagen de *The Kitchen Toto*, es su abierta disposición no folclorista para la construcción visual donde se desarrollan los eventos, se evita

---

<sup>1016</sup> Texto original: No easy answers.

cualquier contextualización en que se ocupen grandes manadas de animales atravesando la savana africana, también renuncia a la sobre abundancia de colores, solo se muestran modestas casas y coches en contraste con un denso paisaje boscoso. Como la caracterización espacio-visual donde emergen los *Muingi* que a pesar de provenir de la oscuridad, no son excesivamente amenazantes en la sobre saturación expresionista de los claroscuros, en la asociación entre lo animal-salvaje-natural con lo negro. Estas búsquedas audiovisuales se distancian de las formas preponderantes a la hora de trabajar las historias africanas por los géneros imperiales. Pero sin desactivar los propios supuestos que han articulado la empatía colonizadora, que se identifica a nivel individual con los conflictos personales de los colonizados. Por ejemplo, en uno de los planos finales de la película de los ojos de Mwangi, como momento de autoconciencia de estar atrapado en una encrucijada imposible de resolver.

Los años noventa también estuvo determinada por la creciente conciencia del importante nicho comercial en que se transformaron la comunidad hindú, pakistaní y de otras regiones del sudeste asiático. Ya en 1998 las películas habladas en indio —principalmente provenientes de la industria de Bollywood— dominaban el mercado interno de las películas no habladas en inglés, representando el 40% de un mercado que había sido dominado hasta la fecha por películas de la industria francesa. La propia BBC impulsó a estas narrativas identitarias con películas como *Brothers in Trouble* [Hermanos en problemas] (1996) y *My Son the Fanatic* [Mi hijo el fanático] (1997), también se podría incorporar la comedia *East is East* [El éste es el éste] (1999).

Estas producciones renunciaron abiertamente al entramado político que se gestó en torno a Sankofa y el BAFC, pero rentabilizaron algunos de sus aspectos discursivos, principalmente la conciencia de la compleja e híbrida construcción de la identidad en el contexto británico. Uno de los focos principales ha sido mostrar diferentes formas de construcción de familias multiculturales, en *East is East* en código comedia muestra una familia compuesta por una mujer católica blanca con un hombre pakistaní musulmán y sus siete hijos. Incluso en *Bend It Like Beckham* [Quiero ser como Beckham/Jugando con el destino] (2002), de Gurinder Chadha. Narración que está contextualizada en una familia hindú tradicional, pero su padre es un inmigrante hindú provenientes de Uganda.

#### 11.4. La resistida experiencia del Cinema Beur francés en los años ochenta.

Dentro de este escenario propuesto, aquello que fue denominado como «cine-beur»<sup>1017</sup> en el contexto francés es mucho más complejo o, por lo menos, cuestiona ciertos ejercicios sobre construcción identitaria. El apelativo refiere a la producción de cineastas provenientes de familias de árabes del magreb africano nacidos en Francia. Las primeras producciones se concentraron principalmente en exponer las experiencias conflictivas de integración de los inmigrantes dentro de la sociedad francesa, por ejemplo, en los largometrajes *Le Thé au harem d'Archimède* [El té en el harem de Arquímedes] (1985), de Mehdi Charef, —adaptación del libro homónimo de Charef publicado en 1983— y *Bâton rouge* (1985), de Rachid Bouchareb. El concepto fue inscrito en el territorio cinematográfico en el número 112 de la revista francesa *Cinématographe* (julio, 1985), pero se fue articulando a partir de la experiencia cultural de la Radio Beur y «literatura beur» de finales de los años setenta.

El concepto «bleur» fue insistentemente cuestionado por los propios realizadores, en la medida que consideraron que era una forma de marginalización y doble-cosificación dentro del escenario cinematográfico francés —entre estos Zaïda Ghorab-Volta—. Identificarse como «beur» era asumir que nunca podrían constituirse en cineasta en cuanto tal y sus producciones siempre estarían subordinadas a un estatuto cultural que no era propiamente cinematográfico, en la conciencia de que el concepto terminaría siendo una «prisión en la imagen», ocupando la expresión de Alice Walker. Ya en el número monográfico “Cinemas métis, de Hollywood aux films beurs” [Cines metizos, de Hollywood a las películas beurs] de la revista *CinémAction* (número 56, 1990), el concepto fue considerado uno de transición<sup>1018</sup> hacia la integración de estos realizadores al paisaje más amplio de «autores» cinematográficos franceses o hacia un concepto más amplio como «cinéma banlieue»<sup>1019</sup>.

---

<sup>1017</sup> La palabra «beur» es un neologismo derivado de la palabra *arabeu* [árabe] dentro del coloquialismo urbano francés —verlan— para referirse a los árabes jóvenes, una apropiación que manipula, estruja y contra la palabra como estrategia de inversión lúdica del racismo y segregación de la denominación, siendo autoconsciente del significado negativo de la denominación árabe en el imaginario hegemónico francés, pero al mismo tiempo, la negativa de estar atrapados en esos significados.

<sup>1018</sup> Christian Bosséno, “Un cinéma de transition”, *“Les thèmes du cinéma beur”*. *CinémAction. Cinemas métis de hollywood aux films beurs*. Editado por Guy Hennebelle y Ronald Schneider. Número 56, julio 1990, 146-7.

<sup>1019</sup> Carrie Tarr, “Maghrebi-French (Beur) Filmmaking in Context”, *Cineaste*, invierno 2007, 33. El concepto «cinéma banlieue» se refiere a una serie de películas dedicadas principalmente a las experiencias de las comunidades multiculturales de las clases trabajadoras pobres que viven en las periferias de las principales ciudades francesas y que comenzó a extenderse desde mediados de los años noventa.

Dentro de la publicación, Hedi Dhoukar hizo una taxonomía de los temas preponderantes de estas producciones, los que vendrían a ser: 1) La presencia estadounidense como hegemonía cultural; 2) la amistad como el único espacio de salvación para los personajes pero que finalmente siempre fracasa; 3) relaciones amorosa que generalmente desencadenan tragedias; 4) la delincuencia más que un tema como tal es el espacio simbólico-social en que se desarrollan las historias, 5) la familia como organización omnipresente de mediación entre individuo inmigrante y espacio social receptora, donde la mujer cumple un rol central en su articulación; 6) el francés como personaje principalmente caracterizado como representantes de instituciones sociales: policía, médicos, etcétera, se expone como un elemento que desestabiliza la cohesión familiar; 7) la presencia de la Guerra de liberación de Argelia como norte simbólico que determina su ser ahí en Francia; 8) la inmigración como la delincuencia en tanto espacio simbólico-social para las narraciones; 9) el factor religioso del Islam como explicación a ciertos personajes en una reducción psico-social; 10) la memoria como elemento que se va perdiendo; 11) la muerte como un entorno cotidiano; 12) la presencia del país de origen en la dicotomía entre a donde se regresa o desde donde se quiere salir; 13) la figura del padre está eclipsada por otros conflictos; y por último, 14)<sup>1020</sup>

Lo «*beur*» fue recuperado y puesto nuevamente en circulación a partir de los estudios de cine anglosajones, especialmente en *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France* (2005) de Carrie Tarr. Para Carrie Tarr esta renuncia a lo «*beur*» en el contexto intelectual francés se explicaría por varios factores, “la academia francesa ha permanecido impermeable, si no hostil, al desarrollo de las teorías críticas en la construcción del sujeto, que han alimentado la agenda política que conformado tanto al estudios culturales y los estudios de la mujer”<sup>1021</sup>. No obstante, para ella el concepto es útil en la medida en que se contextualice dentro de las prácticas de representación raciales en el cine francés, que durante los años setenta y ochenta construyeron un imaginario de lo árabe asociados a unos estereotipos y junto con ello al tipo de roles específicos que encarnaron en las películas: criminal del bajo mundo de las drogas, la delincuencia y la violencia, por ejemplo, en *Police* [Policía] (1985), de Maurice Pialat, pero, a su vez, donde nunca puede ocupar el centro del conflicto narrativo. Por su lado, la mujer «*beur*» es concebida como un objeto de intercambio sexual en el imaginario de la *beurettes*, por ejemplo, en *Le grand frère* [Hermano mayor\*]

<sup>1020</sup> Hedi Dhoukar, “Les thèmes du cinéma beur”, *CinémAction. Cinémas métis de hollywood aux films beurs*, Guy Hennebelle y Ronald Schneider, eds., Número 56, julio 1990, 152-160.

<sup>1021</sup> Carrie Tarr, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, (Manchester: Manchester University Press, 2005), 26. [Texto original: the French academy has remained impervious, if not hostile, to the development of critical theories on the construction of the subject which have fed the political agenda informing both cultural studies and women’s studies.]

(1982), de Francis Girod, y *Pierre et Djemila* [Pierre y Djemila\*] (1986), de Gérard Blain, una de las enésimas versiones de Romeo y Julieta.

La reivindicación cultural-política «beur» estuvo asociado a la marcha de 1983 «por la igualdad y contra el racismo», organizada por distintas organizaciones francesas, tales como SOS Racisme, France-Plus y Radio Beur. La consigna no era muy distinta a la esgrimida por Martin Luther King en Washington en 1963 y fue iniciada por 40 manifestantes —autodenominados «sin importancia»— que partió desde Marsella en el mes de octubre y llegó a la capital francesa el 3 de diciembre en una columna de más de 100 mil personas. Al año siguiente, cinco columnas de motociclistas desde cinco ciudades del país avanzaron nuevamente hacia la capital bajo el nombre *Convergencia 84*, arribando el 1 de diciembre. “El acto histórico fundamental en la construcción de una acción colectiva de parte de los jóvenes *banlieue*. Aún hoy, este acto fundacional marca la naturaleza de la acción política llevada a cabo por un gran número de jóvenes en las viviendas sociales. En lugar de *descojonarse*, esta gente joven prefirió marchar a través de Francia con el objeto de ver, entender, explicar y hablar de la vida...”<sup>1022</sup>.

Para Carrie Tarr las primeras manifestaciones cinematográficas que habría que considerar abiertamente «beur» son cortometrajes de Farida Belghoul, *C'est Madame la France que tu préfères?* [¿Esta es la Madame Francia que tú prefieres?]\* (1981) y *Le Départ du père* [La partida del padre\*] (1983) en que se introduce en los problemas sociales e identitarios de las inmigrantes jóvenes magrebí. No obstante, no fue hasta la co-producción francesa-belga *Le Thé à la menthe* (1985), de Abdelkrim Bahloul, y las ya citadas *Le Thé au harem d'Archimède* y *Bâton rouge* en que se configure los rasgos que caracterizó Hedi Dhoukar. Que aparecen en *Miss Mona* (1987) y *Camomille* [Manzanilla\*], de Mehdi Charef o la co-producción francesa-argelina *Les folles années du twist* [Los locos años del twist\*] (1986), *Cheb* (1991), de Rachid Bouchareb, *Métisse* [Mestizos\*] (1993), de Mathieu Kassovitz, o *Hexagone* [Hexágono] (1994), de Malik Chibane.

A partir de aquí se engranó un segundo concepto: el «cinema banlieue», en una suerte de ampliación hacia otros colectivos identitarios no-hegemónicos que también incorporaban a

---

<sup>1022</sup> Adil Jazouli, en Dominique Bluher, “Hip-hop cinema in France”, *Camera Obscura*, Volumen 46, Número 1, primavera 2001, 79. [Texto original: the fundamental historical act in the construction of a collective action on the part of banlieue youth. Even today, this foundational act marks the nature of the political actions carried out by a great number of youth in the housing projects. Instead of cracking up, these young people preferred to march across France in order to see, to understand, to explain, and to talk of life in the projects.]

los descendientes magrebíes. Para Carrie Tarr ese momento de transición se terminó de consolidar en 1995, tras el estreno de *La haine* [El odio] (1995), de Mathieu Kassovitz, y *État des lieux* [Estado de las cosas\*] (1995), de Jean-François Richet, y *Rai* (1995), de Thomas Gilou. Todas ellas películas que retrataron la exclusión social de los «otros» franceses, el tejido de violencia cotidiana y de delincuencia en que estos viven. Para la autora, *La haine* “moviliza a un trío de hombres jóvenes de diferentes orígenes étnicos —judío, negro y *beur*— e insiste en su unión común dentro de una cultura joven híbrida de oposición, basada en el lenguaje de los banlieue, la música, las drogas, los pequeños crímenes, el desempleo, el odio a la policía y la exclusión social”<sup>1023</sup>. Configurando una solidaridad de clase social bajo la premisa de que el blanco, el negro y el árabe son en última instancia discriminados.

*La haine* parte de un tópico que activa la retórica de clases, una serie de revueltas contra la policía tras un confuso incidente en que salió herido un joven árabe de 16 años, que está al borde de la muerte, como en Brixton, en Londres, en Los Ángeles, el estallido enfrenta a los hijos desempleados de las clases trabajadoras a las fuerzas policiales, durante la pelea uno de los funcionarios pierde su arma y Vinz (interpretado por Vincent Cassel) bajo el apodo de él judío se hace de ella. La película se concentra en las 24 horas posteriores de estos eventos, bajo la amenaza de que si el joven muere, Vinz matará a un policía con su propia arma. Mathieu Kassovitz recupera muchos de las forma cinematográfico-audiovisuales de las primeras piezas del *Black Independent American Cinema* y del *Black British Cinema*. La secuencia inicial recupera material de archivo televisivos de protestas callejeras en París, la primera imagen es un joven solo en primer término de la imagen desafiando a un grupo de policías parapetados detrás de sus escudos en el fondo de la imagen, más adelante una bomba molotov explotando sobre un carro policial, policías reforzando con rejas las ventanas de uno de sus carros, mientras en un montaje paralelo planos de jóvenes manifestantes marchando por las calles, después un grupo de imágenes de enfrentamientos, que se terminan con la imagen de una presentadora de televisión en un programa de noticias bajo el encabezado: *Banlieue Émeutes* [Los disturbios de los Banlieue].

La película abandona la estética de noticiario de televisión para introducirse en un primer plano de Saïd, bajo el seudónimo el árabe (interpretado por Saïd Taghmaoui), frente a él un piquete de policial con sus carros policiales, en una puesta en escena absolutamente

---

<sup>1023</sup> Tarr, *Reframing Difference*, 75. [Texto original: mobilises a trio of young men from different ethnic backgrounds –Jewish, black and beur– and insists on their common bonding within a hybrid oppositional youth culture, based on the language of the banlieue, music, drugs, petty crime, unemployment, hatred of the police and social exclusion.]

teatral, que es reforzada por una serie de *travelling* de izquierda a derecha que van describiendo sus rostros, hasta finalmente mostrar a Saïd en la parte trasera de un carro rayando un grafiti con su nombre, sin que los policías se den cuenta. A partir de aquí, la película se construye bajo esta asimetría de significantes, donde la presencia policial simbólicamente opresora, está desarticulada por pequeños gestos de rebeldía urbana, donde la sapiencia de los oprimidos se escapa de la mirada vigilante del poder. En este sentido, Saïd siendo un personaje menos influyente narrativamente, carga el peso discursivo de la película, sus dos amigos Vinz y Hubert, bajo el seudónimo de el negro (interpretado por Hubert Koundé) tendrán que enfrentarse a la muerte, mientras este será el testigo de la tragedia, pero cuya picardía-inteligencia práctica de escabullirse por los intersticios del poder terminará por salvarlo. Lo que queda patente desde que aparece por primera vez en la película frente a la policía, que en vez de enfrentarlos se escabulle para rayarles el carro.

### 11.5. Ecos de Pearl Harbor. El audiovisual asiático-estadounidense

Lo asiático se transformó en un problema evidente para la sociedad estadounidense tras la Orden Ejecutiva 9066 decretada por el presidente Franklin D. Roosevelt en febrero de 1942, mediante la que todos los japoneses de origen y sus descendientes nacidos en territorio estadounidense fueron encerrados en campos de concentración después del ataque del ejército imperial japonés a Pearl Harbor en diciembre de 1941. Alrededor de 120.000 personas fueron re-ubicadas de las ciudades de la costa oeste, a cientos de campo de concentración en distintas zonas de EE.UU.<sup>1024</sup> La película *Farewell to Manzanar* [Adios a Manzanar\*] (1976), de John Kory, ficcionó el libro de no-ficción de Jeanne Wakatsuki Houston y James D. Houston, sobre su experiencia en el campo de concentración de Manzanar-CA. Tras la Segunda Guerra Mundial vino la Guerra de Corea y después la de Vietnam. Lo asiático estuvo internamente ligado al desarrollo material de la Guerra Fría y fue alimentando la paranoia social asociada al concepto de «terror amarillo» que se propagó desde Alemania en el siglo xix hacia EE.UU. y

---

<sup>1024</sup> A pesar del masivo movimiento de población japonesa-estadounidense en el continente, en Hawai donde el 40% de la población era japonesa-estadounidense, estas medidas no fueron llevadas a cabo de la misma forma, manteniendo a técnicos y especialistas en sus puestos de trabajo. Elemento que ha sido considerado para plantear que las medidas tenían razones extra-militares, en el contexto de las políticas que impedían que los ciudadanos japoneses compraran tierras, votaran y ser testigo en un juicio contra un estadounidense de ascendencia europea. Estas medidas que no fueron tomadas en esa magnitud contra los estadounidenses con ascendencia italiana o alemana, alrededor de 11.000 y 3.000 fueron encarcelados respectivamente, muchos de ellos fueron refugiados de guerra de religión judía. Dentro de los desplazados japoneses-estadounidense el 60% tenían nacionalidad estadounidense y en el otro 40% eran personas que en su mayoría llevaban entre 20 y 40 años residiendo en EE.UU. Esta medida ha sido considerada motivada por razones raciales-étnicas, ya que la mayor parte de los promotores de la medida fueron promovidas por sectores conservadores que no quería el asentamiento definitivo de japoneses y asiáticos del sur en general en lo que consideraban sus tierras, bajo la idea del «terror amarillo».

que está cristalizada en la litografía *Völker Europas wahret Eure heiligsten Güter* [Pueblos de Europa, protegen su bien más sagrado\*] (1895), de Hermann Knackfuß [fig. 154].

Este proceso fue el tema central del cortometraje documental autobiográfico, *History and Memory: For Akiko and Takashige* [Historia y memoria: para Akiko y Takashige\*] (1991), de **Rea Tajiri** (Chicago-IL, 1958), que parte desde el vacío en el archivo fotográfico familiar que existe en su familia justamente del período en cuestión. Esa ausencia visual despliega todo un proceso de reconstrucción de esa memoria perdida, para reconstruir los hechos vividos por su familia y el colectivo japonés-estadounidense, que a su vez se fijó en una suerte de amnesia entre sus familiares. Los que no eran capaces —o no deseaban— de recordar los detalles de su estancia en los campos de concentración estadounidenses. Este ejercicio de reconstrucción asume la fragmentación del relato de la memoria familiar, que se pone en imagen con el tratamiento que hace de las imágenes que va encontrando: imágenes de propaganda de guerra, archivos de prensa, fragmentos de películas de Hollywood, fotografías familiares, películas de 8mm, imágenes de video del campo en la actualidad, etcétera. Fragmentos visuales para re-construir una memoria fallida de su madre niña al interior del campo.

Dentro de la película nos presenta a sus abuelos a través de sus cédulas de identidad como extranjeros, las que ella misma manipula con sus manos en la imagen. A su abuelo lo relaciona con una pequeña figura de un pájaro que graba sobre un fondo negro. Después se ve la cédula de su abuela, a la que la sigue una pequeña imagen de ella, la que a través de un fundido encadenado se descubre que pertenece a una fotografía mayor, de muchas personas en un barracón sentados en bancas y largas mesas. En la fotografía todos están posando para la cámara, para las autoridades militares detrás de cámara [fig. 155]. Tras esto muestra una de las filmaciones producidas por uno de los internos, David Tatsuno, en el campo de Topaz —campos donde estaban completamente prohibidas las cámaras—, en ella se ven imágenes cotidianas del campo, hombres trabajando, algunas edificaciones, grandes nevazones en invierno, personas posando, niños jugando en trineo, etcétera. Al final de la secuencia una joven patinando sobre una pequeña charca de hielo, al que contrapone una conversación de dos personajes de la película *Bad Day at Black Rock* [Conspiración del silencio] (1955), de John Sturges. Mientras hablan de Tomoko, un japonés-estadounidense asesinado después de Pearl Harbor, un personaje que nunca se ve en la película, que para Rea Tajiri simboliza ese asesinato que el pueblo estadounidense quería olvidar, al igual que los campos construidos

muchas veces dentro de Reservas Indígenas, pero que recuerdan cuando un rostro asiático los observa. La película concluye con los pies de la joven sobre el hielo patinando [fig. 156].

Para Kathleen Husler, esta práctica de la memoria no es el repositorio de una nueva Historia, en la construcción de nuevos héroes que expliquen el otro punto de vista de la Historia hegemónica, sino que “opera en otro nivel: ella trabaja sobre el repertorio existente del imaginario con el objetivo de desviar significado popular del camino común. En lugar de condenar rutinariamente los estereotipos, el racismo y los clichés que impregnan las imágenes de los japoneses-estadounidenses de mediados del siglo xx, ella tira de ellos para su propio marco referencial”<sup>1025</sup>. Por su lado, Sumiko Higashi, considera fundamental para esto “el concepto posmodernista de Tajiri del pasado es esencialmente visual: ella distingue entre los eventos que han «sucedido» o han sido «recreados» ante una cámara y los eventos para lo que no existe un registro visual”<sup>1026</sup>.

Sumiko Higashi reseña dentro de estas coordenadas de prácticas de la memoria, las piezas experimentales-documentales *Memories from Department of Amnesia* [Memorias desde el departamento de amnesia\*] (1989) y *Who's Going to Pay for These Donuts Anyway?* [¿Quién va a pagar por estos donuts de todas formas?\*] (1992), ambos de Janice Tanaka, también *Days of Waitings* [Días de espera\*] (1991), de Steven Ozaki. En las dos primeras piezas Janice Tanaka hace retratos emocionales del pasado-presente. La primera sobre su madre tras su muerte en 1988, la segunda sobre su padre cuando fue declarado con una enfermedad psiquiátrica. La primera es una elegía visual, la segunda una larga entrevista con su padre. A través de dos registros audiovisuales muy distintos, se va componiendo el desastre familiar a partir de la experiencia en el campo de concentración del padre, que finalmente lo conducirá a sus problemas psiquiátricos. Aquello que Janice Tanaka definió en la película como una víctima más del «genocidio psicológico» que implicó para las poblaciones japonesa-estadounidenses.

---

<sup>1025</sup> Kathleen Husler, “Film Reviews. History and Memory directed by Rea Tajiri”, *The American Historical Review*, Volumen 96, Número 4, octubre 1991, 1143. [Texto original: operates on another level: she works over the existing stock of imaginery in order to detour its popular meaning from the usual path. Rather than routinely condemning the stereotypes, racism, and clichés that permeate mid-twentieth-century images of Japanese Americans, she pulls them into her own frame of reference.]

<sup>1026</sup> Sumiko Higashi, “Film Reviews. History and Memory directed by Rea Tajiri/Memories from Department of Amnesia by Janice Tanaka/Who's Doping to Pay for These Donuts Anyway? by Janice Tanaka/Days of Waitings by Steven Ozaki”, *The American Historical Review*, Volumen 98, Número 4, octubre 1993, 1181. [Texto original: Tajiri's postmodernist concept of the past is essentially visual: she differentiates between events that have «happened» or have been «restaged» before a camera and events for wich there is no visual record.]

El Asian American Cinema nació al alero de la configuración del concepto de Asian American inscrito el verano de 1969 por el historiador Yuji Ichioka, director del recién creado Asian American Studies Center asociado a la UCLA. Este consideraba que existía una identidad pan-asiática que daba cuenta de las experiencias comunes de la inmigración económica de habitantes de China, Japón, Corea, Filipinas, Nepal, Vietnam e India. Para estos colectivos desde sus actuares individuales se configuraron a partir de una relación inter-étnica de solidaridad política. Esta inmigración intermitente que tiene sus primeras expresiones a través de la llegada de inmigrantes filipinos en los galeones españoles en el siglo xvi y que, finalmente, establecieron una pequeña comunidad en Lousiana llamada Saint Malo en el siglo xviii, donde convivieron con los Cajun y otros pueblos indígenas. No obstante, el aumento del movimiento migratorio aconteció con el tratado marítimo chino-estadounidense, que aseguró entre otras cosas una importante mano de obra para la construcción de los trenes transcontinentales que mejoraron la comunicación en la costa este y oeste durante el siglo xix. Hacia finales del siglo comenzó también el intenso proceso migratorio japonés a través de Hawai, movimiento migratorio que no se ha detenido y ha ido en aumento década tras década.

La conciencia política de los años setenta fue activada principalmente por el lento proceso de obtención de derechos de las comunidades asiático-estadounidenses, por ejemplo hasta 1952 ningún japonés podía pedir la nacionalidad estadounidense más allá de cuántos años llevase viviendo en EE.UU. La necesidad de configurar una unidad política, se activó también en la configuración de una identidad estética compartida, que tuvo su cristalización “en un conjunto de experiencias personales y colectivas que incluyen obras realizadas tanto por inmigrantes como por asiático-americanos de primera, segunda y tercera generación”<sup>1027</sup>. Uno de los rasgos interesantes para graficar estas identidades complejas, se expresa si pensamos desde distintos patrones culturales, por ejemplo, la denominación que hacen los euro-estadounidenses a los asiático-estadounidenses fueron con el concepto genérico de «orientales» o «mongoloides», después reemplazado por «asiático», mientras los japoneses diferencian a cada generación nacida en EE.UU. con un concepto distinto, para los inmigrantes de primera generación: *isei*, mientras para sus hijos: *nisei* y sus nietos: *sansei*.

Rea Tajiri condensó ese proceso político-social en el documental *Yuri Kochiyama: Passion for Justice* [Yuri Kochiyama: pasión por la justicia\*] (1994), co-dirigido por Pat Saunders, centrado en la vida de esta activista política *nasei* por los derechos de los asiático-

---

<sup>1027</sup> Guardiola, 238.

estadounidenses, que vio morir a su padre tras los ataques de Pearl Harbor, un día después de ser liberado tras dos meses en la cárcel, tras haber sido acusado de ser posiblemente un peligro para la «seguridad nacional». Mientras ella fue deportada junto a su madre y hermano desde San Pedro-CA a un campo de concentración en Jerome-AR. Posteriormente se traslada a Nueva York al barrio de Harlem, donde se involucra activamente en los movimientos por los derechos civiles, vinculando su experiencia de discriminación con los movimientos afroestadounidenses, especialmente con Malcom X. Estando el día en que fue asesinado mientras daba su discurso en el Audubon Ballroom el 21 febrero en 1965.

Durante los años setenta hubo una producción menor, como los cortometrajes documentales *Wong Sinsang* (1971), *Pieces of a Dream* [Pedazos de un sueño\*] (1974) y *Chinatown Two-Step* [Barrio Chino en dos pasos\*] (1975), de Eddie Wong. Este fue el cofundador de la primera productora de cine asiático-estadounidense: Visual Communication, posteriormente fue Director Ejecutivo (1996-2006) de Centro para los Medios Asiático-Estadounidenses-CAAM, que entre otras cosas organiza el Festival de Cine Asiático-estadounidense Internacional de San Francisco. También el cortometraje experimental *I Am the Master of My Boat* [Yo soy el maestro de mi bote\*] (1976), de Lambert Yam, el cortometraje documental *Chinatown: Immigrants in America* [Barrio Chino: Inmigrantes en EE.UU.\*] (1976), realizado por Centro de Televisión Comunitaria del Centro [urbano]-DCTC de Nueva York.

### 11.5.1. *Chan Is Missing*. Las formas de los años ochenta

No obstante, fue a partir de los años ochenta que la producción comenzó a tomar fuerza, especialmente después del largometraje de ficción *Chan Is Missing* [Chan está desaparecido\*] (1981), de **Wayne Wang** (Hong Kong, 1949). Centrada en la búsqueda que hacen Jo (interpretado por Wood Moy), un taxista de San Francisco y su joven amigo Steve (interpretado por Marc Hayashi) de un conocido de ambos, Chan el que ha desaparecido. Chan les debe dinero, por lo que Jo y Steve buscan sus pistas por la ciudad visitando a una serie de personas que lo conocía. El conflicto narrativo es una excusa para exponer un mosaico de personajes y espacios cotidianos en que se desarrollan los chino-estadounidenses en San Francisco, teniendo como centro neurálgico el Barrio Chino. Con ello, se exponen los distintos niveles de interacción cultural de estos individuos con la cultura euroestadounidense, por ejemplo, en la naturalidad de hablar o no inglés. Como las diferentes respuestas sobre la incógnita del paradero de Chan están determinadas por su relación con

China, una de las explicaciones que les dan de su desaparición es porque no desea pedir la nacionalidad, otro les plantea que se fue a China, un profesor de idiomas de la academia a la que Chan asistía les comenta las dificultades que tenía de aprender el idioma e integrarse.

La desaparición de Chan se transforma en una doble incógnita, su identidad como individuo es difusa, a través de las distintas conversaciones no queda claro cómo es Chan, el que además nunca aparecerá en la película. Por otro lado, la insistencia del tema de China para la articulación del propio conflicto narrativo, termina por transmutar la individualidad de Chan en una identidad colectiva más amplia: el del inmigrante chino en EE.UU. La película se abre y cierra con dos secuencias muy similares, Jo adentro de su taxi manejando por las calles de San Francisco, en ambos planos casi idénticos el reflejo de los edificios no permite ver la cara de Jo [fig. 157]. Este ejercicio de negación visual en la apertura nos abre el dispositivo interpretativo sobre la identificación, de la identidad como problema visual. Mientras en el cierre el reflejo invisibiliza a Jo, clausura esa visibilidad que le había dado, para volverlo otro tipo de incógnita, el que estando ahí no se ve. La narración de Jo y Steve es un parpadeo a un mundo invisibilizado, que se vuelve a clausurar. Esto se ratifica en dos elementos, durante la película vemos casi exclusivamente chino-estadounidenses, todo el resto está excluido. El segundo elemento es esa suerte de epílogo de la película, un clip de imágenes del Barrio Chino, planos que construye un retrato del barrio —casi un ejercicio de escuela de cine—, un universo cerrado, auto-contenido en sí mismo.

Wayne Wang comenzó una acelerada producción cinematográfica, ocupando durante los años ochenta el marco referencial de la inmigración asiática para desarrollar una serie de comedias como *Dim Sum: A Little Bit of Heart* [Dim Sum: Un pequeño pedacito de corazón\*] (1985) y *Eat a Bowl of Tea* [Comer un tazón de té\*] (1989). En la co-producción estadounidense-británica *Slam Dance* [Sin vía de escape] (1987), película policial que abandona temáticamente la situación de la inmigración asiático-estadounidense. Esta otra verdadera productiva se consolidará con el trabajo en conjunto con el escritor Paul Auster, dirigiendo juntos *Blue in the Face* [Humos del vecino] (1995) y la co-producción estadounidense-alemana-japonesa *Smoke* [Cigarrillos] (1995). En paralelo a estas realizó la co-producción estadounidense-china *The Joy Luck Club* [El club de la buena estrella] (1993), adaptación de la novela homónima de Amy Tan de 1989. Centrada en cuatro mujeres chinas inmigrantes en EE.UU. que regularmente tienen sesiones de mahjong, en las que se van describiendo las conflictivas relaciones que tienen con sus hijas adultas nacidas en EE.UU., al mismo tiempo, que se va develando los proceso migratorios de cada una de ellas.

Renee Tarima-Peña a inicios de los años noventa definió a *Chan Is Missing* en los siguientes términos, “en su superficie, se muestra como una mezcla cultural, con resto de cine negro, Neorrealismo Italiano, las los lenguajes que se hablan son inglés, mandarín, cantonés, a una combinación de dos o más de las anteriores, el título de la canción de Rodgers & Hammerstein. Es ecléctica, y esto es esencialmente lo asiático-estadounidense”<sup>1028</sup>. Estas formas eclécticas-híbridas nacerían tanto de la diversidad cultural de lo asiático, pero sustancialmente, en el contexto de los grandes movimiento migratorios hacia EE.UU., en la idea que ella recupera de Tomas Ybarra-Frausto —cuando este piensa la experiencia cultural-estética chicana— “Más que fluir desde una estética monolítica, estética unificadora, nuestra formas de arte surgen desde la estrategia de la necesidad, lo que el escritor mexicano ha llamado *la cultura de la necesidad* (en castellano en el original). Que implica intercambios fluidos y multi-vocales entre las tradiciones culturales”<sup>1029</sup>.

### 11.5.2. El compromiso político-identitario en dos tiempos

Esta estética de la necesidad responde directamente a la delgadez del tejido político colectivo en que se inscriben los individuos. Y configura, generalmente, un cine-audiovisual socialmente comprometido con las diferentes experiencias sociales de los distintos colectivos, lo que para Renee Tajima-Peña se cristaliza en una primera etapa, en un cine que su base política era «re-activo» o contestatario. “El derecho y la acción afirmativa (en la industria de los medios, acceso a los medios de producción), la reparación por las injustas del pasado y del presente (estereotipos, cara-amarilla, historia revisionista), y que avanzar en las luchas estaba a la par con las preocupaciones creativas”<sup>1030</sup>. Para Juan Guardiola el cine asiático-estadounidense se movió en dos grandes focos temáticos.

<sup>1028</sup> Renee Tajima, “Moving the Image: Asian American Independent Filmmaking 1970-1990”, en *Moving the Image: Asian American Independent Asian Pacific American*, Rusell Leong, ed., (Los Ángeles-CA: UCLA Asian American Studies Center & Visual Communications, 1991), 11. [Texto original: on the surface, seems like a cultural hodgepodge, with traces of film noir, Italian neorealism, the languages spoken being English, Mandarin, Cantonese, a combination of two or more of the above, the title song from Rodgers & Hammerstein. It is eclectic, and it is essentially Asian American.]

<sup>1029</sup> Cit. en *Ibid.*, 13. [Texto original: Rather than flowing from a monolithic, unifying aesthetic, our art forms arise from strategic necessities, what the Mexican writer Carlos Montavais has called *la cultura de la necesidad*—the culture of necessity. This implies fluid, multi-vocal exchanges between cultural traditions.]

<sup>1030</sup> Tajima, 16. [Texto original: Entitlement and affirmative action (in the media industry, acces to the means of production), the redress of present and past injustices (stereotypes, yellow facing, revisionist history), and advancing political struggles were on par with creative concerns.]

Narrativas de la inmigración que se expresa en documentales como *Afterbirth* [Placenta\*] (1982), de Jason Kao Hwang, *Freckled Rice* [Arroz pecoso\*] (1983), de Stephen Ning y Yute-Fung Ho, *Carved in Silence* [Esculpido en silencio\*] (1987), de Felicia Lowe. A los que podríamos agregar los documentales *My America, or Honk If You Love Buddha* [Mi América, o pite si usted ama a Buda\*] (1997), de Renee Tajima-Peña, *Roots in the sand* [Raíces en la arena\*] (1998), de Jayasri Majumdar Hart, o *Little Manila: Filipinos in California's heartland* [Pequeña Manila: Filipinos en el corazón de California\*] (2007), de Marissa Aroy. También las ficciones, *The Joy Luck Club* y la co-producción hindú-estadounidense *Namesake* [El buen hombre] (2006), de Mira Nair, centrada en una pareja de hindúes bengalíes y su descendencia en Nueva York, entre otras.

*Little Manila: Filipinos in California's heartland* resulta interesante porque nace de los procesos colonizatorios que ensayó EE.UU. tras la guerra con España en 1898. Donde el imperio español perdió su soberanía en Cuba, pero también en Puerto Rico, Filipinas y Guam. Las que pasaron a estar bajo la tutela de EE.UU. —donde se enfrentó hasta 1902 con fuerzas locales en Filipinas—. A partir de ahí se produjo un intenso flujo migratorio desde Filipinas a que configuró lo que se llamó «pequeña Manila» para referir a la comunidad filipina principalmente en los Estados de California, Nueva York, Nueva Jersey, Oregon y Hawai. El documental se centra en la comunidad filipina que se afincó en Stockton-CA, una de las más importantes colectividades. Donde gran parte de los barrios que habitaron fueron destruidos por la construcción de la autopista estatal Crosstown. La destrucción de la «pequeña Manila» contrasta con la utilización de los Barrios Chinos para el atractivo turístico. Al mismo tiempo, la inmigración con un carácter principalmente campesino en las cosechas de espárragos, fue fundamental para los movimientos políticos campesinos durante el siglo xx. En 2010 el censo aún marcaba que el 7,2% de la población era descendiente filipinos en Stockton-CA.

Narrativas de las luchas por los derechos civiles y querellas contra las políticas de racialización en EE.UU. *Invisible Citizens: Japanes-American* [Ciudadanos invisibles: japoneses-estadounidenses\*] (1983), de Keiko Tsuno y DCTV, *Nisei Soldier: Standard Bearer for an Exile People* [Soldados Nisei: Portaestandarte de un pueblo exiliado\*] (1984), de Loni Ding, *Unfinished Business* [Negocio inacabado\*] (1985), de Steven Okazaki, *Framed* [Enmarcado\*] (1989), de Bruce y Norman Yonemoto, el díptico documental *Who Killed Vincent Chin?* [¿Quién mató a Vicent Chin?\*] (1987), de Christine Choy y Renee Tajima-Peña, y *Vincent Who?* [Vicente, ¿quién?] (2009), de Renee Tajima-Peña. Ambas películas centradas en la racialización de la justicia, tras el asesinato de Vicent Chin, un joven con

ascendentes chinos, que fue asesinado al ser confundido por japonés, en el contexto de la depresión de la industria automotriz de Detroit-MI y que veía cómo se transformaba su industria impulsado por el paradigma productivo del toyotismo<sup>1031</sup>. Los asesinos solo tuvieron una multa de tres mil dólares y 3 años de libertad condicional.

Pero más interesante en este contexto de conflictos sociales, es el documental *A Village Called Versailles* [Un pueblo llamado Versailles\*] (2009), de S. Leo Chiang. Centrado en la experiencia de la comunidad vietnamita que se asentó a partir de los años setenta en Nueva Orleans-LA y, especialmente, en los años ochenta y noventa, siendo el colectivo masivo proveniente de Asia más nuevo. Que, a su vez, fueron impulsado a EE.UU. tras la Guerra de Vietnam, donde la mayoría de la población era de religión católica, parte de las razones para dejar Vietnam. El documental realizado por un inmigrante taiwanés, muestra el proceso de acción política de la comunidad de Versailles —donde se asentó el grueso de la migración vietnamita— a las afueras de Nueva Orleans y que había configurado una comunidad autosuficiente y en gran medida desvinculada de la ciudad. Donde aún la mayor parte de la población migrante no-habla inglés y donde su nexo con la sociedad estadounidense es a través de sus hijos y nietos. Esta acción política nace en el contexto de la re-construcción de la ciudad de Nueva Orleans, tras el huracán Katrina en 2005 que inundó el 80% de la ciudad, mató a casi 2000 personas y dejó daños materiales estimados en casi US\$ 150 mil millones.

Versailles también fue destruida, pero fue el sector colindante a la ciudad que más rápido comenzó la re-construcción, a solo seis días ya se celebraron actos litúrgicos para animar el retorno de los pobladores a reconstruir la comunidad y hacia el año 2010 había vuelto casi el 90% de la población, mientras el 75% en Nueva Orleans, aproximadamente. No obstante, dentro del proceso de reconstrucción de la ciudad, el gobierno local decidió crear un vertedero a las orillas de los canales que desembocan en Versailles para acumular todos los escombros y desechos que aún tenía la ciudad. Una parte importante de la micro-economía de Versailles se sostiene en la pesca. A partir de ahí la comunidad se organizó para luchar

---

<sup>1031</sup> Las transformaciones del modelo productivo del fordismo al toyotismo es consustancial con las transformaciones económicas neoliberales a nivel global-estructural. El toyotismo implementado en la industria automotriz japonesa —tomando el nombre de la empresa Toyota Co.— supuso un cambio dentro de la producción encadena fordista, ya que a la mecanización productiva se le incorporó la flexibilidad-multifuncionalidad laboral, mejoró los procesos de innovación tecnológica, desestabilizó la relación de clases al interior de las fábricas e implementó la lógica del «justo a tiempo», donde la brecha temporal entre la elaboración y la comercialización se redujo para reducir los costos relacionados con el almacenaje, produciendo solo lo que se ha pre-vendido en el concepto «Stock 0». Elementos, que en última instancia, impidió la sindicalización obrera, al mismo tiempo, que redujo los coste de producción. Ver: Taiichi Ohno, *Toyota Production System: Beyond Large-Scale Production*, Trad. Productivity Inc. (Nueva York-NY: Productivity Press, 1988).

contra esta medida. El documental tiene una abierta vocación de la construcción de un proceso identitario, destacando esos atributos que los vietnamitas y vietnamitas-estadounidenses tuvieron para afrontar la re-construcción de sus vidas —mejor que ningún otro EE.UU. según el documental—, al mismo tiempo, que la necesidad de articular una alianza política entre las viejas y nuevas generaciones para fijar ese espacio territorial que han construido. Pero, al mismo tiempo, condensa de forma muy clara las formas en que distintas comunidades migrantes asiáticas se han desarrollado al interior de EE.UU.

A esto podríamos añadirle un tercer foco, que tiene que ver principalmente con los conflictos internos a las propias comunidades, principalmente desde las perspectiva de género y las tensiones generacionales. Por ejemplo, *Sewing Woman* [Costureras\*] (1983), de Arthur Dong, *The Only Language She Knows* [El único lenguaje que ella conoce\*] (1983), de Steven Ozaki, las ya citadas *Dim Sum: A Little Bit of Heart* y *Eat a Bowl of Tea* de Wayne Wang. Donde también podríamos pensar, los ejercicios por desmitificar la imagen sexualmente erotizada y sexualizada de la mujer asiática joven, por ejemplo, en los cortometrajes experimentales *Picturing Oriental Girls: a (Re)Educational Videotape* [Imaginando jóvenes orientales: un video (re) educativo] (1992), de Valerie Soe, y *Some Questions for 28 Kisses* [Algunas preguntas para 28 besos\*] (1994), de Kip Fulbeck, entre otros.

Darrell Y. Hamamoto ha considerado necesario diferenciar en dos momentos el Asian American Cinema, ya que a partir de los años noventa en adelante hubo transformaciones importantes en la configuración identitaria de aquello que intentaba fijar el concepto asiático-estadounidense, principalmente, por una gran cantidad de migración proveniente de Vietnam. Eso que llama el «Neo-Asian America» y que está asociado, a su vez, a la creciente fascinación por valores culturales asiáticos, en una suerte de «asiafilia» o «amarillofilia», impulsada entre otras cosas por la entrada del cine de acción hongkonés en los años setenta —vía Bruce Lee— y ochenta, lo que entre otros fenómenos le ha abierto una puerta al mercado al *anime* japonés. Este nuevo escenario está marcado también por una mayor cantidad de películas —algunas de ellas ya las hemos nombrado—, abordando cada vez más temáticas y puntos de vista. Lo que no ha implicado una transformación radical del panorama cultural hegemónico en EE.UU., ya que se mantiene la opresión racial, la explotación económica y la marginalización política de grandes sectores de la población estadounidense. “Dentro de un

proyecto político posmoderno alienado contra los depredadores locales y globales del tecno-capitalismo con sus mercancías espectaculares de auspiciadores-corporaciones”<sup>1032</sup>.

En este nuevo panorama algunas prácticas identitarias se podría incorporar producciones, sumándole a las algunas ya nombradas, *Letters to Thien* [Cartas para Thien\*] (1997), de Trac Minh Vu, documental que reconstruye el asesinato de un joven estadounidense —quinta generación de inmigrantes vietnamita— por militantes de un movimiento suprematista blanco. La película se articula a través de una serie de cartas que le escribieron sus amigos después de su asesinato. Dentro del espectro del imaginario vietnamita, también *I Am Viet Hung* [Soy Hung el vietnamita\*] (1997), de Tony Bui. En un contexto más amplio, *Kelly Loves Tony* [Nelly ama a Tony] (1998), de Spencer Nakasako, en *Back to Bataan Beach* [Volver a la playa Banaan\*] (1994), de Ernesto M. Foronda, o *Disoriented* [Desorientado\*] (1997), de Francisco Aliwalas, la co-producción estadounidense-canadiense *Shopping for Fangs* [Comprando para colmillos\*] (1997), de Quentin Lee y Justin Lin. En relación a esta última, Darrell Y. Hamamoto ha planteado que “refleja lo posmoderno, la «desterritorialización de la cultural» global cosmopolita y el carácter transnacional de la memoria y el «hogar» entre la generación post-1965 de asiático-estadounidenses”<sup>1033</sup>. También se podría incorporar el documental *Han Chee/Sweet Potato* [Patata (papa) dulce\*] (1998), de Jean Cheng, a propósito de la historia de su padre inmigrante taiwanés, a la luz de la historia de la isla durante el siglo xx, entre otras.

### 11.5.3. Fuera del cine, fuera de la pregunta por la identidad

Fuera de este esquema podríamos situar dos fenómenos. El primero asociado a la producción de videoarte en los años setenta. En la obra audiovisual y de instalaciones de Taka Iumura, Nam June Paik y Shigeko Kubota, que en palabras de Juan Guardiola, “no suelen ser incluidos dentro de la producción asiático-americana por haber realizado una obra estrictamente experimental y ausente de componentes «raciales»”<sup>1034</sup>. No obstante ello, parece poco plausible no pensar sus trayectorias como una forma propia del proceso migratorio asiático, como, a su vez, en las tensiones de sus imaginarios simbólicos. Por

<sup>1032</sup> Darrell Y. Hamamoto, “Introduction: On Asian American Film and Criticism”, en *Countervisions. Asian American Film Criticism*, Darrell Y. Hamamoto y Sandra Liu, eds., (Filadelfia-PA: Temple University Press, 2000), 15. [Texto original: Within a postmodern political project aligned against the local and global predators of techno-capitalism with its corporate-sponsored spectacle commodities.]

<sup>1033</sup> *Ibid.*, 10-1. [Texto original: reflects the postmodern, global cosmopolitan “deterritorialization of culture”, and the transnational character of memory and “home” among the post-1965 generation of Asian Americans.]

<sup>1034</sup> Guardiola, 238.

ejemplo, **Nam June Paik** (Seúl, 1932-Miami, 2006) se radicó en Japón con su familia a partir de la guerra de Corea en 1950, tras licenciarse en música en la Universidad de Tokio, viaja a estudiar a la Universidad de Munich con el compositor Thrasybulos Georgiades. En ese contexto hace la obra *Exposition of Music-Electronic Television* [Exposición de música-televisión electrónica] (20 de marzo 1963) en la galería del arquitecto Rolf Jährling en su casa, compuesto por cuatro pianos «preparados», objetos mecánicos de sonido, varias instalaciones de sonido y video, doce televisores modificados y la cabeza de un buey recién sacrificado en el portal de entrada. Toda un despliegue de medios para pensar ese espacio relacional entre sonido e imagen por fuera del cine y la música, que terminó configurando uno de los desarrollos del videoarte, exposición que duró 10 días entre las 19:30 hrs. y 21:30hrs. Los televisores intervenidos con imanes transmitían la única señal de televisión de la época en Alemania, que, a su vez, solo transmitía en el horario nocturno.

En ese mismo tiempo, estableció lazos con John Cage y George Maciunas, que finalmente llegó a Nueva York en 1964. A partir de ahí, desarrolló todo un trabajo por configurar justamente un espacio de inscripción para sus prácticas artísticas, junto a Shigeo Kubota y en la esfera de influencia del grupo Fluxus<sup>1035</sup>. Dentro del espectro musical en su serie de conciertos de video-cine: *Video Tape Study N° 3* [Estudio N°3 Video-cinta] (1967-1972), *Beatles Electroniques* [Electrónico Beatles\*] (1966-1972), *Electronic Moon N° 2* [Luna electrónica N° 2\*] (1966-1972). En el espectro de modificación e instalación televisiva: *TV Chair* [Silla TV] (1968), *TV Bra for Living Sculpture* [Sujetador TV para escultura viviente] (1969), *TV Cello* [Violonchelo TV] (1971), en estas dos últimas hizo interpretar a una violonchelista Charlotte Moorman una pieza musical.

En *TV Bra for Living Sculpture* Charlotte Moorman toca el violonchelo mientras lleva dos sobre sus pechos que reflejaban la transmisión de dos cámaras sobre su rostro. En *TV Cello* el violonchelo estaba construido por tres monitores de televisión, que a su vez estaban

---

<sup>1035</sup> El Grupo Fluxus inaugurado por George Maciunas (Kaunas, 1931-Boston, 1978) en 1961 y teniendo como ideólogo principal a John Cage. Tuvo su centro de operaciones principalmente en Nueva York y convocó un importante grupo de artistas radicados en EE.UU. y Europa. Uno de los rasgos interesantes del grupo radicó en su composición eminentemente inmigratoria, George Maciunas nacido en Lituania, Daniel Spoerri en Rumania, Yoko Ono, Ay-o y Mieko Shiomi en Japón. Por su lado, los radicados en Alemania Federal y Emmett Williams nacido en EE.UU. Robert Felliou inmigrante francés en 1941, retorna a Francia tras estudiar en EE.UU. a mediados de los años sesenta. “Manifiestamente alejado, sin embargo, de la optimista aspiración del Dadaísmo a un estado posnacional, o del internacionalismo proletario de los soviéticos, el internacionalismo de Fluxus podría describirse como traumático en lugar de utópico, pues esencialmente procedía de la experiencia del exilio vivida por los artistas, o de su forzoso alejamiento de sus patrias en ruinas durante y después de la Segunda Guerra Mundial”. Benjamin H.D. Buchloh, “1962a. Fluxus”, en *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*, Hal Foster et. al., trad. Fabia Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz, (Madrid: Ediciones Akal, 2006), 457.

transmitiendo imágenes [fig. 158], “aquí es evidente la tensión entre presencia corporal y mediación tecnológica fundamental para gran parte del videoarte, una tensión que Paik trató de resolver; en sus propias palabras, de humanizar, incluso erotizar, la tecnología”<sup>1036</sup>. También *Early Color TV Manipulations* [Manipulaciones de TV color tempranas\*] (1965-1968), junto a Jud Yalkut. En el espectro de las transmisiones audiovisuales: *Documenta 6 Satellite Telecast* (1977), donde junto a Joseph Beuys y Douglas Davis, transmiten desde Documenta 6 en Kassel la primera señal televisiva hecha por artistas a 25 países del mundo. Una de esas transmisiones se emitió desde Caracas por Douglas Davis, mientras Nam June Paik transmitió las performance *TV Bra for Living Sculpture* y *TV Cello*, entre otras.

Aún cuando aceptáramos la idea de que estas obras ausenta a Nam June Paik de los problemas que intentaba vehiculizar el American Asian Cinema en los años setenta, piezas audiovisuales como *Zen for Film* [Zen para cine\*] (1962-1964), *Missa of Zen* [Misa de Zen\*] o *Tv Buddha* [Buda TV\*] (1976), perfectamente podría incorporarse a una memoria audiovisual identitaria asiática-estadounidense, incluso sus proyectos *Global Groove* [Ranura Global\*] (1973) y *Media Shuttle: Moscow/New York* [Transportador de medios: Moscú/Nueva York\*] (1978), cortometrajes experimentales que ensayan y experimentan con las narrativas televisivas, que partiendo de imaginarios estadounidenses —y en el segundo caso también soviético—, salpica con iconografía publicitaria japonesa. Pero, más aún, en el video experimental *Guadalcanal Requiem* [Réquiem para Guadalcanal] (1977), junto a Charlotte Moorman.

La pieza de treinta minutos —re-editada en 1979— es un ejercicio terapéutico sobre la geografía que fue testigo de una de las batallas más importantes de la Segunda Guerra Mundial entre Japón y EE.UU. en las Islas Salomón. En esta Charlotte Moorman interpreta una pieza musical con su violonchelo frente a un monumento conmemorativo de la batalla, camina a la orilla del río llevando su instrumento en las manos y avanza sobre las piedras vestida de militar y con el violonchelo en la espalda en técnica punto y codo [fig. 159]. A estas acciones Nam June Paik le intercala una serie de entrevista a veteranos de guerra japoneses y estadounidense sobrevivientes en la batalla, además de material de archivo cinematográfico de la época, las que interviene visualmente con distintas técnicas de ediciones videográficas en el sistema de WGBH-TV [fig. 160]. Uno de los elementos recurrentes de la pieza, como ha destacado Gabrielle Gopinath, es el rebobinado de las imágenes, que este interpreta como una solución fantasiosa —sino *naif*— para deshacer los

<sup>1036</sup> Hal Foster, “1973. Primeras manifestaciones del videoarte”, en Foster, *et. al.*, 560.

efectos simbólicos y materiales causados por la batalla, un ejercicio de dislocación temporal para reparar la fisura que provocó la guerra en el tejido de la representación identitaria<sup>1037</sup>.

En una dimensión similar, se podría plantear las piezas audiovisuales de **Shigeko Kubota** (Niigata, 1937-Nueva York-NY, 2015), llegó en 1963 a Nueva York, después de haber estudiado en la Universidad de Tokio escultura, conoció también a John Cage en una gira por Japón en 1962, pieza donde Yoko Ono era bailarina. También en el contexto del Grupo Fluxus realiza la acción de arte *Vagina Painting* [Pintura vagina] (1965), durante el Festival Fluxus Perpetuo, donde trazó una línea roja sobre un papel blanco con una brocha que colgaba sobre sus muslos, que ha sido considerado como el primer desmontaje de la virilidad expresionistas del «action painting» del pintor Jackson Pollock (Cody-WY, 1912-Nueva York-NY, 1956). Junto con su desarrollo en las acciones de arte, realizó una serie de piezas audiovisuales sobre Marcel Duchamp, lo que se ha llamado su serie Duchampiana realizada entre 1972 hasta 1990, compuesta de piezas audiovisuales y video-esculturas.

No obstante, también se integró hacia preguntas sobre la identidad de género en su pieza *Video Poem* [Poema video\*] (1976), un autorretrato que en un pequeño monitor televisivo, donde a través de una ranura con forma de vulva se ve una bolsa de color púrpura que le regaló su primera pareja. También sobre la identidad familiar, en *My Father* [Mi padre\*] (1973-1975), pieza configurada como un diario de viaje sobre la muerte de su padre, evento que se enteró cuando había comprado un billete de avión para ir a visitarlo a Tokio desde Nueva York en 1975. La pieza combina material grabado de su padre dos años antes de su muerte, en ellas Shigeko Kubota muestra como ambos veían televisión juntos. Sobre la imagen de su padre bebiendo una bebida ella escribe: «El doctor no le dijo a él que tenía cáncer. Les gustaba comer castañas y beber jugo de uva. Sus últimas palabras dónde dicen que no quería volver a comer por tres años»<sup>1038</sup>. Su padre enjunto no mira a cámara, está incorporado en la cama. En otro plano, mientras él está recostado en la cama escribe: «Mi padre murió de cáncer, la última vez con él, no pasamos la víspera del año nuevo viendo TV juntos»<sup>1039</sup>. La memoria personal está mediada por la relación que ambos tuvieron a través de la televisión, Shigeko Kubota se muestra tocando la pantalla de un monitor, en ella la imagen de su padre [fig. 161]. En un alta conciencia de la memoria como mediación técnica.

<sup>1037</sup> Gabrielle Gopinath, “Reversing Time’s Arroz in Nam June Paik’s Guadalcanal Réquiem”, *Quarterly Review of Film and Video*, Volumen 30, Número 3, 2013.

<sup>1038</sup> Texto original: the doctors did not tell him he had cancer. He used to like to eat chestnuts and drink grape juice. His last words where to say that he did not want to eat again for three years.

<sup>1039</sup> Texto original: My father died of cancer, last time with him, we spent new year’s eve 1973 together. We watched TV together.

Por otro lado, el conflicto identitario en EE.UU., en *Video Girls and Video Songs for Navajo Sky* [Video de chicas y video de canciones para el cielo navajo\*] (1973), es una pieza de 30 minutos hecha en la reserva Chinle en Arizona del pueblo Navajo. Donde Shigeko Kubota vivió un mes con una comunidad y la pieza muestra un transcurso por el desierto en carreta a buscar agua con algunas mujeres, exponiendo una identificación desde la incomunicación lingüística, en paralelo muestra canciones y danzas tradicionales, como a su vez travesuras de niños y niñas, etcétera. También, en la pieza dedicada a Nam June Paik, donde Shigeko Kubota se introduce en sus orígenes familiares coreanos, aprovechando el viaje que este hizo tras tres décadas de ausencia de Corea del Sur, en *Trip to Korea* [Viaje a Corea\*] (1984), reencontrándose con familiares y amigos sobrevivientes a la guerra, en un presente determinado por los efectos de la guerra y la presencia estadounidense cotidiana, ejemplo de ello, es que Shigeko Kubota destaca cómo los familiares de Nam June Paik deben cruzar una base militar estadounidense para ir al cementerio. Componiendo una lectura que se desplaza entre: pasado y presente, público y privado, memoria e historia.

En un registro formal y discursivo muy distinto, aparece una producción contemporánea que se desplaza del activismo político, aparecen *Better Luck Tomorrow* [Mañana mejor suerte\*] (2002), de Justin Li, centrada en un grupo de adolescentes asiático-estadounidenses estudiantes de un colegio dedicados al micro-tráfico de drogas. Se acerca al imaginario de violencia inter-cultural de Spike Lee y con las formas cinematográfico-audiovisuales de Guy Ritchie. A partir de ahí se integra a la estructura de Hollywood, con *Annapolis* [El desafío] (2006), *The Fast and the Furious: Tokyo Drift* [A todo gas: Tokyo Race/Rápido y furioso: Reto Tokio] (2006), o *Fast & Furious* [Fast & Furious: Aún más rápido/Rápidos y furioso] (2009). También en el espectro del cine de género de acción, *Ethan Mao* (2005), de Quentin Lee, centrada en un adolescente que es expulsado de su casa por su padre al enterarse que es gay. Para sobrevivir se introduce en el mundo de la prostitución y las drogas. Más cercana al espectro del Indiewood, *Asian Stories. Book 3* [Historias asiáticas. Libro 3\*] (2007), de Ron Oda, centrada en un joven descendiente chino que es abandonado por su novia dos semanas antes de casarse y le pide a su mejor amigo —un asesino a sueldo— para que lo mate. Por su lado, Michael Kang realiza *The Motel* [El motel] (2007), centrada en los altibajos emocionales de un adolescente asiático-estadounidense que trabaja en el motel familiar, donde transitan prostitutas, drogadictos, etcétera.

### 11.6. Diásporas fuertes y débiles.

A partir de este recorrido propuesto emergen una serie de interrogantes, ¿existen diferencias discursivas-estéticas dentro de las diferentes diásporas que hemos propuesto? ¿Aquello que articulan las variadas formas de lo negro, puede ser transferible al Cinema Beur en Francia o a la amplitud de las producciones asiático-estadounidenses? Inicialmente podríamos aventurar dos formas de diáspora cultural en la contemporaneidad y ocupando dos conceptos que han protagonizado la dialéctica modernidad-posmodernidad. En la medida en que cada una de ellas han configurado discursos sobre las formas de la identidad que han padecido conflictos muy distintos en su interior, provocando con ello dos cristalizaciones estéticas de los desterrados de la tierra que tiene formas muy distintas de inscripción en los espacios culturales.

La primera, podríamos denominarla una diáspora fuerte, la que asociamos principalmente a la migración forzada a causa de la esclavitud de los habitantes de África subsahariana. La que bajo la coartada de la diferencia biológica —elemento inédito en las formas de esclavitud en la historia de la humanidad—, que aseguró una segregación social natural dentro de una multitud de sociedades. Esta diáspora la consideramos fuerte no solo por la brutalidad y violencia contra los individuos que vivieron la esclavitud, sino porque el proceso de esclavitud implicó también la destrucción completa y radical de los vínculos existentes entre los colectivos, las geografías psíquicas de estos y la cosmología específica para habitar en el mundo, es decir, la desaparición de todo el entramado metafísico del mundo, pero no solo de una colectividad o grupo, sino de millares de estos. Que, a su vez, fueron obligados a la fuerza a configurar nuevas lógicas e imaginarios colectivos entre individuos y/o colectivos que quizás nunca habían tenido contacto, generando las primeras expresiones de un *collage* cultural de lo africano, que tiene su gravedad en tanto expresión de la supervivencia. Que se expresa en el Black Cinema en EE.UU. Canadá y Gran Bretaña.

En las formas culturales —que en nuestro caso son cinematográfico-audiovisuales— de estas diásporas fuertes, la construcción de una comunidad imaginada está articulada por la búsqueda simbólica de un origen mítico territorial, que ha perdido toda especificidad de lo posible y que se articula en la idea abstracta de África, una unidad continental-conceptual absolutamente exógena a los millares de imaginarios colectivos exterminados. La comunidad imaginada se edifica entonces en torno a la imposibilidad material y simbólica de afianzar un territorio como propio —en ello las dificultades que tuvieron de articular un proyecto pan-

africano efectivo entre las comunidades diaspóricas con los hijos de la colonización continental transformados en nuevos Estados en la segunda mitad del siglo xx—.

La imposibilidad de construir de forma efectiva la relación simbólica entre diáspora y territorio por las comunidades subsaharianas pos-esclavismo, terminó generando lo que podríamos llamar muchas *alter-África*, que se sostienen en las variadas formas de imaginar-construir un origen de procedencia que genere una forma particular de inscripción en el territorio geográfico-cultural de residencia. Un ejemplo, evidente de esto es la pieza citada *Water Ritual/ I: An Urban Rite of Purification* de Barbara McCullough. Pero esta imposibilidad ha tomado un forma psico-geográfica específica en el Caribe y de forma más específica en el *creòle*. Este espacio-simbólico es la metáfora perfecta de las formas de estas comunidades imaginadas: un sistema geográfico compuesto únicamente por islas en un océano que conectaba a las metrópolis con las colonias continentales americanas, una estación de paso que mediaba los flujos de riquezas-personas-simbólicos entre ambos territorios. El Caribe como metáfora es un territorio de mediación, en que no se enraízan las cosmogonías sino que están constantemente en negociación, intercambio y transferencia.

Estas diásporas fuertes tienen desactivadas una de las potencialidades políticas de cualquier colectivo simbólico no-hegemónico que es el reclamo histórico de un territorio. La colonización en ellos fue más biológica-política que geográfica-política, donde las formas de esclavitud logran “tocar los cuerpos, aferrarse a ellos, tomar en cuenta los gestos, los comportamientos, los hábitos, las palabras; la manera, en síntesis, como todos esos poderes, al concentrarse en el descenso hacia los propios cuerpos y tocarlos, trabajan, modifican y dirigen lo que Servan llamaba las «fibras blandas del cerebro»”<sup>1040</sup>. Pero, de una forma muy particular de biopolítica, eso que Achille Mbembe denominó «necropolítica», donde “el terror fue erigido como componente necesario de lo político”<sup>1041</sup>. Por ello, el autogobierno del cuerpo es un elemento central de sus dispositivos de significación, que se articula de forma bastante preponderante en los individuos que no forman parte del canon hetero-masculino, Isaac Julien, Julie Dash, Claire Prieto, Marlon Riggs, entre otros. Pero esto también implica que su acción política siempre acontece en el territorio receptor, sus estéticas aún cuando reclamen un leguaje revolucionario generalmente devienen en reformistas, porque no tienen la capacidad de construir de forma autónoma un territorio para la inscripción de sus

<sup>1040</sup> Michel Foucault, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collage de France (1973-1975)*, trad. Horacio Pons, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), 59.

<sup>1041</sup> Achille Mbembe, *Necropolítica*, trad. Elisabeth Falomir Archambault, (Madrid: Editorial Melusina, 2011), 27.

subjetividades. En resumidas cuentas, las formas estéticas que tienen como programa la imaginación de identidades colectivas son propiamente constructivistas

La segunda, es lo que denominamos diásporas débiles, las que asociamos principalmente a los grandes movimientos migratorios de poblaciones no-homogéneas de zonas geográficas específicas por razones principalmente económicas y/o guerras, desde inicialmente los territorios ocupados por las distintas potencias coloniales, pero también por la fuerza centrífuga que han generado ciertos centros de acumulación capitalistas. Esta debilidad correspondería a que estos movimientos no desarticulan completamente los nexos de dichas comunidades, donde los imaginarios colectivos y simbólico han viajado con ellos. Son diásporas débiles también, porque presenciamos las primeras, segundas o terceras generaciones en el proceso migratorio, donde los conflictos culturales que experimentan los individuos son mucho más violentos por la proximidad temporal del origen —entendido este solo como un punto de partida geográfico—. Que se ve reforzado por un flujo continuo hacia muchos de estos centros de absorción migratoria. Que se expresa en el Cinema Beur, en el cine asiático-estadounidense, pero también en las formas del cine hindú-británico dentro del Black British Cinema. A estas también podríamos incluirle la producción de los descendientes turcos en Alemania, que trabajamos en la segunda parte de la tesis. Decisión metodológica para privilegiar el conflicto identitario al interior de Alemania pos-reunificación. Y una parte de la producción del cine latino-estadounidense que veremos en el siguiente capítulo.

Esto genera que las identidades resultantes se construyan a partir de la co-existencia y relación entre diferentes regímenes de representación y/o creencias culturales, que pueden rechazarse pero también complementarse o sintetizarse en otra. Proceso que intenta describir el concepto de «hibridez cultural» de Homi K. Babha, ya que para este en este tipo de comunidades se expresa las formas contemporáneas de construcción de identidades. Esta «hibridez cultural» se sostiene principalmente porque los nexos de estas comunidades siguen vivos y/o se re-actualizan con los nuevos flujos migratorios, proceso que se ha acrecentado especialmente con la expansión de los medios de comunicación digitales y la diversificación de plataformas de transmisión-intercambio de contenidos audiovisuales: televisivos, videográficos y cinematográficos —también de otros medios como libros, música, etcétera—.

Esto implica que las formas estéticas más presentes de estas diásporas débiles son las de negociación entre dos o más regímenes de representación culturales interrelacionados de

forma positiva o negativa —pero nunca neutra, siempre se articulan como conflicto colectivo o individual—, que generalmente se expresa en la construcción de los personajes. Extraña vez se confrontan dos formas de pensar la visualidad o audiovisualidad, tampoco en las formas narrativas de las mismas. En estas la relación con el origen está mediada por la proximidad de lo familiar y donde al interior del propio grupo identitario-cultural existe una fractura entre la primera y segunda o tercera generación. Pero, a su vez, también padecen un importante grupo de problemas que las diásporas fuertes nunca van a poder sintomatizar, como por ejemplo la confrontación entre el punto de partida y destino, en la figura del regreso a la tierra desde donde se emigró y el descalce identitario —muchas veces expresado en una crisis existencial— que comportan para los individuos, en la figura del retornado.

Por su lado, la dimensión territorial se encuentra en un estado ambiguo en la frontera entre lo recién perdido y lo recién encontrado, pero donde ninguno de los dos territorios se genera raigambre o se fija completamente para poder habitarlo, en una suerte de puesta en imagen de la convivencia con la nada posmoderna, donde no existen las certezas que organizaban el relato de lo propio, pero al mismo tiempo, se censura-niega toda la posibilidad de apropiarse de lo otro, en un movimiento pendular de asimilación y diferenciación. Esta condición fronteriza, figura predilecta de Néstor García Canclini para pensar los problemas de la hibridación cultural, no está adscrita a un territorio específico como lo veremos en experiencia posteriores, es un estado plenamente representacional-simbólico. Que por ende tampoco se puede reclamar como propio o generar desde ahí un proyecto político revolucionario. Las diásporas débiles también están protagonizadas por las formas reformistas, transformándose en un elemento clave el concepto de *cinema of duty* para su interpretación. Donde, finalmente, las formas estéticas devenidas de estas prácticas podríamos comprenderlas como negociativas.

## 12. FUERA DE LA DIÁSPORA. TERRITORIOS IDENTITARIOS-CULTURALES OCUPADOS.

### 12.1. La experiencia chicana

A diferencia de las experiencias recién descritas, la producción chicana generó un nuevo marco de problemas y conceptos al articularse en un doble fenómeno. El primero es la ocupación de antiguas tierras mexicanas por parte de EE.UU. tras la Guerra de Intervención Estadounidense (1846-1848) en el que México perdió el 55% de su territorio. El segundo es la migración económica de población mexicana y de otros países de Centro América, principalmente desde los años setenta. La figura del desplazamiento territorial-continental se ve subordinada a lo fronterizo-territorial, donde los procesos estéticos acontecen directamente en el espacio originalmente ocupado, pero con flujos migratorios que van estableciendo puentes directos con aquello que se perdió o, más bien, con el devenir de esa pérdida.

No es casualidad entonces, que sea dentro del contexto de los Estados de California, Arizona, Nuevo México, Utah, Nevada, Colorado y Texas —antes territorio mexicano— donde se encuentren el inicio de las formas de lo chicano. Estos estados fueron configurados por el imaginario chicano con la denominación Aztlán, apropiándose del lugar de origen que la historiografía azteca marca para su propia migración hasta Tenochtitlan —a las afueras de la actual Ciudad de México—, lugar geográfico que no está completamente identificado, ni siquiera si existió realmente<sup>1042</sup>. Así “el mito de Aztlán llama a la recuperación de la «tierra que nos vio nacer», una madre tierra perdida o robada que fue tomada involuntariamente y que el Chicano «hijos de Cuauhtémoc» estaban destinados a redimir a través de la política y como también de las manifestaciones culturales de El Movimiento”<sup>1043</sup>.

Lo chicano tiene rasgos particulares por la dimensión de ocupación territorial que lo diferencia de otros colectivos indentitarios no-hegemónicos dentro de EE.UU. La ocupación económica-militar-social-cultural estadounidense se sostuvo en la negación e invisibilización total del proceso colonial español en México, “es revelador observar cómo en la historia

<sup>1042</sup> Gloria M. Delgado de Cantú, *Historia de México. El proceso de gestación de un pueblo. Vol. 1*, (México DF: Pearson Educación, 2002), 154-5.

<sup>1043</sup> Alicia Gaspar de Alba, “There's No Place Like Aztlán. Embodied Aesthetics in Chicana Art”, *The New Centennial Review*, Volumen 4, Número 2, otoño 2004, 103-4. [Texto original: Based on racial pride, historical awareness, brotherhood, cultural unity, and the claim to nativity to the land base of the Southwest, the myth of Aztlán calls for the reclamation of “the land of our birth,” a lost or stolen mother land that was taken involuntarily, and that the Chicano “hijos de Cuauhtémoc” were destined to redeem through the political as well as the cultural manifestations of El Movimiento.]

«oficial» del sur de California apenas se menciona su pasado latino, creando la sensación de que los latinos nunca han estado allí, y que si lo están ahora es «ilegalmente»<sup>1044</sup>. Asimismo podríamos decir que es revelador que sea dentro de la producción cultural estadounidense que se construya una narrativa posible de ese pasado, por ejemplo, en *El Zorro*. Personaje que apareció por primera vez en *The Curse of Capistrano* [La maldición de Capistrano] (1919) de Johnston McCulley, dentro de cinco números de la ya citada revista *All-Story Weekly*. Al año siguiente se adaptó al cine en *The Mark of Zorro* [La marca del Zorro] de Fred Niblo y Theodore Reed y bajo el mismo título se publicó como novela en 1924. A partir de ahí han existido una gran cantidad de adaptaciones al cine, la literatura, el comic, el teatro y, también, en series y animaciones televisivas<sup>1045</sup>.

Los agentes de resistencia o malestar a la ocupación protagonizaron el devenir de este territorio apenas firmado el Tratado de Hidalgo-Guadalupe (1848) con el que se selló el fin de las hostilidades entre ambos Estados. “De 1848 a 1875, aproximadamente, se caracterizó por la resistencia legal y extralegal; surgieron figuras como Juan Cortina, Joaquín Murrieta, Tiburcio Vázquez y Gregorio Cortés, que se rebelaron clamando la justa aplicación de la ley que hasta entonces se les había negado”<sup>1046</sup>. Este territorio fronterizo laxo estuvo lleno de conflictos donde ninguno de los estados respetó plenamente los límites territoriales y que lentamente fue dando paso a una abierta marginalización económica-política-social de los mexicanos y sus descendientes en EE.UU. Una de las diferencias sustanciales con los colectivos provenientes de África fue, justamente, dentro del orden jurídico, los mexicanos nunca fueron esclavos sino mano de obra precarizada en diferentes áreas industriales: minería, construcción, ferrocarriles y, principalmente, agricultura. Por ello, estos participaron activamente en los procesos políticos de las clases trabajadoras a principio del siglo XX, “la

---

<sup>1044</sup> Guardiola, 243.

<sup>1045</sup> La historia está ambientada en el estado de California durante el último período de la colonia española. El personaje *El Zorro* es un joven hijo de un hacendado español, héroe honesto que lucha contra la corrupción y opresión de las autoridades de la colonia. La ocupación española está simbolizada en dos personajes, el capitán Rafael Montero, cruel déspota que reina en dichas tierras y, el sargento García, inútil ayudante que nunca logra atrapar a *El Zorro* y que, a su vez, nunca está al tanto de las verdaderas intenciones de Montero. Estos dos representantes del Reino de España vehiculizan la justificación de EE.UU. de su propia ocupación de esas tierras contra una ocupación territorial déspota contra los individuos e incapaz de aprovechar las múltiples riquezas naturales de esas tierras. El imaginario proyectado por la historia olvida la densidad local de dichos territorios —es decir, el desarrollo de una mexicanidad—. *El Zorro* es un libertador que quiere combatir contra los antiguos regímenes de autoridad y propiedad —donde lo mexicano sería una simple continuidad del Virreinato de Nueva España—, para el desarrollo próspero de los individuos y del emprendimiento familiar-individual, que solo se podrá consumir cuando dichas tierras sean parte de EE.UU.

<sup>1046</sup> María Isabel Arellano Aguilar, “El movimiento chicano”, en *Análisis de algunos problemas fronterizos y bilaterales entre México y Estados Unidos*, Víctor Carlos García Moreno, com., (México-DF: UNAM, 1982), 45.

mayoría de las huelgas se debieron a las malas condiciones de trabajo, sueldos, derecho a la sindicalización, horarios y planes de pago. Los chicanos se organizan [sic] en sindicatos pluralistas y, aunque si hubo un intento de construir sindicatos chicanos, al pasado del tiempo el chicano se encontraba como al comienzo<sup>1047</sup>, pero también en conflictos bélicos, por ejemplo, entre 300 y 500 mil chicanos participaron en la Segunda Guerra Mundial.

La irrupción de El Movimiento en los años sesenta y el mito de Aztlán estuvo determinada por un doble motor, por un lado, organizaciones estudiantiles de clase media que construyeron una ideología identitaria a través del mito de Aztlán y en diálogo-vinculación con el movimiento general por los derechos civiles estadounidenses. Los Alumnos Mexicano-Americanos Unidos-UMAS, Confederación Mexicano-Norteamericana e Estudiantes-MASC y el Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán-MECHA fueron las primeras organizaciones en plantear la necesidad de ampliar las posibilidades educacionales de los chicanos, a través del bilingüismo y la creación de programas académicos dedicados específicamente a su experiencia cultural y social dentro de EE.UU. Por ejemplo, con la revista de estudiantes de la Universidad de Berkeley, *El Grito: A Journal of Contemporary Mexican American Thought* (1967), la revista académica *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* en 1970 de la Universidad de California en Los Ángeles. Asimismo la creación de los primeros programas de estudios chicanos en la Universidad Estatal de California de Los Ángeles y Fresno en 1968, como en la Universidad de Berkeley en 1969 —en la actualidad existe alrededor de 30 programas en las diferentes universidades de los Estados conquistados por EE.UU.—.

Estos programas fueron respuesta inmediata al estallido de las protestas sociales «Chicano Blowouts» o «East L.A. walkouts» que comenzaron el 6 de marzo de 1968 en la escuela secundaria Abraham Lincoln de Los Ángeles, donde mil estudiantes se votaron en huelga y activaron otros 1.967 focos en toda la ciudad, parando las actividades del sistema escolar de la ciudad, a través de diferentes grupos de educación secundaria asociados al UMAS dirigido en ese momento por Moctesuma Esparza —el que posteriormente se dedicará a la producción cinematográfica, co-dirigió *Only Once in a Lifetime* [Solo una vez en una vida] (1978) junto a Alejandro Grattan y *The Ballad of Gregorio Cortez* [La balada de Gregorio Cortez] (1982) junto a Robert Young, recientemente además de su trabajo como productor cinematográfico y televisivo fundó el complejo de cine multisala Maya Cinemas en Salinas-CA en 2005 y la productora y distribuidora Maya Entertainment en 2007—.

---

<sup>1047</sup> *Ibíd.*, 46.

El segundo motor se encuentra en una serie de organizaciones sindicales y sociales, entre ellas la dirigida por César Chávez y el movimiento social Alianza Federal de Pueblos Libres dirigido por Reies López Tijerina, las que a través de diferentes estrategias cuestionaron los privilegios blanco-estadounidenses y presionaron a los diferentes gobiernos para la concesión de tierras pertenecientes a los chicanos, cumpliendo con el artículo octavo del tratado firmado en 1848, que dice: «Se conservan los derechos de permanencia y garantía de tierras de los mexicanos en los nuevos territorios, y se les permite elegir la nacionalidad que desean conservar». Y el artículo décimo: «Se conservan contactas todas las concesiones de tierra hechas por el Gobierno mexicano. Los concesionarios de tierra podrán conservarlas si cumplen con las obligaciones adquiridas previamente con el Gobierno mexicano, siempre y cuando hayan tomado posesión de ellas antes de marzo de 1836 en Texas, y de mayo de 1845 en el resto del territorio; en caso contrario, el cumplimiento de las concesiones no serán obligatorias». Entre estas acciones, se encuentra la ocupación el 15 y 22 de octubre de 1966 del anfiteatro Echo (en el parque nacional Kit Carson-CO) y el ataque armado al Palacio de Justicia de Tierra Amarilla-NM en 1967, ambos realizados por López Tijerina y algunos de sus partidarios. Hacia 1970, se creó La Raza Unida Party, partido político que tuvo en su cabeza a José Ángel Gutiérrez, Mario Compean y Xenaro Ayala, obteniendo algunas alcaldías pequeñas durante esa década.

### **12.1.1. *I Am Joaquin* un discurso sobre Aztlán**

De forma similar al Black American Cinema, las universidades de California fueron fundamentales para el chicanismo cinematográfico en su primer momento, de las cuales salieron realizadores como Susan Racho, Sylvia Morales, José Luis Ruiz, entre otros. Por su lado, la televisión pública tuvo en su seno dos programas televisivos que se transformaron en la primera articulación sistémica de esta conciencia identitaria colectiva, *Acción Chicano* (1972) de Jesús Salvador Treviño exhibida por el canal de televisión KCET-TV y *Realidades* (1975) que se transformó en el primer programa a nivel nacional, recibiendo financiamiento de la Corporation for Public Broadcasting-CPB, realizando 23 programas de media hora transmitidos durante dos años —este programa había tenido una suerte de versión anterior centrada en los inmigrantes puertorriqueños en 1972—. En 1974 se creó el Latino Consortium teniendo como base la KCET-TV, donde diez estaciones televisivas se asociaron para el intercambio de material producido por la comunidad latinoamericana-estadounidense. Desde 1979 comenzó el financiamiento de producciones televisivas y pasó a llamarse National Latino Communications Center-NLCC.

La primera producción audiovisual considerada abiertamente con esta conciencia chicana fue el poema audiovisual *I Am Joaquin* [Yo soy Joaquin] (1969) del colectivo El Teatro Campesino<sup>1048</sup>, encabezado por el activista **Luis Valdez** (Delano-CA, 1940), dentro del United Farm Worker Union. Una película de poco más de 19 minutos que se sostiene en el poema homónimo de Rodolfo «Corky» Gonzales de 1967 y bajo la estructura del floricante<sup>1049</sup>. La pieza audiovisual está hecha en torno a un texto en *off*, acompañado con música extradigética y fotografías e imágenes pictóricas y gráficas de distintos aspectos de la realidad social de los chicanos. La poesía y la voz en *off* no son exactamente iguales, se eliminaron alrededor de 60 estrofas y hubo cambios de algunas palabras como: gringo por anglo y chicano, a veces, por mexicano-americano. La particularidad de la pieza se encuentra en el rol explícitamente dramático de la música, que va expresando las diferentes texturas culturales de lo chicano, en ella se van fusionando distintos ritmos y estilos que determinan la intensidad dramática del poema, trabajando principalmente con quiebres violentos entre uno y otro momento musical. En este contexto, las imágenes son generalmente subsidiarias al relato poético, van ilustrando las distintas estrofas, reforzando el sentido discursivo de las mismas. Para Reinaldo Hinojosa sin pretenderlo, *I Am Joaquin* debería ser considerado una «pieza de época»<sup>1050</sup>, en la medida que responde de forma orgánica a su contexto histórico de producción y los procesos que estaba viviendo El Movimiento, a propósito de la mexicanidad reclamada no necesariamente del chicanismo cultural posterior.

Esta mexicanidad se expresaría en el vínculo ancestral pre-hispánico que reclama el orador. Este tras expresar la decadencia de la sociedad estadounidense capitalista y la condena de él como individuo que tiene que vivir en una mera supervivencia, dice «Soy Cuauhtémoc, orgulloso y noble,/líder de los hombres, el rey de un imperio civilizado/más allá de los sueños del gachupín Cortés./que también es la sangre, la imagen de mí mismo./Yo soy el príncipe Maya./Soy Nezahualcóyotl, gran líder de los chichimecas./Yo soy la espada y la llama de Cortes el déspota/Y yo soy el águila y la serpiente de la civilización azteca»<sup>1051</sup>. En la pieza

<sup>1048</sup> Pequeña reseña del teatro campesino, Artículo Performing (R)evolution.

<sup>1049</sup> Concepto neo-indígena apropiado por poetas chicanos, que deriva de la combinación de plegaria y poesía en la cultura azteca. Proviene de la traducción de la frase Nahuatl: *in xochitl in cuicatl*. Que en Castellano vendría a ser Flor y Canto.

<sup>1050</sup> Reinaldo Hinojosa, "I Am Joaquin: Relationships between the Text and the Film", *Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*, Volumen 10, Número 2-3, mayo-diciembre 1983, 144.

<sup>1051</sup> Texto original: I am Cuauhtémoc, proud and noble, /leader of men, king of an empire civilized/beyond the dreams of the gachupín Cortés,/who also is the blood, the image of myself./I am the Maya prince./I am Nezahualcóyotl, great leader of the Chichimecas./I am the sword and flame of Cortes the despot/And I am the eagle and serpent of the Aztec civilization.

de El Teatro Campesino se ven una serie de dibujos y pinturas aztecas, mayas y chichimecas que rescatan la fortaleza física y ferocidad del hombre indígena. Estos versos son continuados por la contradicción que lo constituye como hijo también del hispanidad colonial católica — donde se apoya en la iconografía pictórica del Muralismo Mexicano—, de esos hombres que lucharon contra el colonialismo que se cristalizó en El Grito de Dolores: «Que mueran los gachupines y que viva la Virgen de Guadalupe...». La identidad que reclama *I Am Joaquin* está antes de la derrota mexicana en la guerra, pero también en su propia historia colonial con sus contradicciones y conflictos religioso-culturales. Más adelante dice: «Yo soy Joaquín./Monté con Pancho Villa,/crudo y caliente, un tornado con toda su fuerza,/nutrido e inspirado por la pasión y el fuego de todo su pueblo terrosos./Soy Emiliano Zapata./“Esta tierra, esta tierra es nuestra”»<sup>1052</sup>.

Esta densidad de mexicanidad se transformará en un proyecto activo para la constitución de una nación chicana, dentro de este programa se encuentran algunas de las películas realizadas por el ya citado **Jesús Salvador Treviño** (El Paso-TX, 1946), los documentales *América Tropical* (1971), *Yo Soy Chicano* (1972) co-director Barry Nye y *La Raza Unida* (1972) fueron perfilando en paralelo a las organizaciones político-sociales una memoria e identidad colectiva mexicano-estadounidense. La última pieza de 27 minutos está dedicada a la primera convención nacional de La Raza Unida Party en El Paso-TX en 1972, principalmente a los debates entorno a las problemáticas de El Movimiento, a la proyección nacional del partido y la elección de José Ángel Gutiérrez como presidente del partido. Entre otras personas que participaron en esta asamblea partidista estaban el poeta «Corky» González y Reies López Tijerina. Uno de los aspectos fundamentales de la película es el bilingüismo constante de la película. Mientras *Yo soy Chicano* —nombre tomado de la canción homónima creada dentro de El Movimiento por parte de Emilia, Manuel y Ramón Alvarado— establece un relato de 60 minutos que conecta la experiencia chicana en sus luchas sociales de la década del setenta con la historia precolombina de los pueblos indígenas, una suerte de ampliación de las propuestas de *I Am Joaquin*.

Quizás una de las propuestas más interesantes se encuentra en *Raíces de sangre* (1978), largometraje de ficción co-financiado por CONACINE S.A.-México. Jesús Salvador Treviño plantea una narración centrada en los conflictos sindicales a lo largo de la frontera

---

<sup>1052</sup> Texto original: I am Joaquin./I rode with Pancho Villa,/crude and warm, a tornado at full strength, /nourished and inspired by the passion and the fire of all his earthy people./I am Emiliano Zapata./“This land, this earth is OURS.”

estadounidense-mexicana de los mexicanos, latino-estadounidenses e inmigrantes centroamericanos. La película expone la solidaridad sindical entre los dos lados de la frontera a favor de los trabajadores mexicanos de las maquiladoras ubicadas en territorio mexicano, mientras los empresarios y autoridades políticas reprimen la organización obrera. El sentido de la película se condensa en dos sucesos, por un lado, la organización de un acto cultural de solidaridad en El Paso-TX a favor de los sindicalistas mexicanos que se les ha impedido formar un sindicato en Ciudad de Juárez, acto que finalmente es reprimido por la policía estadounidense, donde muere un sindicalista. El segundo es el cruce ilegal de la frontera de una trabajadora mexicana que está enamorada de un abogado mexicano-estadounidense que vive en El Paso, la que muere de sofocamiento con otros mexicanos en el camión que los transportaba. Estas dos muertes cristalizan la experiencia chicana en EE.UU. pero también su sentido de identidad cultural, la solidaridad obrera y el amor transfrontera colocan el foco en todo aquello que comparten en ambos lados de esta. La película no exalta la unión de la diferencia, sino al contrario, plantea que la frontera separó un colectivo unitario, que se expresa también a nivel individual. Por ello, la escena final de la película reúnen a los trabajadores de El Paso y Ciudad de Juárez llevando el ataúd del sindicalista muerto.

Esta mexicanidad se encuentra de variadas formas en las producciones de los años setenta, en la exposición brutal de la represión estadounidense como en la pieza documental *Requiem-29* (1971), de David García, que documenta una serie de manifestaciones pacíficas en contra de la guerra de Vietnam. Pero también en lo que Chon A. Noriega ha considerado uno de los rasgos sustanciales de las narrativas documentales chicanas, en muchas de estas existe un prefacio que contextualiza el presente con el pasado histórico remoto y cercano, “suelen iniciare en un punto indeterminado, situado entre la conquista española y la revolución mexicana, que sirve como introducción al momento particular que se está documentando”<sup>1053</sup>. Entre algunas piezas ya nombradas, también aparecen *Chicana* (1979), de Susan Racho, o *Águeda Martínez: Our People, Our History* [*Águeda Martínez: nuestra gente, nuestra historia*] (1977), de Esperanza Vázquez. Dentro de esto, el propio Jesús Salvador Treviño publicó «The New Mexican Cinema» [El nuevo cine mexicano] (1979) en la revista *Film Quarterly*, en el que analizaba las transformaciones del cine mexicano bajo el gobierno de Luis Echeverría<sup>1054</sup> (1970-1976) y su programa activo en la formación de un cine que respondiera a «los grandes temas humanos de la revolución mexicana».

---

<sup>1053</sup> Guardiola, 247.

<sup>1054</sup> Presidente mexicano del Partido Revolucionario Institucional-PRI, que fue Secretario de la Gobernación en el momento de la Matanza de Tlatelolco en 1968, donde el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz reprimió una huelga universitaria y estudiantil de varios meses conducida principalmente por las juventudes del Partido

En este colocó el acento en la intervención activa de las políticas culturales del Estado en la constitución de una escena cinematográfica que privilegió la crítica social, el experimentalismo y la autoría, que estaba en consonancia con el desarrollo del cine general del cine latinoamericano en torno al concepto del Tercer Cine<sup>1055</sup>. Ahora bien, para nuestro problema lo sintomático del artículo radica en su exaltación de la mexicanidad dentro del campo cultural estadounidense, a través de la exposición de una experiencia latinoamericana exitosa a nivel productivo en contraste con la situación del cine en EE.UU. que condenaba a los márgenes al cine de las comunidades identitarias no-hegemónicas. Y cómo esta experiencia se vio acabada cuando reapareció lo que denomina el «viejo estilo privado» de la producción de estudios capitalista. “El viejo estilo de producción «privado» volvió muy pronto a estar en rigor, en colaboración con el Banco [Nacional Cinematográfico], han emprendido películas de modestos presupuestos con las que el retorno del capital y las ganancias es más probable. Estas películas están más preocupadas por el «entretenimiento», un eufemismo para películas que no tratan sobre temas sociales y políticos”<sup>1056</sup>. En este sentido, es coherente que para Salvador Jesús Treviño, que el cine chicano fuera “la expresión más norteña de la conciencia política y social de un movimiento cinematográfico internacional conocido como Nuevo Cine Latinoamericano”<sup>1057</sup>.

### 12.1.2. El segundo momento de lo chicano/latino

Christine List ha llamado la atención sobre los distintos momentos de lo chicano, tanto en la producción como dentro de las discusiones teóricas. El primer momento desde los años sesenta hasta mediados de los setenta estaría articulado entorno a tres conceptos totémicos: recuerdo, descubrimiento y voluntad, para la constitución de un «nacionalismo étnico» bajo un programa independentista de los Estados otrora mexicanos para construir un nuevo país: Aztlán, o en su defecto, reunificarse con México. El segundo momento sería desde mediados de los setenta hasta los años noventa en que existió una declinación del discurso nacionalista

---

Comunista Mexicano, a través del grupo paramilitar Batallón Olimpia, la Dirección Federal de Seguridad-DFS y el ejército mexicano, en que murieron entre 60 y 200 estudiantes. En paralelo a ello, su gobierno recibió grandes grupos de exiliados políticos durante las distintas dictaduras de derecha y fascistas latinoamericanas.

<sup>1055</sup> Jesús Salvador Treviño, “The New Mexican Cinema”, *Film Quarterly*, Volumen 32, Número 3, primavera, 1979, 26-8.

<sup>1056</sup> *Ibíd.*, 37. [Texto original: The old-style “private” producers soon returned in force and, in collaboration with the Banco, have undertaken films of modest budgets where capital return and profits are more likely. These films are more concerned with “entertainment,” a euphemism for films that do not attempt social or political themes.]

<sup>1057</sup> Guardiola, 245.

poniendo en escrutinio dicha identidad chicana unificada —*Chicana* de Susan Racho con su perspectiva feminista marca un punto de inflexión frente a dicho programa—, para apuntar a una diversidad de lo chicano dentro de una perspectiva internacionalista, que entre otros aspectos comenzaría a ampliar la identidad hacia lo latino-estadounidense. Para esto fue fundamental el trabajo de “los artistas chicanos activaron activamente un paradigma multicultural que había sido popularizado por Taller de Arte Fronterizo en California”<sup>1058</sup> y donde nació el concepto de «arte fronterizo».

Para Chon A. Noriega este fin de ciclo estará asociado al estreno de la Universal Pictures Co. de *Zoot Suit* [Fiebre Latina] (1981), de Luis Valdez, “la primera etapa del cine chicano había finalizado, al menos en la medida en que los realizadores se había convertido ya en profesionales experimentados y en que habían ampliado su red de contactos”<sup>1059</sup>. Los años ochenta estuvieron marcados por dos grandes motores, el giro hacia lo latino-estadounidense y la integración en baja intensidad en las estructuras productivas de Hollywood. Este se explicaría, entre otros fenómenos, porque el cine chicano —a diferencia del cine latinoamericano— tuvo un relación con Hollywood de pertenencia simbólica y cotidianidad existencial, siendo un espacio odiado-deseado por los realizadores, el que buscaban transformar desde su interior.

Esta búsqueda de «lo latino» como espacio de convergencia entre diferentes colectividades identitarias latinoamericanas y que pudiera incorporar las realidades culturales de un gran grupo de inmigrantes económicos centroamericanos, se encuentra ya en el artículo «Latino portrayals in film and television» [Retratos latinos en el cine y televisión] (1985), del propio Jesús Salvador Treviño, en el que hace una pequeña reseña histórica de los negativos estereotipos sobre la población latino-estadounidense que se proyecta desde la temprana *The Thread of Destiny* (1910), de D.W. Griffith, en que se ocupa la denominación «greaser»<sup>1060</sup>

---

<sup>1058</sup> Christine List, *Chicano Images: Refiguring Ethnicity in Mainstream Film*, (Nueva York-NY: Routledge, 1996), 8. [Texto original: Chicano artists actively embraced a multicultural paradigm which had been popularized by the Border Arts Workshop in California.] El Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo-BAW/TAF fue fundado en 1984 al interior del Centro Cultural de la Raza en San Diego-CA por los artistas, periodistas y activistas David Avalos, Sara-Jo Berman, Víctor Ochoa, Isaac Arntstein, Guillermo Gómez-Peña, Michael Schnorr y Jude Ederhart. Si bien, BAW-TAF tiene como centro de operación en San Diego muchos de sus proyectos se han desarrollado al otro lado de la frontera, principalmente, en Tijuana.

<sup>1059</sup> Chon A. Noriega, *Cine Chicano. Entre la subversión y la integración. El cine chicano y sus contextos*, (Donosita-San Sebastián: Filmoteca Vasca y Festival Internacional de Cine de Donosita-San Sebastián, 1993), 23.

<sup>1060</sup> La palabra «greaser» es comúnmente traducida como «sudaca» en castellano, pero su traducción exacta sería «grasiento» y que tiene relación con los trabajos que los mexicanos-estadounidenses realizaban hacia finales del siglo xix e inicios del siglo xx.

para referirse a un grupo de forajidos mexicanos y donde en la televisión, publicidad y en la historia del cine se ha diseminado hasta la actualidad, los que han penetrado hasta en la propia producción en México y en el resto de Latinoamérica. Para zanjar un llamado a la comunidad latino-estadounidense, “los latinos tiene que darse cuenta de la clase de poder económico y político que representan”<sup>1061</sup>.

Dentro de esto, se muestra ejemplar la película *La Bamba* (1987), de Luis Valdez, y comercializada por Columbia Pictures Co., la que si bien tiene un claro componente chicano, convoca a una experiencia latino-estadounidense más amplia. Esta película biográfica se centra en el cantante Ritchie Valens —nombre real Richard Steven Valenzuela—, músico que popularizó durante los años cincuenta en EE.UU. la canción *La bamba*, pieza musical de origen mexicano —del Estado de Veracruz— sin autor conocido ni fecha exacta de creación. La película retrata la vida cotidiana de una familia mexicano-estadounidense en que nace Ritchie Valens (interpretado por Lou Diamond Philips), los conflictos sociales relacionados por su diferencia identitaria y su ascenso como estrella del *rock and roll*. El triunfo mediático de Valens está relacionado directamente con un viaje iniciático que hace junto a su medio hermano Bob (interpretado por Esai Morales) a Tijuana, donde conoce la canción *La bamba*, que será el trampolín para su éxito profesional. Para Luis Valdez solo en la medida en que Valens vuelve a los orígenes puede eclosionar como artista y con una vida plena, “en un acto que representa metafóricamente la fusión perfecta entre las culturas de EE.UU. y México, usando esta como la inspiración para su primer éxito *crossover*”<sup>1062</sup>.

El optimismo y éxito individual de *La Bamba*, contrasta con su película anterior *Zoot Suit* —adaptación cinematográfica de su obra teatral homónima de 1978 que tuvo una gran repercusión en Los Ángeles y que fue la primera producción de un director chicano en Broadway en 1979, siendo un fracaso de taquilla—. Centrada en el juicio a un grupo de pandilleros mexicano-estadounidenses que son acusados injustamente de un asesinato y

<sup>1061</sup> Jesús Salvador Treviño, “Latino portrayals in film and television”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Número 30, marzo 1985 (versión online 2005), s/n pp. Disponible en <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/LatinosFilmTvTrevino.html> [Texto original: Latinos are coming to realize the kind of economic and political clout they represent.]

<sup>1062</sup> Catherine Leen, “Borders, Batos Locos and Barrios: Space as Signifier in Chicano Film”, *NUI Maynooth Papers in Spanish, Portuguese and Latin American Studies*, Número 11, noviembre 2004, 15. Disponible en:

[https://www.maynoothuniversity.ie/sites/default/files/assets/document/borders%2C%20barrios%20and%20batos%20locos\\_paper%2811%29.pdf](https://www.maynoothuniversity.ie/sites/default/files/assets/document/borders%2C%20barrios%20and%20batos%20locos_paper%2811%29.pdf)

[Texto original: in an act that metaphorically represents the perfect fusion of North American and Mexican cultures, uses it as the inspiration for his first crossover hit.] Crossover: anglicismo que refiere en el contexto musical a la fusión de dos o más estilos musicales de origen diferente.

encarcelados en la década del cuarenta en el contexto de los *Zoot Suit Riots*<sup>1063</sup> durante la Segunda Guerra Mundial. El personaje principal es Henry Reyna (interpretado por Daniel Valdez) que es el jefe de una banda de mexicano-estadounidense o pachuco —denominación nacida en México para designar a los jóvenes mexicano-estadounidense que eran reconocidos como *Zoot Suit*— encarcelado por el crimen de otro joven. Henry tiene un alter-ego idealizado y estilizado llamado El Pachuco (interpretado por Edgard James Olmos), que solo ve Henry y que lo obliga a re-pensar su propia identidad y vida.

La película tiene una construcción audiovisual de una obra de teatro filmada, además de una estructura narrativa y estética teatral, compuesta por una serie de secuencia musicales, con bailes y coreografías. Esto justifica una serie de saltos temporales y espaciales arbitrarios, guiados por El Pachuco, “Valdez sitúa a El Pachuco como el guía intelectual y espiritual de la película. El Pachuco es también el guía visual en *Zoot Suit*. En muchas ocasiones, él controla la edición ordenando a Henry a pasar a una nueva escena. A menudo, un corte es iniciado con un chasquido de dedos de El Pachuco”<sup>1064</sup>. Este personaje responde a una estructura mítica, una suerte de relato que controla el devenir trágico de Henry, pero también que cruza el imaginario simbólico mexicano-estadounidense. El rol del pachuco se separa de los procesos históricos para crear un realidad propia en que se hunde Henry, en una suerte de nihilismo existencialista que divaga por la esencia del ser chicano. En este sentido, es profundamente reivindicativo en la lucha social y colectiva, ya que recupera la figura del pachuco para reinscribirlo de forma reivindicativa a principios de los años ochenta, como una forma de resistencia a la segregación identitaria-social y económica de los años cuarenta<sup>1065</sup>.

<sup>1063</sup> *Zoot Suit Riots* fueron una serie de enfrentamientos entre veteranos de guerra estadounidenses contra grupos de mexicano-estadounidenses y otras colectividades identitarias en junio de 1943 en Los Angeles-CA. A causa de un supuesto ataque de un grupo de mexicano-estadounidenses identificado como *Zoot Suit* a unos militares. La denominación *Zoot Suit* refiere a una moda particular de vestir que tenían ciertos grupos de jóvenes mexicano-estadounidenses, afro-estadounidense y otras colectividades identitarias, que se caracterizaba por unos pantalones de tiro alto, acampanados y con puño estrecho con ganchillos, además de blazer largos y anchos. Tras la acusación de los militares el 3 de junio 200 veteranos de guerra persiguieron en el centro de la ciudad a todos los grupos identificados como *Zoot Suit*, provocando 8 muertos afro-estadounidenses y más de 600 heridos. Estos conflictos se extendieron también a San Diego, Filadelfia, Chicago, Detroit, entre otras, durante ese mismo mes.

<sup>1064</sup> List, 63. [Texto original: Valdez sets up El Pachuco as the intellectual and spiritual guide of the film. El Pachuco is also our visual guide in *Zoot Suit*. In many, instances, he controls the editing by commanding Henry to move to a new scene. Often a cut is initiated with a snap of El Pachuco’s fingers.]

<sup>1065</sup> Esta reinscripción está inserta en el movimiento del «pachuquismo» que protagonizó parte importante de la producción estética del arte chicano/latino, principalmente por esa dimensión de resistencia con un gran carácter estético. Ya en 1950, Octavio Paz le dedicó el primer capítulo titulado «El pachuco y otros extremos» en su libro *Laberinto de la soledad*. Para profundizar en la figura social del pachuco ver: Mauricio Mazón, *The Zoot Suit Riots: The Psychology of Symbolic Annihilation*, (Austin-TX: University of Texas Press, 1984).

Para Alejandro Cortazar esta densidad de resistencia cultural de la figura del pachuco es absorbida por la propia película, pero siempre que se piense en la mediación de los propios procesos culturales de la cultura hegemónica estadounidense. “Así pues, una vez introducida al mercado, *Zoot Suit* hará sentir su efecto de asimetría cultural, puesto que el mismo mercado, como medio de control político, también opera como «liberador» cultural, no obstante, en un oscilante e indeterminado vaivén”<sup>1066</sup>. Tanto la película como la figura del pachuco puede exponer la asimetría cultural porque contienen en su interior los códigos necesarios de la cultura hegemónica para ser reconocidos, pero al mismo tiempo, están trastocados y enrarecidos.

El protagonismo de la música en muchas de las películas antes citadas, es un rasgo sustancial del cine chicano. El corrido, las rancheras, la balada fronteriza, formas híbridas de rock y, más actualmente, de hip hop y folk estadounidense, marcan un imaginario cultural hibridizado, que se expresa en piezas como *The Ballad of Gregorio Cortez* [La balada de Gregorio Cortez] (1982), de Robert M. Young. La película está ambientada en Texas en 1901 y comienza con un largo plano frontal de un tren que se va acercando a cámara, en la banda sonora suena una balada que nos anuncia los sucesos trágicos que ha padecido Gregorio Cortez, a continuación a través de un fundido encadenado hacia un plano medio a contraluz de Gregorio Cortez sobre su caballo. “El uso de la música sirve para situar al espectador dentro de un espacio cultural chicano, así como para expresar el mestizaje, la identidad y el conflicto cultural”<sup>1067</sup>. La música es la argamasa que reúne la experiencia cultural chicana en varias formas, en la medida en que es el vehículo más rápido y popular para expresar masivamente la experiencia cultural cotidiana.

### 12.1.3. Poéticas de la frontera: Rasquachismo

Volviendo al concepto de «arte fronterizo» que emerge en la conciencia de su condición territorial-simbólica fronteriza entre el primer y tercer mundo, entre EE.UU. y Latinoamérica, la que ha sido definida por la escritora Gloria Anzaldúa así en su libro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), “la frontera mexicano-estadounidense es una herida abierta en donde el tercer mundo se corta con el primero y sangra. Y, antes que la costra se forme, vuelve la hemorragia otra vez, la sangre vital de dos mundos que brotan para

---

<sup>1066</sup> Alejandro Cortazar, “La identidad cultural y convencionalidad fílmica en *Zoot Suit*”, *La Palabra y el Hombre*, Número 128, octubre-diciembre 2003, 21.

<sup>1067</sup> Guardiola, 246.

formar un tercer país, la cultura del borde”<sup>1068</sup>. Esto también ha sido fundamental en la escena cinematográfico-audiovisual, principalmente con los motivos de la inmigración y migración. *The Unwanted* [El no deseado] (1976), de José Luis Ruiz, es un documental que problematiza la explotación de los indocumentados latinoamericanos que cruzaban la frontera en la década del setenta hacia EE.UU. En *Raíces de sangre* se expone también las tensiones de esa nacionalidad chicana a través de la recuperación de un territorio propio en ese espacio fronterizo, que como ha planteado Christine List serían los barrios. “El *barrio* como un espacio de clase obrera se yuxtapone con las influencias corruptas de la riqueza capitalista que tientan al protagonista, Carlos, muy lejos de su herencia”<sup>1069</sup>.

Esto se muestra de forma ejemplar en la co-producción estadounidense-británica *El Norte* (1983), de Gregory Nava, que muestra el viaje de un hermano y hermana guatemaltecos hacia EE.UU. después de la muerte de sus padres en los conflictos armados del país. Un tríptico que separa la estancia en Guatemala y la toma de decisión de migrar; el viaje por México y el cruce de la frontera; y el arribo a EE.UU. y el trabajo ilegal, bajo los títulos Arturo Xuncax, Coyote y El Norte, respectivamente. La película está tejida por una realidad compleja compuesta por ensoñaciones y proyecciones simbólicas, uniendo las diferentes partes que la constituyen, ejemplo de esto, se encuentra en el plano de una cabeza colgada de una cuerda, esta imagen aparece en la primera parte y también en el último plano de la película. Su condición de condenados está presente empobrecidos en Guatemala como explotados e ilegalizados en EE.UU. La cabeza colgada irrumpe también como un código de lo posible, pero no evidente, que es el suicidio final del personaje central masculino.

La imagen que Gregory Nava —junto a la productora Anna Thomas— querían proyectar de Los Ángeles era a través de descentrar el imaginario blanco-estadounidense, “esta película en particular no puede ser toda [hablada] en inglés, porque el punto es la falta de entendimiento cuando Rosa y Enrique vienen a EE.UU. ¿Y cuál habría sido la forma correcta para que hablen en las películas? El inglés quebrado con un acento que les hace parecer estúpidos, cuando de hecho hablan su propio idioma de forma fluida. Me encantan las variaciones del lenguaje castellano, entre como hablan los guatemaltecos, mexicanos y

---

<sup>1068</sup> Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, (San Francisco: Aunt Lute Books, 1999), 82. [Texto original: The U.S-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture.]

<sup>1069</sup> List, 152. [Texto original: The *barrio* as a working class space is juxtaposed with corrupt influences of the capitalist wealth which tempt the portagonist, Carlos, away from his heritage.]

chicanos”<sup>1070</sup>. Los Ángeles emerge así como lo describía Michael de Certeau en 1981, un espacio constituido por vidas que traspasan fronteras, donde “parece que toda identidad definida por el estatuto y por el lugar (de origen, de trabajo, de hábitat, etc.) fuera reducida, sino barrida, por la velocidad de todos los movimientos”<sup>1071</sup>. Si bien, Michael de Certeau apunta a la configuración de lo identitario en tanto sea posible entrar en el flujo de los intercambios económicos y movilidad espacial, con ello eliminando las diferencias materiales entre los diferentes agentes móviles de la sociedad estadounidense. Nos parece pertinente la idea de traspasar la frontera como movimiento activo que transforma sustancialmente la dimensión identitaria de los inmigrantes latinoamericanos, los individuos que apenas tocan tierra de EE.UU. le son borradas sus identidades previas para configurar lo chicano-latino.

Esto también se articula en otras películas, como en la comedia *Born in East L.A.* [Nacido en Los Ángeles Este] (1987), de Cheech Marin, que por una serie de equivocaciones Rudy (interpretado por el propio Marin) es deportado a Tijuana a pesar de haber nacido en EE.UU., estando en México hace todo lo posible por volver. La película se muestra como un glosario o catálogo de formas de intentar cruzar la frontera. Esta insistencia por cruzar la frontera fija la imagen de la prosperidad frente a la pobreza, es una edificación diferida del «sueño americano», donde la representación audiovisual del lugar de origen se trastoca, lo perdido es Los Ángeles y no Aztlán. Por ello, el lugar donde vive Rudy está colocado en un territorio más amplio, como parte constitutiva de la sociedad de Los Ángeles, donde “la casa, con su valla, su patio bien cuidado y un árbol se convierte en una unidad de definición del barrio, en lugar de... un montaje con graffiti, pandillas, traficantes de drogas y así sucesivamente para significar un espacio problemático. En esencia, Los Ángeles Este es definida como una locación apropiada para el «sueño americano»”<sup>1072</sup>.

Estas películas trabajan sobre la conciencia de que las “fronteras se establecen para definir los lugares que son seguros e inseguros, para distinguirnos de ellos. Una frontera es

---

<sup>1070</sup> Annette Insdorf, “El Norte: on screen and in reality, a store of struggle”, *New York Times* (versión online), 8 de enero 1984, 2. <http://www.nytimes.com/1984/01/08/movies/el-norte-on-screen-and-in-reality-a-story-of-struggle.html> [Texto original: This particular film cannot be all in English because the point is the lack of understanding when Rosa and Enrique come to the States. And what has been the accepted way for them to speak in films? Broken English with an accent that makes them seem stupid —when in fact they speak their own language fluently. I love the variations of the Spanish language —between how Guatemalans, Mexicans and Chicanos speak.]

<sup>1071</sup> Cit. en García Canclini, *Culturas híbridas*, 293.

<sup>1072</sup> Chon A. Noriega, “Waas Sappening?: Narrative Structure and Iconography in *Born in East L.A.*”, *Studies in Latin American Popular Culture*, Volumen 14, enero 1995, 111. [Texto original: the home, with its fence, well-kept yard and a tree becomes a defining unit for the barrio, rather than... a montage of graffiti, gangs, drugs deals and so on that signify problem space. In essence, East L.A. is identified as an appropriate location for the American Dream.]

una línea divisoria, una estrecha franja a lo largo de un borde escarpado. Una frontera es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de una frontera natural”<sup>1073</sup>. El motivo de la migración e inmigración hace evidente esta condición, pero también posibilitarían lo que el artista Guillermo Gómez-Peña —uno de los fundadores del BAW/TAF— llama una des-territorialización sicológica, lingüística, cultural y política en la construcción de una subjetividad compartida entre los individuos que padecen los problemas de la segregación social<sup>1074</sup>. Este se expresaría claramente en la película *Break of Dawn* [Rompe el alba] (1988), de **Isaac Arntenstein** (1954, San Diego-CA) —también fundador de BAW/TAF—. Centrada en la vida de Pedro J. González (interpretado por Óscar Chávez), telegrafista personal del general Francisco Villa durante la revolución mexicana, que migra en 1928 a EE.UU. y se convierte en el primer presentador radial en habla castellana en EE.UU. Al poco tiempo, se transforma en un importante activista político contra la discriminación de los mexicano-estadounidenses, a causa de lo cual finalmente es encarcelado.

La película se construye en torno a una serie de relativizaciones de los supuestos sobre la inmigración latinoamericana. En la primera secuencia de la película, Pedro está encarcelado y es interrogado por el alcalde de la prisión a causa de su insistencia de escribir en «mexicano», este cansado de la situación golpea al alcalde, mientras los guardias lo intenta detener. El personaje es mostrado con una conciencia política desde el inicio, pero aún más se muestra desafiante a la autoridad blanco-estadounidense aún cuando está encarcelado. En esta misma dirección apunta la secuencia del cruce de la frontera mexicano-estadounidense, Pedro junto a su esposa Linda (interpretada por Kamala Lopez) no pasan la frontera como indocumentados escapando de las autoridades, estos son recibidos amistosamente al otro lado de la frontera. Solo después de avanzar hacia el norte y encontrarse con una familia blanca es donde comienza a padecer el racismo. Christine List hace notar que para Isaac Arntenstein un factor sustancial de los conflictos raciales es la ignorancia lingüística, pero también es ese espacio de identificación que separa a los diferentes inmigrantes latinoamericanos en grados de asimilación. “*Break of Dawn* apela a esta noción de lucha colectiva por unir los derechos lingüísticos del castellano a una situación concreta en la opresión cultural-lingüística e insinuando esta situación dentro de la experiencia contemporánea”<sup>1075</sup>. El castellano —en sus

<sup>1073</sup> Anzaldúa, 82. [Texto original: Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary.]

<sup>1074</sup> Cit. en List, 84.

<sup>1075</sup> Christine List, “Break of Dawn. A Latino/a politics of language”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Número 38, junio 1993 (versión online 2006), s/n pp. Disponible en <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC38folder/BreakofDawn.html>. [Texto original: BREAK OF

derivaciones— se transforma no solo en un rasgo identitario, sino que una herramienta política para disputar el espacio público en el presente de producción de la película, que estuvo cargada por una serie de políticas de reafirmación del inglés como idioma único en EE.UU. y la promulgación de la Ley de Control y Reforma Inmigratoria-IRCA el 6 de noviembre de 1986, que endureció las condiciones para la inmigración.

*Break of Dawn*, si bien trata de un personaje que fue parte del movimiento revolucionario mexicano, lo que podría vincularse con ese pasado reclamado por el mito de Aztlán, el desplazamiento del conflicto hacia lo lingüístico como forma de apropiación cultural, desactiva cualquier pretensión esencialista e independentista. Lo fundamental se encuentra en la transformación de la realidad estadounidense. Así la secuencia que expone el cierre del programa de Pedro y su silenciamiento en la cárcel y el abuso de poder a causa de su insistencia en hablar en castellano, “representa el acto simbólico de silenciar toda una cultura latina/o. Acabando con el programa radial también significa el sofocamiento no sólo de un grupo lingüístico sino también un grupo «inmigrante» que sufre asimismo una opresión de clase”<sup>1076</sup>. La reclusión de Pedro responde al ideario chicano que piensa que “las lenguas salvajes no pueden ser domesticadas, solo pueden ser cortadas”<sup>1077</sup>.

Isaac Artenstein junto Guillermo Gómez-Peña realizaron *Border Brujo* [Brujo fronterizo] (1990) pieza audiovisual de sesenta minutos definida auto-definida como:

*Border Brujo* es un ritual, viaje lingüístico y performativo de la frontera mexicano-estadounidense.

*Border Brujo* cruzó por primera vez la frontera disfrazado en junio de 1988.

*Border Brujo* se desdobra dentro de 15 personajes diferentes, cada uno habla un lenguaje fronterizo diferente. Y la relación entre estos personajes es simbólica de la que existe entre el norte y el sur; anglo y Latino América; el mito y la realidad social; legal e ilegal; arte de la *performance* y la vida.

La estructura es no-narrativa y modular, como la experiencia fronteriza.<sup>1078</sup>

---

DAWN appeals to this notion of collective struggle by tying Spanish language rights to a concrete situation of cultural/linguistic-based oppression and by insinuating this situation into contemporary experience.]

<sup>1076</sup> *Ibíd.* [Texto original: represents the symbolic act of silencing an entire Latino/a culture. Stamping out the radio station also signifies the muffling of not only a linguistic group but also an “immigrant” group that suffers a class-based oppression as well.]

<sup>1077</sup> Anzaldúa, 54. [Texto original: Wild tongues can’t be tamed, they can only be cut out.]

<sup>1078</sup> Guillermo Gómez-Peña, “Border Brujo. A Performance Poem (from the series “Documented/Undocumented”)", *TDR*, Volumen 35, Número 3, otoño, 1991, 44. [Texto original: *Border Brujo* is a ritual, linguistic and performative journey the U.S.-México border. *Border Brujo* first crossed the

La pieza audiovisual es el registro de una performance compuesta por una serie de monólogos, donde Guillermo Gómez-Peña se caracteriza de distintas formas para introducirse en diferentes aspectos de la vivencia fronteriza. Configurado en su dimensión ritual, *Border Brujo* exorciza la condición condenatoria de la frontera a través de la hibridación cultural que se expresa en la diversidad lingüística de la frontera: inglés y castellano en diferentes versiones, idiomas indígenas, etcétera, como también en las diferentes caracterizaciones de este chamán fronterizo. La pieza parte con la construcción de un altar hecho con distintas figuras de la cultura popular: religiosas, juguetes, *kitsch* indigenista y de afro-estadounidenses, calaveras del día de muertos, del cine, música, máscaras de luchadores, etcétera, además de un grupo importante de velas de la virgen de Guadalupe, ornamentos pictóricos y botellas de alcohol [fig. 162]. Tras esto el chamán interpela al público con un megáfono y con una actuación histriónica, en diferentes situaciones muestra la lengua, escupe alcohol, grita, se cambia de vestuario. La pieza está organizada en pequeños capítulos musicalizados con diferentes canciones de Los Xochimilcas, Supercombo, Ry Cooder, entre otros.

Hablo castellano por eso me odias  
 Hablo en inglés por eso ellos me odian  
 Hablo *spanglish* por eso ella habla *ingleñol*  
 Hablo en lenguas por eso me deseas  
 Te hablo por eso me matas  
 Hablo por eso cambias  
 Hablo en inglés por eso me escuchas  
 Hablo en inglés por eso te odio  
*pero cuando hablo español te adoro* [castellano en el original]  
 pero cuando hablo castellano te adoro  
 ahora, ¿por qué carajos hablo castellano?  
 práctica política craneal.<sup>1079</sup>

---

border in costume in June of 1988. *Border Brujo* unfolds into 15 different personas, each speaking a different border language. And the relationship between these personas is symbolic of the one between North and South; Anglo and Latin America; myth and social reality; legaly and illegally; performance art and life. The structure is disnarrative and modular, like the border experience.]

<sup>1079</sup> Texto original: I speak Spanish therefore you hate me / I speak in English therefore they hate me/ I speak Spanglish therefore she speaks inglenol / I speak in tongues therefore you desire me / I speak to you therefore you kill me / I speak therefore you change / I speak in English therefore you listen / I speak in English therefore I hate you / pero cuando hablo en espanol te adoro / but when I speak Spanish I adore you / ahora, why carajos do I speak Spanish? / political praxis craneal.

La exorcización concluye con un acto terapéutico, convoca a los espectadores a deshacerse de alguna de sus pertenencias, las que él va a enterrar a los dos lados de la frontera y unas pocas formaran parte de su altar. A diferencia de la pieza audiovisual de Barbara McCullough *Water Ritual/ 1: An Urban Rite of Purification, Border Brujo* reclama a lo colectivo para impulsar el acto terapéutico sobre el territorio fronterizo, el que hace posible la propia configuración particular de este chamán fronterizo, en la medida que los incorpora a su altar. Pero también expone la necesidad de que los individuos se desprendan de algo propio para la sanación, para la constitución de un espacio que les pertenezca a todos.

*Border Brujo* es un ejercicio activo de «rasquache»<sup>1080</sup>, esa experiencia estética popular chicana que identificó e inauguró Tomás Ybarra-Frausto en su artículo «Rasquachismo: A Chicano Sensibility» (1990) —para la exposición *Chicano Art: Resistance and Affirmation-CARA* [Arte Chicano: resistencia y afirmación] (Wright Art Gallery-University of California, Los Angeles)—. El «rasquachismo» no es una serie de formas particulares para la constitución de una estética, sino que es una postura, sensibilidad, actitud y gusto dentro de la clase trabajadora chicana-latina, una suerte de código privado y respuesta visceral a la experiencia social dentro de EE.UU. que configura un visión de mundo.

De manera muy general, el rasquachismo es una perspectiva del perdedor —el punto de vista de *los de abajo*—, una actitud arraigada en el ingenio y la adaptabilidad, sin embargo, consciente en la postura y estilo. Rasquachismo es una sensibilidad que no es elevada y seria, pero es juguetona y primordial. Esta encuentra placer y refinamiento en lo que muchos consideran banal y proyecta una alternativa estética —una suerte de buen gusto en el mal gusto—. Este es ingenioso e irónico, pero no mezquino (hay sinceridad en su artificio).<sup>1081</sup>

Para Amalia Mesa-Bains, esta visión de mundo se expresa de forma ejemplar en los altares hogareños, en las ornamentaciones populares de las capillas y en la decoración de los

<sup>1080</sup> Concepto estético dentro del imaginario chicano-latino que devino de la palabra «rasquache». Esta última refiere a algo de mala calidad o que es pobre.

<sup>1081</sup> Tomás Ybarra-Frausto, “Rasquachismo: A Chicano Sensibility”, en *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*, Richard Griswold del Castillo, Teresa McKenna y Ivonne Yarbrow-Bejarano, eds., (Los Angeles-CA: Wright Art Gallery of the University of California), 156. [Texto original: Very generally, rasquachismo is an underdog perspective—a view from *los de abajo*, an attitude rooted in resourcefulness and adaptability, yet mindful in stance and style. Rasquachismo is a sensibility that is not elevated and serious, but playful and elemental. It finds delight and refinement in what many consider banal and project an alternative aesthetic—a sort of good taste of bad taste. It is witty and ironic but not mean-spirited (there is sincerity in its artifice).]

automóviles, utilizando lo descartado y fragmentario de materiales y objetos cotidianos que son reciclados, re-utilizados o re-contextualizados. Por ello, no estaríamos frente a una expresión *kistch* —aún cuando pueden ser colindantes visualmente—, ya que la experimentación con las formas es una expresión directa de cómo se vive la experiencia social de apropiación y re-significación de estar en la frontera y no como la expresión estética del acceso al consumo cultural serializado<sup>1082</sup>. Estas prácticas culturales y artísticas han sido leídas como parte de una resistencia cultural de baja intensidad dentro de las perspectivas subalternas, lo que recientemente David Spener ha llamado como una de las formas de «resistencia hormiga» frente a las políticas de *apartheid* global, esas “formas específicas que la resistencia cotidiana toma con respecto al cruce clandestino de la frontera de los inmigrantes anónimos”<sup>1083</sup>. La frontera y las formas de cruzarlo emerge como el espacio privilegiado para las formas de lo híbrido por fuera de lo simplemente temático del cruce.

Chon A. Noriega a inicios de los años noventa problematizó esta noción de frontera a partir de la metáfora del «cruce de fronteras», considerando que este concepto puede ser significativo a la hora de pensar la producción cultural bajo las premisas del pos-estructuralismo, en la medida en que esta no sea confundida con la forma material de la frontera entre México y EE.UU., donde no necesariamente acontecen los mismos procesos ni se replican las mismas formas de relación social, familiar, cultural y económica. La llegada de los inmigrantes mexicanos y centroamericanos en los años ochenta se articuló de forma conflictiva con los descendientes de aquella memoria heredada de «los hijos de Cuactemoc», en este proceso existió un desajuste estructural entre lo perdido con el presente. “Así, mientras que el cruce de fronteras real trajo consigo cambios considerables en los barrios de los descendientes mexicanos de California, la retórica del «cruce de fronteras» continuó desarrollando su posición teórica en términos de cultural mexicana y estadounidense”<sup>1084</sup>.

Por otro, la frontera entre México y EE.UU. como espacio geográfico específico no siempre es vivida como frontera divisoria por los individuos, es decir, aquel espacio de separación radical. “El Paso y Juárez proveen un modelo, con estaciones de radio y televisión

<sup>1082</sup> Amalia Mesa-Bains, “Domesticana: the sensibility of Chicana rasquache”, *Aztlan. A Journal of Chicano Studies*, Volumen 24, Número 2, invierno 1999, 157-167.

<sup>1083</sup> David Spener, *Clandestine Crossings: Migrants and Coyotes on the Texas-Mexico Border*, (Ithaca-NY: Cornell University Press, 2009), 23. [Texto original: specific forms that everyday resistance takes with respect to clandestine border-crossing by autonomous migrants.]

<sup>1084</sup> Chon A. Noriega, “This is Not a Border”, *Spectator*, Volumen 13, Número 1, otoño 1992, 7. [Texto original: Thus, while actual border crossing brought considerable changes to the Mexican-descent barrios of California, the rhetoric of “border crossings” continued to develop its theoretical position in terms of Mexican and American cultures.]

«sin fronteras» locales que hacen posible entender ambas ciudades como un único mercado de medios de comunicación/cultural. Del mismo modo, para algunos, las interacciones familiares, sociales, económicas y culturales a menudo tienen lugar en el supuesto de la no frontera; mientras que, para otros, existe la frontera, ya sea como impedimento o defensa<sup>1085</sup>. La «cultura del borde» como tránsito fronterizo funciona como una metáfora para expresar la experiencia y cultura híbrida de las comunidades chicanas. Al mismo tiempo, “podría ser tomado como una metafórica existencia continuada en los EE.UU., donde se negoció la frontera entre dos lenguajes, códigos culturales y sistemas legales-económicos”<sup>1086</sup>. Aún así, pensar lo chicano en su condición fronteriza reproduce una serie de ideas que no pueden dar cuenta de la complejidad de las realidades sociales vividas al interior de EE.UU. donde materialmente no existen fronteras. Pero, tampoco, al otro lado de la frontera: México, porque pareciese que la frontera solo le perteneciera a lo estadounidense.

Desde una perspectiva diferente —y de forma temprana— Guillermo Gómez-Peña realizó un (auto)cuestionamiento al propio concepto que ellos inscribieron de «arte fronterizo», en la medida en que éste se transformó en “un ejercicio especializado de escritura de la concesión y de la auto-promoción institucional”<sup>1087</sup>, desde el cual en vez de llevar el margen al centro se desplazó este último al primero, lo que habría terminado por matar la dimensión crítica de la frontera en su dimensión estética, transformándose en un territorio infértil para la producción de nuevas ideas y relaciones internacionales sobre la misma. “El borde como metáfora ha devenida en hueca. Las estéticas fronterizas han sido aburguesadas y la frontera como un modelo utópico de diálogo está temporalmente en bancarrota”<sup>1088</sup>.

#### 12.1.4. Al otro lado de la Frontera. Robert Rodriguez y Lourdes Portillo

La expresión más contundente de esto en el ámbito cinematográfico es la producción de **Robert Rodriguez** (San Antonio-TX, 1968). A partir de su primer largometraje *El Mariachi* (1992) una película de acción centrada en una trama de equivocaciones donde un

<sup>1085</sup> *Ibid.*, 6. [Texto original: El Paso and Juarez provide one model, with local, “borderless” radio and television stations that make it possible to understand both cities as a single media market/culture. Likewise, for some, familial, social, economic and cultural interactions often take place on the assumption of no border; while, for others, the border does exist, as either impediment or defense.]

<sup>1086</sup> *Ibid.*, 7. [Texto original: could be taken as metaphoric of one’s continued existence in the United States, where one negotiated the border between two languages, cultures codes, and legal/economic systems.]

<sup>1087</sup> Guillermo Gómez-Peña, “Death on the Border: a eulogy to Border art”, *High Performance: A Quarterly Magazine for the New Arts*, primavera 1991, 8. [Texto original: a specialized exercise in grant writing and institutional self-promotion.]

<sup>1088</sup> *Ibid.*, 9. [Texto original: The border as metaphor has become hollow. Border aesthetics have been gentrified and border culture as a utopian model of dialog is temporarily bankrupt.]

joven cantante, El Mariachi (interpretado por Carlos Gallardo), es confundido con Azul (Reynold Martínez) un ex convicto que lleva sus armas dentro de un funda de guitarra y que va a matar al jefe de un pueblo en el norte de México. La película fue filmada en 16 mm. en la Ciudad Acuña en México, contó con un pequeño presupuesto efectivo de 7 mil dolares, en la que Robert Rodríguez desempeñó de director, guionista, editor, músico, productor, etcétera, estaba pensada principalmente para el mercado latino-estadounidense de video. La película fue comprada y distribuida posteriormente por Columbia Pictures Co., con lo que *El Mariachi* accedió a una serie de festivales de cine independiente, ganando un premio en el Sundance Film Festival (1993), entre otros.

El modelo productivo llevado a cabo por Robert Rodríguez en *El Mariachi* responde directamente a las formas del «rasquache», a partir de materias primas asociadas a la mala calidad, a lo amateur, pobres y de mal gusto genera toda una narrativa que expresa la violencia del otro lado de la frontera: México, donde los inocentes se ven envueltos en una violencia que los supera, que no les pertenece y que condena-determina sus vidas. Pero, al mismo tiempo, neutraliza la posibilidad crítica de las operaciones de hibridación fronterizas, ya que responden a la expresión de un estar ahí más que la articulación consciente de lo híbrido. Lo que posibilita su pacto con la Columbia Pictures Co. para su distribución, ya que la violencia no está asociada a las condiciones de desigualdad orgánica producto de las políticas fronterizas y sociales de EE.UU. y México, sino a un estado natural-mítico del «ser ahí» de la frontera, del norte mexicano y suroeste estadounidense. Esta fusión también hace explícito el pacto entre los estudios de hollywood y las formas independientes de producción, que posibilitaron llevar el centro a los márgenes en las siguientes de sus producciones.

Robert Rodriguez a partir de las ganancias de la película y otros proyectos fundó la empresa Troublemaker Studios en Austin-TX —anteriormente Los Hooligans Productions—, que le ha permitido una independencia productiva, pero que ha establecido pactos con las grandes distribuidoras de Hollywood. Con esta, desarrolló una suerte de *remake* de *El Mariachi*, *Desperado* [La balada del pistolero] (1995) protagonizada por Antonio Banderas y Salma Hayek, que concluirá con *Once upon a time in Mexico* [Érase una vez en México/El mexicano] (2003), todas ellas ambientadas en el norte mexicano y configuran su trilogía chicana. El desplazamiento desde *El Mariachi* a *Desperado* está determinado por las operaciones formales de Quentin Tarantino, Robert Rodriguez estableció un pacto productivo a partir de la co-dirección del largometraje colectivo *Four Rooms* [Cuatro habitaciones] (1995) junto a Allison Anders y Alexandre Rockwell. Este abandono las formas de

intertextualidad del «rasquache» chicano para colocar su foco en el imaginario cinematográfico estadounidense —principalmente en el género *exploitation*— teniendo como telón de fondo los parajes de la frontera mexicana-estadounidense. Esta referencialidad tiene como objeto una experiencia de mitificación audiovisualmente estereotipada de México, para establecer un pacto con el espectador donde este sea capaz «de hacer conexiones para averiguar más sobre los personajes, reconstruir pedazos oscuros de la trama» —como planteábamos citando anteriormente a Van Hill—. Donde no existe ninguna afección o empatía ideológicas por el mundo referencial que se pretende acceder, tan solo son el producto de un explotación del «archivo cinematográfico»<sup>1089</sup>.

Uno de los aspectos más interesantes de lo fronterizo, es la aparente infertilidad productiva del otro lado de la frontera, la mayoría de las películas terminan por opacar ese otro lado, ese que parece no existir materialmente sino no es como proyección fantasmática. El propio Néstor García Canclini ha analizado ese otro lado de la frontera en su estudio de la ciudad de Tijuana, donde en sus oscilaciones bilingüísticas, biculturales y binacionales, “las fronteras se mueven, pueden estar rígidas o caídas, donde los edificios son evocados en otro lugar que el que representan, todos los días se renueva y amplía la invención espectacular de la propia ciudad. El simulacro pasa a ser una categoría central de la cultural”<sup>1090</sup>. Pero esto no es entendido como una transnacionalización de todo con todo y tampoco borra la desigualdad estructural entre ambos territorios, “pese a la cercanía geográfica y comunicacional con los Estados Unidos, los intercambios comerciales y culturales diarios les hacen vivir intensamente la desigualdad y por lo tanto tener una imagen menos idealizada que quienes reciben una influencia parecida en la capital mediante mensajes televisivos y bienes de consumo importados”<sup>1091</sup>.

Esta conciencia de triple territorio, que podríamos resumir en ese Aztlán simbólico, la frontera cultural y un México perdido se articula de forma especial en las películas de **Lourdes Portillo** (Chihuahua, 1944). Pero, aún más, cristaliza gran parte de los cuestionamientos a las formas patriarcales del chicanismo —continuando la crítica de Susan Racho, Esperanza Vázquez, Sylvia Morales, entre otras—, como plantea Rosa Linda Fregoso,

---

<sup>1089</sup> Esta desplazamiento también se ha cristalizado en una serie de proyectos cinematográficos en que ha ensayado con las formas digitales, muy lejos del imaginario chicano. Desde la tetralogía *Spy Kids* [Míniespías] (2001-2003-2004-2011) hasta *Sin City* [Sin City: la ciudad del pecado] (2005), se ha puesto en una línea de experimentación de la espectacularización audiovisual, junto a otros como James Cameron, Ang Lee, Lana y Andy Wachowski, Zhang Yimou, entre otros.

<sup>1090</sup> García Canclini, *Culturas híbridas*, 301.

<sup>1091</sup> *Ibíd.*, 304.

“la ambigüedad en el trabajo de Portillo, la negación a ser categorizado, la multidimensionalidad de sus temas, su preocupación por muchas y variadas formas de opresión”<sup>1092</sup> reclaman una subjetividad constituida por múltiples voces o en multisubjetividad que construye su propia voz. A diferencia de la mayoría de los realizadores hasta ahora trabajados, Lourdes Portillo nació en México y se desplazó a EE.UU. donde se graduó en 1985 del Instituto de Arte de San Francisco. Esto marcará su constante desplazamiento entre el territorio cinematográfico y el arte contemporáneo. Pero, a su vez, también su especial comprensión sobre lo latinoamericano en el contexto estadounidense.

Lourdes Portillo fue co-fundadora de Cine Acción en 1980, agrupación que se ha dedicado a construir una red de distribución para las producciones chicanas-latinas, además de generar una serie de talleres de profesionalización y un extenso mapa de contactos en los países latinoamericanos. A través del cual se organizó el Women of the America Film and Video Festival (1988) y ella misma estuvo a la cabeza del encuentro «Across the Border: Conference of Latin Women Film and Video makers» [Cruzando fronteras: encuentro de mujeres cineastas y videastas latinas] (1990) en Tijuana. Evento que venían a luchar contra ese olvido por parte de la crítica sobre la producción de las mujeres chicana-latinas en EE.UU., que siempre han privilegiado el relato masculino de lo chicano-latino. Este olvido no ha sido capaz de ver “precisamente [que] ha sido el trabajo hecho por las chicanas el que con un desafío coherente ha reformado mejor los paradigmas culturales del cine chicano”<sup>1093</sup>.

A partir de su primer cortometraje documental, *After the Earthquake* [Después del Terremoto] (1979) junto a Nina Serrano y sus siguientes largometrajes documentales *Las Madres: The Mothers of Plaza de Mayo* (1986) y *La Ofrenda: The Days of the Dead* (1988), fijó su horizonte discursivo: introducir en el contexto estadounidense esa multisubjetividad que constituye las realidades latinoamericanas que han sido homogeneizadas en el concepto de «latino». Tanto desde dentro de las fronteras estadounidenses como en *After the Earthquake* y *Corpus: A Home movie for Selena* [Corpus: una película casera para Selena] (1999), pero también desde fuera de ellas con *Las Madres*, *La Ofrenda*, la ficción *Columbus on Trial* [Colón a juicio] (1992) y el documental *The Devil Never Sleeps* [El Diablo Nunca Duerme] (1994), Lourdes “Portillo adopta una amplia visión transnacional, colocando a la

---

<sup>1092</sup> Rosa Linda Fregoso, “Chicano Film Practices. Después del Terremoto”, [www.lourdesportillo.com](http://www.lourdesportillo.com), acceso 9 de marzo 2015, s/n pp. [http://www.lourdesportillo.com/articles/articles\\_practices.php](http://www.lourdesportillo.com/articles/articles_practices.php). [Texto original: the ambiguity in Portillo’s work, the refusal to be categorized, the multi-dimensionality of her subject matter, her concern for many and varied forms of oppression.]

<sup>1093</sup> Noriega, *Cine Chicano*, 28.

mujer en el centro de sus historias y documentando los efectos de los procesos de globalización económica y política, así como el vínculo con las estructuras de dominación en la vida cotidiana de las mujeres”<sup>1094</sup>.

En este sentido, el espacio fronterizo ya no aparece como un espacio de empoderamiento sino de desolación. Ejemplar en ello es documental *Señorita extraviada* (2001), está dedicado a investigar y documentar la ola de femicidios que vivió Ciudad de Juárez a partir de 1993, donde más de 300 mujeres jóvenes y niñas de clase trabajadora fueron asesinadas, torturadas, violadas y desaparecidas hasta la fecha del estreno de la película —en la actualidad se estiman en más de 700—. La película se dedica a destramar una serie de hipótesis que habían sido elucubradas en los medios de prensa para encubrir los asesinatos, para exponer finalmente que la corrupción policial, la desidia-corrupción estatal, el poder para-legal de los grupos del narcotráfico y una evidente ideología patriarcal-capitalista han sido —y sigue siéndolo— los principales responsables de la brutalidad en Ciudad de Juárez. Portillo, articula el drama en torno a una política del terror del gobierno mexicano.

Para Lourdes Portillo —a diferencia de Robert Rodríguez— la frontera y el tránsito por ella marca un espacio asimétrico en que los individuos que configuran colectivos no-homogéneos ni articulados están a la deriva de las transformaciones del mundo, de fuerzas que los superan. Esta relación termina construyendo espacios de convivencia social cargados de una alta consciencia de artificialidad significativa —casi irreales—, donde las formas de la ficción ingresan a los códigos documentales obligada por la propia materialidad representacional de la realidad. Esto se expresa especialmente en dos documentales: *The Devil Never Sleeps (El Diablo Nunca Duerme)* [1994], que a partir de las formas cinematográfico-audiovisuales autobiográficas y performáticas trata de desentrañar la enigmática muerte de su tío Óscar. La película se construye a partir de tres perspectivas, la biográfica, la social y la policial sostenida en lo que Blas Martínez llama «precisión geométrica». “La realizadora mexicana parece provenir de la escuela de los cineastas geometras, en donde predomina el rigor matemático en la construcción de espacios e historias. Para dejar esto en claro, lo que aquí predomina es un cine de movimiento, de fragmentos, ángulos y de simplicidad. Cada imagen es una pieza que se agrega en la búsqueda de un todo”<sup>1095</sup>.

<sup>1094</sup> Rosa Linda Fregoso, “Una retrospectiva crítica de la obra cinematográfica de Lourdes Portillo”, *Comunicación y Medios*, Número 24, 2011, 151.

<sup>1095</sup> Blas Martínez, “Una muerte observada. Apuntes sobre «El diablo nunca duerme» de Lourdes Portillo”, [www.lourdesportillo.com](http://www.lourdesportillo.com), acceso 10 de marzo 2015, s/n pp.

Lourdes Portillo se auto-representa como un detective que va construyendo perfiles de personas —en un momento hace escuchas ilegales a una de sus parientes—, los va definiendo en torno a arquetipos ocupando imágenes de telenovelas para caracterizar a sus familiares y, principalmente, establece la moral propia del detective privado del cine negro clásico: la moral de la búsqueda. Como ha planteado Jorge La Ferla, “la obra juega con el concepto de ir perdiendo, en la medida que transcurre la película, la certeza sobre la verdad de los hechos presentados y sobre las versiones existentes a través de las maneras de ponerlas en escena”<sup>1096</sup>. Esto está acompañado por un constante trabajo con la memoria visual familiar y social mexicana y el imaginario audiovisual colectivo. Lourdes Portillo ocupa las imágenes pero contextualizadas en ciertos espacios de recepción que las re-significa, a veces en pequeños retablos de recuerdos familiares, otras en el espacio público, también sobre el agua, decoradas con pétalos de rosas o directamente dibujadas. Procedimientos que ocurren frente a cámara.

Pero esta trama familiar está determinada por la dimensión pública de su tío, que posibilita transformar esa intriga familiar, en “un suceso cuya única realidad es que su verdad únicamente esta en su existencia como texto filmico y construcción audiovisual”<sup>1097</sup>. En este sentido, la constante “utilización de los espejos en muchas secuencias, así como los cristales de los anteojos de la realizadora, son la desviación de la metáfora del documental como un espejo con memoria sino ya más bien de espejismos de los recuerdos de un pasado con amnesia”<sup>1098</sup>. Ese pasado con amnesia también es consustancial al contexto social mexicano en que habitan los personajes y que determinan sus imaginarios mediados por los melodramas televisivos. Así en vez de pretender «tocar lo real», Lourdes Portillo accede al espacio mucho más seguro de una mediación posible de lo real, que en el final de la película en la imposibilidad de saber si hubo una muerte natural o un asesinato, la mediación como el único espacio posible para la realidad.

*Al más allá* (2008) es un documental que se opera en lo performático, donde Lourdes Portillo oblitera su personalidad en una actriz y en un equipo de filmación que la acompaña para investigar el caso de tres pescadores mexicanos que se hicieron ricos tras encontrar en la

---

[http://www.lourdesportillo.com/articles/articulos\\_bmartinez.php](http://www.lourdesportillo.com/articles/articulos_bmartinez.php)

<sup>1096</sup> Jorge La Ferla, “La verdad de la ficción. Sobre «El diablo nunca duerme» de Lourdes Portillo”, [www.lourdesportillo.com](http://www.lourdesportillo.com), acceso 10 de marzo 2015, s/n pp.

[http://www.lourdesportillo.com/articles/articulos\\_laferla.php](http://www.lourdesportillo.com/articles/articulos_laferla.php)

<sup>1097</sup> *Ibíd.*

<sup>1098</sup> *Ibíd.*

costa maya un paquete de droga que terminaron vendiendo a unos policías. La costa maya transformada en parque temático turístico es también uno de los puntos de ingreso del tráfico de droga que viaja hacia el mercado estadounidense. Estas tres personas a causa de su emprendimiento individual de vender la droga a la policía mexicana —una metáfora del emprendedor neoliberal del capitalismo— se transformaron en un punto de interferencia de los flujos económicos haciendo evidente los trazados de corrupción política-social-institucional que cruzan México y que siempre llegan al otro lado de la frontera. La introducción del personaje de la directora y del equipo de producción en imagen tiene como objeto exponer la teatralidad de lo violento, la corrupción la cotidianidad que está viviendo política y socialmente México, pero a su vez posibilita extrañar el propio ejercicio documental e ingresar un elemento que vuelva toda la situación aún más fantasmagórica. Su presencia es exógena a la realidad como los propios pescadores de los flujos del mercado mundial.

La artificialidad del dispositivo representacional conjuga tres documentales distintos: el de los pescadores y el de la actriz-directora; el de Lourdes Portillo sobre la compleja relación entre el mundo de la droga, el turismo internacional y la sociedad mexicana; y el de la propia condición del documental como momento representacional, bajo la premisa que lo documental termina volviendo invisible eso que busca representar bajo la idealización de sus supuestos documentalistas. La obliteración de la identidad de la realizadora termina por hacer evidente la inmaterialidad de los flujos económicos, que suspendidos por sobre las condiciones materiales de existencia de las personas comunes y corrientes que habitan la costa maya, terminan condicionando sus vidas.

## 12.2. Después de la extinción. La experiencia de los indígenas en EE.UU. y Canadá

Dentro de la escena productiva estadounidense y canadiense, la producción asociada a los descendientes de las colectividades culturales-indentitarias colonizadas por los reinos europeos: Gran Bretaña, España y Francia, ha sido menor con respecto a otros grupos identitarios no-hegemónicos. Lo que se explica principalmente por la política de genocidio llevado a cabo por Estados Unidos a las casi 600 autoproclamadas naciones-pueblos que habitaron la parte norte del continente Norteamericano durante los siglos xviii y xix, justificada bajo el imperativo religioso del «Destino manifiesto»<sup>1099</sup>. Programa ideológico que

---

<sup>1099</sup> Concepto equivalente al *Lebensraum* [Espacio vital] alemán, acuñado por el geógrafo Friedrich Ratzel (Karlsruhe, 1844-Ammerland, 1904), que fue esgrimido posteriormente por el Partido Nazi para la ocupación de Austria, Checoslovaquia y Polonia. Su principal divulgador fue Karl Haushofer y el que lo introdujo al ideario nazi fue Rudolf Hess. En *Mein Kampf* [Mi lucha] (1925), Adolfo Hitler planteó: “los

en resumidas cuentas planteaba que los estadounidenses debían expandirse hacia el oeste, misión que había sido encomendada por Dios. Los primeros antecedentes de esta idea se encuentra a mediados del siglo xvii en el ideario de John Cotton (Derby, 1584-Boston, 1652) reverendo católico puritano que planteó que la ocupación de tierras solo podía justificarse bajo un designio divino cuando estas eran desaprovechadas por sus habitantes. Pero el término fue acuñado por el proto-periodista John L. O'Sullivan en 1845, cuando escribió que esta “demanda está basada en el derecho de nuestro destino manifiesto a poseer todo el continente que nos ha dado la Providencia para desarrollar nuestro gran cometido de libertad y autogobierno federado que nos confío”<sup>1100</sup>. Bajo esta premisa —sostenida también en la superioridad racial de la ascendencia europea— también se explican el expansionismo de EE.UU. en el siglo xix, en las guerras con Canadá Británica de 1812, con México, la compra de las colonias francesas y de Alaska a los zares rusos. Una de las expresiones visuales del «Destino manifiesto» se encuentra en el cuadro *Spirit of the Frontier* [El espíritu de la frontera] (1876), de John Gast [fig. 163].

El Native American Cinema —concepto que como cualquier otro de estas características es discutido por la comunidad académica estadounidense<sup>1101</sup>— reúne a un grupo de producciones de colectivos muy distintos, que van desde los Inuit en Alaska hasta los Navajo en el desierto del suroeste, que refiere a una organización territorial que desconoce las fronteras de Canadá y EE.UU. Concepto que podría considerarse homogeneizador y que podría invisibilizar las particularidades culturales de cada comunidad identitaria, además de replicar la lógica de estereotipos impulsada por Hollywood. Pero que en el contexto de genocidio que fueron objeto por una misma fuerza colonizadora consideramos que reclama esa experiencia colectiva compartida, como un elemento que estructura su identidad en el presente. “Estas nuevas película de voces de indígenas norteamericanos, deben ser entendidas en conjunto como un acto de soberanía en el contexto de más de un siglo de imaginaria racista, «volver a hablar» y declarar la independencia de un pueblo”<sup>1102</sup>.

---

alemanes tienen el derecho moral de adquirir territorios ajenos gracias a los cuales se espera atender al crecimiento de la población”. En Ramon Espanyol Vall, *Breve historia del Holocausto*, (Madrid: Ediciones Nowtilus, 2011), 90.

<sup>1100</sup> Cit. en Shane Mountjoy, *Manifest Destiny: Westward Expansion*, (Nueva York: Chelsea House, 2009), 10. [Texto original: claim is by the right of our manifest destiny to overspread and to possess the whole of the continent which Providence has given us for the development of the great experiment of liberty and federated self-government entrusted to us.]

<sup>1101</sup> Corinn Columpar, *Unsettling Sights: The Fourth World on Film*, (Carbondale-IL: Southern Illinois Press, 2010).

<sup>1102</sup> Shannon Kelley, “Transmitting the Knowledge of the Ancestors: Native American Filmmakers Today”, en *Catalog. Through India Eyes: Native American Cine*, (San Francisco: UCLA, 2009), 4. [Texto original: These new films by Native American voices must therefore be understood collectively as an act of

El concepto de soberanía ha sido fundamental para dar cuerpo a esta multiplicidad audiovisual-cultural de producciones, que ha devenido en el concepto de «soberanía visual», en relación a la producción de los Inuit en Canadá y teniendo como telón de fondo el documental *Nanook of the North* [Nanook, el esquimal] (1922) de Robert Flaherty, Michelle H. Raheja plantea que “esta estrategia no solo ofrece la posibilidad de participación y deconstrucción de las representaciones generadas por los blancos de los indígenas, sino de manera más amplia y más importante la forma en que intervienen en las grandes discusiones de la soberanía de los indígenas norteamericanos por la ubicación y defensa de la cultural indígena y poder político”<sup>1103</sup>. La «soberanía visual» reclama la necesidad de auto-representación en un contexto cultural ampliado, es decir, fuera de las comunidades indígenas, como también una respuesta —en muchos casos crítica— a la mercantilización de las formas de representación que ha hecho el mundo cultural-artístico-entretenimiento de los imaginarios, tradiciones, rituales y simbolismo de los distintos pueblos.

En lo que podríamos entender de forma laxa, en el concepto de «derecho de mirada», aquello que Jacques Derrida definía frente a lo que llamaba las teletecnologías, es decir, los medios audiovisuales masivos, como la necesidad de “reconstruir las condiciones en las cuales se pudiera decir lo que uno tiene que decir al ritmo y en las condiciones en que tiene ganas de decirlo. Y el derecho a decirlo. Y de acuerdo con las modalidades menos inadecuadas”<sup>1104</sup>. Este lo entendía como la necesaria detención del tiempo de la contemporaneidad para fijar el sentido del habla-discurso. Pero que en relación a las prácticas del Native American Cinema, podríamos entenderlas también en la construcción de formas de reconstruir su mundo, que fue desalojado del presente a través del mito de la «desaparición indígena». Que se sostenía que esos pueblos «fieros y nobles» estaban destinados a auto-sacrificarse en nombre de la libertad, el progreso y el futuro de EE.UU., eran anacrónicos.

Asimismo, el concepto de «soberanía visual» nace necesariamente de la relación conflictiva de los pueblos con los Estados de Canadá y EE.UU., pero también marca una

---

sovereignty against the backdrop of over a century of racist imagery, “talking back” and declaring a people’s independence.]

<sup>1103</sup> Michelle H. Raheja, *Reservation Reelism*, (Lincoln-OR y Londres: Universidad of Nebraska Press, 2010), 193-4. [Texto original: this strategy offers up not only the possibility of engaging and deconstructing white-generated representations of Indigenous people, but more broadly and importantly how it intervenes in large discussions of Native American sovereignty by locating and advocating for in Indigenous culture and political power.]

<sup>1104</sup> Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión*, Trad. Horacio Pons, (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998), 47.

diferencia con esos otros colectivos identitarios no-hegemónicos e inmigrantes en general en Norteamérica, “en términos de estructura política, epistemológica y de la relación espacial geográfica específica. [...] Con el fin de distinguirse discursivamente de otras comunidades humanas, espirituales, animales y inanimadas que los rodean a través de la actuación, las canciones, narraciones, sueños y texto visuales”<sup>1105</sup>. Que, a su vez, aporta más a esta dimensión de conjunto de las diferentes prácticas cinematográfico-audiovisuales.

Tras la ocupación efectiva de las tierras y la creación de toda una geografía urbana nueva durante el siglo xix<sup>1106</sup>, a través de muy diferentes tipos de colonos y nuevos inmigrantes europeos: irlandeses, italianos, alemanes, noruegos, etcétera, los sobrevivientes se vieron sometidos a una alienación cultural determinada por la pérdida de su identidad y la aceptación ideológica de su inferioridad cultural, a causa de “una política de genocidio cultural, que segregaba a los nativo-estadounidenses en zonas muertas económicamente [1830-1930], por ejemplo reservas, pero simultáneamente los obligaba a la total asimilación mediante quitar forzosamente a todos los niños a sus padres, a su cultura tradicional y a su lengua por colocarlos en las escuelas de las reservas”<sup>1107</sup>. Y el western fue su brazo cinematográfico para la fijación de un genocidio que siguió ocurriendo en las pantallas.

No es sino hasta los años setenta que estos colectivos comenzaron a generar espacios de colectivización política-social-cultural, con la creación del Movimiento Indígena Estadounidense-AIM en 1968, donde confluyeron los distintos colectivos comunitarios que lucharon por recuperar la soberanía completa de sus tierras y recuperar aquellas que habían sido confiscadas de forma ilícita por los EE.UU. rompiendo diferentes tratados que regulaban la co-existencia de los estadounidenses y las comunidades indígenas después de las guerras del siglo xix, siendo el último en 1934 —conflictos bélicos que se extendieron a baja escala hasta 1923 con la Guerra Posey en el pueblo de Bluff-UT—. Reivindicación y tensión política que tuvo en los incidentes de Wounded Knee en 1973<sup>1108</sup> unos de sus momentos más

---

<sup>1105</sup> Raheja, 197-8. [Texto original: in terms of political structure, epistemology, and relationship to specific geographical spaces. [...] in the order to discursively distinguish themselves from other human, spirit, animal, and inanimate communities surrounding them through performance, songs, stories, dreams, and visual texts.]

<sup>1106</sup> En 1890 se considera como la fecha en que se fijaron las fronteras de EE.UU.

<sup>1107</sup> Jan-Christopher Horak, “Transmitting the Knowledge of the Ancestors: Native American Filmmakers Today”, en *Catalog. Through India Eyes: Native American Cine*, (San Francisco: UCLA, 2014), 3. [Texto original: a policy of cultural genocide, which segregated Native Americans into economic dead zones, i.e. reservations, but simultaneously enforced total assimilation by forcibly removing all children from their parents, their traditional culture, and their language by placing them in reservation schools.]

<sup>1108</sup> El arroyo Wounded Knee, que le da al nombre al pueblo ocupado por AIM en 1973, fue testigo de la masacre de alrededor 300 indígenas del pueblo Lakota a manos del 7º Regimiento de Caballería de EE.UU.

álcidos<sup>1109</sup>. Pero también en la ocupación de la isla de Alcatraz por 89 indígenas en 1969 del colectivo Indígenas de todas las Tribus-IOAT<sup>1110</sup>. En las marchas-caravanas a través del país «Camino de los Tratados Rotos» (1972) que terminó con la ocupación de la Oficina de Asuntos Indígenas-BIA en Washington-DC o la «Larga caminata» (1978).

Esta organización política, tuvo su correlato en la creación de asociaciones que promovieron la construcción de auto-representaciones cinematográfico-audiovisuales, en el contexto de lo que autores como Kenneth Lincoln llamó el «renacimiento» de la cultura indígena estadounidense en 1983, en su libro *Native American Renaissance* [Renacimiento indígena estadounidense \*] y que tendría como punto seminal la novela *House Made of Dawn* [Casa hecha de alba] (1968), de N. Scott Momaday, en la que se inscribió la frase «memory in the blood or blood memory» [memoria en la sangre o memoria sangrienta], definiendo con ello los atributos principales del desarrollo posterior de este renacimiento tanto en la literatura como en las narrativas cinematográfico-audiovisuales bajo el padecimiento del complejo compuesto por sangre-tierra-memoria<sup>1111</sup>. La novela fue adaptada al cine en 1987 y dirigida por el actor Richardson Morse —su única película dirigida—.

La necesidad de construir instituciones que pudiera vehiculizar las demandas político-sociales, pero también la re-construcción de sus imaginarios, lenguaje y cosmogonía se activó en paralelo tanto en Canadá como en EE.UU. Los primeros medios cargados por este proyecto identitario fueron el Inuit Tapiriit Kanatami [Corporación Televisiva Inuit] que comenzó sus transmisiones vía satélite en enero de 1982 en Canadá. Y al alero de la creación de la primera televisión pública en Alaska KUAC-TV en 1971, se fundó el KYUK en 1972,

---

a cargo del mayor Samuel Whitside en 29 de diciembre de 1890, lo que fueron enterrados en fosas comunes a las orillas del arroyo. La selección de ese pueblo para la ocupación, tiene evidentes reivindicaciones históricas.

<sup>1109</sup> Donde 200 miembros del AIM junto a representantes de Organización por los Derechos Civiles Oglala Sioux-OSCRO se tomaron el pueblo Wounded Knee en Dakota del Sur en la Reserva Wazí Ahánhaŋ Oyánke [Reserva Indígena Cima de la Montaña del Pino], debido a un conflicto interno contra el presidente Oglala, Richard Wilson, quien fue acusado de corrupción en la concesión de tierras a ganaderos estadounidenses. Estos tuvieron bajo su poder el pueblo durante 71 días mientras fueron sitiados por la policía federal de Utah y agentes del FBI. Tras el término de la ocupación hubo una oleada de asesinatos de los opositores a Richard Wilson en la reserva.

<sup>1110</sup> La ocupación de la isla —centro penitenciario federal que funcionó desde 1933 hasta 1963—, duró entre el 20 de noviembre de 1969 y junio de 1971. En un inicio solo 14 personas llegaron a la isla, pero llegó a albergar a 400 personas entre indígenas y no-indígenas. La ocupación reclamaba que se le pasara el control de la isla a las organizaciones indígenas para desarrollar una serie de instituciones culturales en su interior. A partir de estos hechos hubo más de 200 focos de desobediencia civil durante el período de ocupación. El cual concluyó sin lograr sus objetivos iniciales.

<sup>1111</sup> Chadwick Allen, *Blood Narrative: Indigenous Identity in American Indian and Maori Literary and Activist Texts*, (Durham-NC: Duke University Press, 2002), 178.

primera señal de algún colectivo indígena en EE.UU., lo que propició la fundación del Consorcio de Radiodifusión Pública Nativo Americano-NAPBC en 1978. Como ha destacado Juan Guardiola en una primera instancia las producciones televisivas de estas señales no lograron mermar los imaginarios nacionales, pero “su impacto comunitario fue muy fructífero, dando lugar a un gran número de producciones especialmente documentales sobre sus tradiciones y su rica historia oral”<sup>1112</sup>. Dentro de este espectro documental se encuentran las producciones de Arlene Bowman (Navajo), las video-performance de James Luna (Payómkawichum), Zacharias Kunuk (Inuit), entre otros.

Márgara Averbach considera sustancial para la comprensión del Native American Cinema, la transformación del guía indígena dentro de una serie de películas hechas por no-indígenas, por ejemplo *Dead Man* de Jim Jarmusch. Donde el otrora guía indígena que guiaba por las tierras salvajes a los euro-estadounidenses en señalándoles como sobrevivir en ellas — en la figura del colaboracionista de la tribu amiga que ha asumido el progreso y se ha resignado a desaparecer—, se transforma en un guía intelectual que le enseña a morir como es debido al personaje de William Blake. Pero esta transformación se hace más contundente en dos reformulaciones, en el guía que conduce a indígenas urbanos la mayoría mestizos de vuelta a su propia identidad, en un retorno material a sus tierras en la producción británica *Powwow Highway* [Carretera a Powwow] (1988), de Jonathan Wacks, realizador nacido en Johannesburg-Sudáfrica, adaptación de la novela homónima de David Seals de 1979, o en un retorno simbólico en la producción canadiense para televisión *Medice River* [Río medicinal\*] (1992), de Stuart Margolin. El segundo sería el guía que le enseña al euro-estadounidense que la vida es dura y violenta, a través de una reclamación abierta contra el genocidio material y cultural. Por ejemplo, la producción canadiense *Clearcut* [Deforestado\*] (1990), de Ryszard Bugajski realizador nacido en Polonia, adaptación de la novela *A Dream Like Mine* [Un sueño como el mío\*] (1987), de M.T. Kelly<sup>1113</sup>.

### 12.2.1. Voces desde la reserva

El realizador hopi **Victor Masayesva Jr.** (Hotevilla-Bacavi, 1951) desde inicios de los años ochenta ha realizado un amplio programa audiovisual entre lo documental y el video experimental, para intentar construir una mirada audiovisual a partir de la cosmogonía hopi,

---

<sup>1112</sup> Guardiola, 251.

<sup>1113</sup> Márgara Averbach, *Caminar dos mundos. Visiones indígenas en la literatura y el cine estadounidense*, (Valencia: Universidad de Valencia, 2013), 29-39.

en 1981 hizo *Hopiit* un cortometraje experimental-documental para la televisión alemana, al que le siguió dos piezas audiovisuales de media hora encargadas por organizaciones de los Hopi y los Havasupai en 1983 y 1984 respectivamente. Tras esto hace su primer largometraje documental, también financiado por la televisión alemana, *Itam Hakim, Hopiit* [Nosotros, alguien, los Hopi] (1985), hecha en conmemoración de los trescientos años del levantamiento del pueblo Hopi contra el imperio español en 1680. La película juega en la constante contraposición de la imagen y el relato oral interpretado por Ross Macaya. Relato que está dirigido a un grupo de niños que vemos en imágenes en una serie de actividades distintas. Esta dualidad se expresará desde un inicio, un hombre mayor camina a duras penas con dos baldes metálicos, los que llena con agua de un pequeño charco en un paisaje árido, en paralelo unos niños juegan entre los pequeños arbustos secos dentro de la reserva a un lado de una carretera. El montaje paralelo se mantendrá durante los primeros diez minutos de la película, donde se muestra el interior de la casa del anciano y la profunda pobreza en que viven [fig. 164].

Durante la película se narran una serie de historias comunitarias, sobre el nacimiento del pueblo Hopi, de sus trayectos migratorios, de la conquista y lucha contra el Reino de España y una profecía para su pueblo. Este privilegio de lo oral frente a lo visual como conductor del sentido de la experiencia de vida, está cruzada por una sospecha constante contra los propios medios utilizados —elemento inédito a otros colectivos identitarios no-hegemónicos—. En la película se pone en cuestión el propio medio de transmisión del mensaje como el idóneo para contenerlo, ya que todas estas maquinarias carecen de alma y esta condición no le permitiría transmitir el sentido real de las experiencias. Este elemento que se comprende dentro de la cosmogonía hopi, cuestiona la neutralidad del dispositivo como espacio de representación, no porque haya sido por occidentales sino porque la construcción del estar ahí en el mundo, es decir, todo el espectro de saberes necesarios para que acontezca su ser ahí, está determinada por la vinculación directa entre individuo y materia. En este sentido, la oralidad tiene una materialidad específica que es el cuerpo vivo en el presente.

Este descalce está contextualizado por un conflicto particular de la cosmogonía hopi y que Victor Masayesva Jr. también hace circular en sus imágenes, que es la alta consciencia de final del imaginario hopi, “predicciones de que nuestros pájaros cantores no dejarían, padres que volverían sus armas contra sus hijos e hijos causando violencia a inocentes... que nuestro

lenguaje abandonarían nuestras lenguas y que las nubes de lluvia nos abandonarían”<sup>1114</sup>. Aquí emergería una ambivalencia constituyente del proyecto audiovisual-estético de Victor Masayesva Jr. y que no pretende resolver, que al mismo tiempo que lucha por preservar la cosmogonía hopi en la contemporaneidad, va a contracorriente del propio sentido de sus profecías. Donde se apela en otras cosas a la pérdida del lenguaje propio, que es justamente aquello que se intenta solventar con la tradición oral. En esta coyuntura, Channette Romero destaca el objeto central a nivel lingüístico de la pieza, la que por decisión *ex professo* del realizador no fue totalmente subtitulada al inglés, una acción política abierta de no satisfacer el deseo libidinal del espectador no-hopi, en la consciencia de que existe algo que se ha perdido y de su ignorancia de la lengua<sup>1115</sup>. Al mismo tiempo, que ciñe una identidad colectiva.

Esta ambivalencia de regímenes de representación se expresa también en la utilización que la pieza hace de archivos fotográficos occidentales de las ceremonias hopi de principios del siglo xx, principalmente de la Danza de la Serpiente<sup>1116</sup>. Estas imágenes del saber científico voyerista y fetichista eurocéntrico son incorporadas no para generar un nuevo ejercicio de exposición del pacto de racialización y etnización de la imagen técnica, la antropología y el colonialismo, sino construir en esa mirada otra mirada, que permita ver aquello que la mirada estadounidense-occidental no puede ver. Para ello, fragmenta las imágenes destacando esos elementos que finalmente puedan ser vehículo de conocimiento para los niños hopi, hace un gran *zoom* al extremo superior izquierdo de una fotografía para destacar un grupo de personas observando una ceremonia sentados sobre una roca, después selecciona el calzado no tradicional que ocupaban los sacerdotes con sus trajes de ceremonia en otra fotografía, etcétera. “*Itam Hakim, Hopiit* usa las fotografías de archivo para contextualizar la conciencia histórica hopi, para documentar un pueblo que fue capaz de mantener su vida ceremonial junto a la influencia dominante. Al mismo tiempo, que exponer

---

<sup>1114</sup> Victor Masayesva Jr. en Channette Romero, “The Politics of the Camera. Visual Storytelling and Sovereignty in Victor Masayesva’s *Itam Hakim, Hopiit*”, *Studies in American Indian Literatures*, Volumen 22, Número 1, primavera, 2010, 57. [Texto original: predictions that our songbirds would leave us, fathers would turn weapons on their children and children wreak violence on innocents . . . that our language would leave our tongues and the rain clouds would abandon us.]

<sup>1115</sup> Romero, 61.

<sup>1116</sup> Objeto de las investigaciones de Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929) en EE.UU. que fue fundamental para la construcción de su concepto de «imagen superviviente». Ver: Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava, (Madrid: Abada Editores, 2009).

como el entendimiento histórico de los hopis solo puede ser percibido analizando los márgenes»<sup>1117</sup>.

Después de *Itam Hakim, Hopiit*, Victor Masayesva Jr. realizó otros proyectos audiovisuales de corta duración como *Native American Artist* [Artistas indígenas estadounidenses\*] (1986), *Ritual Clown* [Payaso ritual\*] (1988), *Pot Starr* (1990), este último una animación por computadora para el Museo de Nuevo México. Pero su proyecto documental más interesante a nivel discursivo-ideológico, *Imagining Indians* [Imaginando indígenas\*] (1993) se concentra en las experiencias cinematográficas contemporáneas de distintas personas que actuaron como extras o estuvieron vinculadas a proyectos audiovisuales. La película se sitúa tanto en experiencias actuales a partir de *Dances with Wolves* [Bailando con lobos/Danza con lobos] (1990), de Kevin Cosner, como también de la etapa clásica de Hollywood, como *The Plainsman* [Buffalo Bill/El llanaero] (1936), de Cecil B. DeMille, *The Last Hunt* [La última caza] (1956), de Richard Brooks, *Captain John Smith and Pocahontas* [Capitán John Smith y Pocahontas\*] (1953), de Lew Landers, *Thunderheart* [Corazón trueno] (1992), de Michael Apted, entre otras.

La película está construida a partir de entrevistas y genera contrapuntos visuales y discursivo para desentrañar las formas de la construcción de estereotipos en estas películas, pero sustancialmente expone las formas de trabajo en que se desarrollaron estos extras o actores dentro de la estructura de Hollywood y sus ideas sobre los propios imaginarios logrados en estas. Como en *Itam Hakim, Hopiit* lo fundamental no radica en hacer visible el racismo y desconocimiento de las tradiciones inherente a estas películas, sino exponer la complejidad histórica para las propias comunidades indígenas su relación con estas. La entrevista inicial de la película contextualiza el tono de toda la pieza, Marvin Clifford un joven extra que actuó en *Dances with Wolves* cuenta cómo el equipo de producción no cumplió las promesas iniciales de las condiciones laborales y fueron tratados de forma indigna, mientras Victor Masayesva Jr. lo contrapone a las noticias de periódicos que contradicen las palabras del extra. Asimismo la no seguridad sobre las tradiciones entre un grupo de mujeres indígenas que conversan sobre el lugar de la mujer no-indígena que vive en una comunidad dentro de *Dances with Wolves*.

---

<sup>1117</sup> Romero, 65. [Texto original: *Itam Hakim, Hopiit* uses archival photographs to contextualize Hopi consciousness historically, to document a people who were able to maintain their ceremonial life alongside mainstream influence. At the same time, by exposing how this historical understanding of the Hopis can only be perceived by analyzing the margins.]

Un aspecto interesante radica en las experiencias de Ed Lonehill en *The Las Hunt*, este cuenta cómo en la película que supuestamente tenía una simpatía ideológica por los indígenas, se mataron muchísimos búfalos reales y que la Metro Goldwyn Mayer pagó 500 dólares por búfalo, asimismo él reconoce que al principio le divertía matar búfalos en la película, pero finalmente se dio cuenta que eran matados solo para la película. A su vez, como él fue activo en la construcción del estereotipo del indígena pícaro e ingenioso. Como también la experiencia de los extras en la producción *The Plainsman* en su contexto histórico real: de pobreza, precariedad y hambre. Al interior de esta producción se generó, en palabras de Charles Sooktis, una suerte de colectividad donde el hambre se mitigó, donde en las noches se reunían en torno al fuego, donde pudieron estar en tranquilidad, etcétera. Al mismo tiempo, durante los rodajes hubo varios incidentes en que indígenas sufrieron graves accidentes, sin generar reacción alguna en el equipo de rodaje.

Esta dicotomía no-victimista es fundamental para el análisis históricos de la relación de Hollywood con las comunidades indígenas, que incorporando la molestia-hastío sobre el tipo de representaciones de los indígenas y sus ritos-tradiciones en muchos de los entrevistados ubica en dos focos complejos. Uno es en las formas de integración como fuerza laboral, donde no se puede establecer un relato lineal de la desaparición de las lógicas racializadas para la organización del trabajo. Donde poco importa si el mensaje de la película está a favor o en contra del genocidio, o si se muestra de forma verídica o falsas sus costumbres-tradiciones-cosmogonía. Ya que las formas laborales reales siguen perpetuando las lógicas que sostuvieron el genocidio, cosa evidente en la masacre de búfalos reales en la película de Richard Brooks o en las racializadas y neoliberales formas de producción en *Dances with Wolves*.

El otro foco, es la relación que los indígenas tienen con sus propios imaginarios y como estos inevitablemente se han ido transformando y diluyendo, donde cualquier pretensión de autenticidad es un ejercicio falsario, ya que estos mismos transformaron sus ritos, creencias y tradiciones en un objeto de intercambio mercantil. Colocando a los indígenas en una compleja red de poder entre rechazo y capitulación en relación a la propia maquinaria capitalista de Hollywood. Esto lo fijará en la voz en *off* que plantea que el cambio aconteció hace mucho tiempo, cuando comenzaron a comerciar pieles y transformaron lentamente sus economías a las del mercado capitalista, que partió con el trueque pero finalmente ingreso el dinero con un

elemento central de la organización de sus vidas. Y en esa dicotomía se encuentra el ejercicio de la construcción de la identidad contemporánea.

«¿Cuándo empezó? ¿Cuándo lo sagrado comenzó a perder su carácter sagrado? Hay que mirar a la época cuando ellos empezaron a negociar. Que es mucho tiempo que hemos estado haciendo esto. Te ves a ti, nos fijamos en la ceremonia y el lenguaje entra en juego allí. El hombre blanco ha logrado registrar todo lo relacionado con esa ceremonia, pero no hay comunicación secreta. Tú tienes que hablar su idioma y ser capaz de decir las cosas sagradas. Eso sigue siendo sagrado donde, ya sabes, se requiere lenguaje o se requiere mi lenguaje, ya sabes, en la ceremonia».<sup>1118</sup>

Este juego de contrapuntos se corona con una metáfora audiovisual que desarrollará durante toda la película, en un montaje paralelo a las entrevistas. Una joven indígena está en la consulta de un dentista no-indígena, Victor Masayesva Jr. muestra todo el procedimiento, donde la mujer ha perdido toda voluntad frente a la racionalidad médica de occidente, destacando como en la intervención el cuerpo de la mujer sufre, aún cuando esta relación no sea para dañar a lo indígena, su sola relación con la Europa-angloamericana ha terminado siendo violenta y dañina [fig. 165].

Si bien la producción cinematográfico-audiovisual tuvo una especie de continuidad durante los años ochenta y noventa, por ejemplo, en el cortometraje de ficción *Qaggiq* [Lugar de reunión\*] (1989), de Zacharias Kunuk, una ficción ambientada en 1930 en una comunidad inuit que espera la llegada de la primavera y se ve atravesado por el conflicto amoroso de un joven que pide la mano de la hija del jefe de la comunidad. El documental *Navajo Talking Picture* [Imágenes hablando en Navajo\*] (1985), de Arlene Bowman. “A lo largo de la obra asistimos al forcejeo entre Bowman, intentando filmar a su abuela, y las objeciones de ésta a la invasión de su intimidad; en el fondo, de lo que se habla es del «derecho» a utilizar un

---

<sup>1118</sup> Texto original: When did it start? When did the sacredness start losing its sacredness? You have to look back to the time when they started trading. That’s a long time we’ve been doing this. You look at you, you look at the ceremony and the language comes into play there. The white man has managed to record everything about that ceremony, but there’s secret communication. You have to talk your language and to be able to say the sacred things. That remains sacred where, you know, language is required or my language is required, you know, in the ceremony.

medio tecnológico del hombre blanco para documentar la sociedad nativa”<sup>1119</sup>. El documental *Tikinagan* (1991), de Gil Cardinal (Métis<sup>1120</sup>) centrado en un programa que se buscaba con los niños de familias intervenidas por el Estado se quedaran dentro de las propias comunidades y no fuera puestos en casa de acogidas en otras zonas de Canadá. O *Kanehsatake: 270 Years of Resistance* [Kanehsatake: 270 años de resistencia\*] (1993), de Alanis Obomsawin (Abenaki), documental a propósito de los conflictos armados entre el ejército canadiense, la policía de Québec y miembros de la nación Mohawk-Iroquese en 1990, a causa de la creación de un campo de golf privado en sus tierras.

No obstante, no será hasta finales del siglo xx que realmente ha eclosionado una producción sostenida entre realizadores de las diferentes naciones. Este punto de quiebre podría ubicarse en *Smoke Signals* [Señales de humo] (1998), del realizador Cheyenne/Arapajó **Chris Eyre** (Portland-OR, 1968), Primer largometraje producido totalmente por realizadores indígenas estadounidenses, basado libremente en el relato corto *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* [El llanero solitario y Luchador Tonto en el Cielo\*] (1994), de Sherman Alexie —quien fue co-guionista—. Esta narra la historia de dos adolescentes indígenas que viajan desde la reserva indígena de Coeur D’Alene en Plumier-ID hacia Phoenix-AZ, a causa de la muerte del padre de uno de estos, donde el viaje es la excusa para la reconciliación con la historia familiar de ambos jóvenes marcada por acontecimientos trágicos. La narrativa de la película se concentra en la clave humorística para exponer las formas de relación de los indígenas con las costumbres y formas del resto de los habitantes de EE.UU., son personajes que son auto-conscientes de sus propios estereotipos y trabajan sobre ellos, sobre todo a partir de la relación con la naturaleza y del «guerrero indígena».

Tras esta hizo *Skins* [Pieles\*] (2002) y una serie de películas para la televisión como *Edge of America* [Edad de América\*] (2003) o *A Thief of Time* [Un ladrón de tiempo\*] (2004). *Skins* —adaptación de la novel homónima de Adrian C. Louis de 1995— se aleja de la clave humorística para narrar la relación de dos hermanos adultos, uno alcohólico veterano de la Guerra de Vietnam Mogie (interpretado por Graham Greene) y otro policía de la comunidad indígena Rudy Yellow Lodge (interpretado por Eric Schweig), relación de dependencia emocional cargado por conflictos desde la niñez y las formas en que cada uno se enfrenta a la realidad de su pueblo, que están determinados por los conceptos

---

<sup>1119</sup> Guardiola, 252.

<sup>1120</sup> Métis significa mestizo, dentro de Canadá son considerados un colectivo identitario independiente, que descienden de las combinaciones de las naciones Cree, Ojibwa, Saulteaux, Francia y Gran Bretaña.

complementarios de Lakota: *tisospaye* que se refiere solo al clan familiar y *oyate* que se refiere al pueblo en su conjunto. La película marca desde un inicio de dotar de presente a la ficción, a través de la contextualización con material de archivo televisivo de prensa de la realidad social de la Reserva Wazí Ahán̄haŋ Oyáŋke en Dakota del Sur y la visita que hizo el presidente Bill Clinton en 1999. Esta secuencia contrapone la grandilocuencia del paisaje con la pobreza extrema de las poblaciones indígenas, junto a la teatralidad de la puesta en escena de la visita presidencial.

La película está ambientada en la misma reserva, que se encuentra a 60 kilómetros del monumento monumental de Monte Rushmore que fue erigido en un monte sagrado para los Lakota que denominan montañas negras. Así la primera secuencia traza una compleja red de significantes que definirían el presente donde acontecerá la tragedia de los hermanos, la visita del presidente Bill Clinton que reconocía la urgencia social de la zona —pero no hizo nada—, la bastedad monumental del paisaje como espacio de habitación, la pobreza extrema como inscripción en el tiempo presente y el Monte Rushmore como la metáfora de la usurpación de las tierras sagradas y genocidio de los pueblos indígenas. Al final de la secuencia de introducción la imagen va hacia el monumento con una voz en *off* que describe los eventos de la ya mencionada masacre de Wounded Knee en 1890. Este tejido es el que condenará la existencia de los dos hermanos —y el pueblo en general—, pero también será el caldo de cultivo para la transformación espiritual de Rudy, tras la muerte de su hermano tras una un ataque al corazón mientras tenían una disputa. Que finalmente lo llevará a hacer una acción de desobediencia civil en el Monte Rushmore, manchando con pintura roja la nariz de George Washington (Westmoreland-VA, 1732-Mount Vernon-VA, 1799) [fig. 166].

El argumento inicial de la película podría ser calificado como el clásico drama de la toma de consciencia política-social individual del protagonista como en *On the Waterfront* [La ley del silencio/Nido de ratas] (1954), de Elia Kazan. El tejido simbólico de la película vincula existencialmente este proceso con la permeabilidad que Rudy va ganando a lo largo de la película, desde su relación con su hermano y la angustia creciente por su estado de salud, como también de su relación que la comunidad, lo que vendría a expresarse en el *tisospaye* al *oyate*. Solo cuando estos dos elementos logran sincronizarse la transformación espiritual se completa: en la cima del Monte Rushmore y que está simbolizada por el espíritu del Iktomi —espíritu de la araña-embustera que tiene una dimensión mítica heroica entre la sabiduría y la locura, que se encarna en diferentes arácnidos durante la película y que genera con su

presencia los recuerdos de Rudy sobre su relación con su hermano—, que finalmente se posa sobre el balde de pintura roja que lanzará sobre la cara del monumento a Washington.

Junto con la producción de Chris Eyre, en el ámbito del documental se han estrenado *Deep Inside Clint Star* [Interior profundo de la estrella Clint\*] (1999), de Clint Alberta (Dene), *Trudell* (2005), de Heather Rae (Cherokee), *Miss Navajo* (2007), de Billy Luther (Navajo-Hopi-Laguna Pueblo), *Myaamiaki Eemamwiciki: Miami Awakening* [Despertando Miami] (2009), Sandy Osawa (Makah), entre otros. Mientras en la ficción se han multiplicado los títulos con *Naturally Native* [Naturalmente indígena\*] (1999), de Valerie Red-Horse (Cherokee) y Jennifer Wynne Farmer, *5th World* [Quinto mundo\*] (2005), de Blackhorse Lowe (Navajo), *Johnny Tootall* (2005), de Shirley Cheechoo (Cree), *Seal Hunting with Dad* [Cazando focas con papá\*] (2005), de Andrew Okpeaha MacLean (Inupiaq), la pieza experimental *Nikamowin (Song)* [Nikamowin: canción\*] (2007), de Kevin Lee Burton (Swampy Cree), *Tkaronto* [Toronto\*] (2007), de Shane Anthony Belcourt (Métis), *The Doe Boy* [El chico Doe\*] (2009), de Randy Redroad (Cherokee), y las producciones de Shelley Niro (Mohawk), *Honey Moccasin* [Mocasín de miel\*] (1998), *The Shirt* [La camisa\*] (2003) y *Kissed By Lightning* [Besado por el relámpago\*] (2009), entre otras.

### 12.2.2. *Atanarjuat. The Fast Runner. Cosmogonía Inuit*

Dentro de este espectro, la producción de **Zacharias Kunuk** (Isla de Baffin, 1957) se muestra especialmente significativa. Tras unos cuantos cortometrajes producidos durante los años noventa, entre ellos, el ya citado *Qaggiq, Nunaqpa* [Ir tierra adentro\*] (1991) y *Saputi* [Trampas para peses\*] (1993). Además de transformarse en productor estable en Corporación de Radiodifusión Inuit y después creó su propia productora audiovisual independiente con la que realizó la serie televisiva documental *Nunavut* [Nuestra tierra\*] (1995), además de otros largometrajes documentales como *Nipi* [Voz] (1999) o *Nanugiurutiga* [Mi primer oso polar\*] (2001). El mismo año que estrenó la primera parte de lo que se considera la trilogía del «corredor rápido» de su productora. *Atanarjuat. The Fast Runner* [Atanarjuat, la leyenda del hombre veloz] (2001), *The Journals of Knud Rasmussen* [Los diarios de Knud Rasmussen\*] (2006) y *Before Tomorrow* [Antes de mañana\*] (2009), esta última dirigida por Madeline Ivalu (Inuit) y Marie-Hélène Cousineau (Canadá).

Esta trilogía de Zacharias Kunuk se sostiene en las forma de colaboración del trabajo de las comunidades inuit, que ya se expresaron en el documental *Nanook of the North* de Robert

Flaherty, a pesar de sus sesgo eurocéntrico, generó el documental con la comunidad Allakariallak, construyó su equipo de trabajo con personas de la comunidad: técnicos, operadores de cámara, consultores de producción, asimismo tuvieron un rol activo en la reformulación y la creación de escenas<sup>1121</sup>. En este sentido, los inuits en *Nanook of the North* ven en las imágenes lo que los extranjeros no podemos ver, el resultado colaborativo de su propio trabajo. Dimensión organizativa que fue recuperada y profundizada por la comunidad inuit como elemento central para la construcción de sus propias estructuras de auto-representación audiovisual durante los años setenta, que desenvocó en la creación del canal de televisión Inuit Tapiriit Kanatami, a lo que se complementó con las productoras Igloodik Isuma de Zacharias Kunuk y Arnait Video Production, creada por un colectivo de video de mujeres. Por ejemplo, en la construcción del guión de *Atanarjuat. The Fast Runner*, el equipo de trabajo entrevistó y grabó a 8 ancianos relatando la leyenda de *Atanarjuat* como se los habían enseñado oralmente a ellos, a partir de lo cual fueron unificados una sola historia por el guionista Paul Apak Angilirq —muerto tres años antes del estreno—.

*Atanarjuat. The Fast Runner* primer largometraje de ficción hablado de forma íntegra en inuktitut. Está ambientado en el poblado Igloodik en el desierto Ártico alrededor del 1000 después de cristo. Se sostiene en una leyenda milenaria Inuit sobre el destino trágico de dos hermanos, Atanarjuat (interpretado por Natar Ungalaaq) y Amaqjuaq (interpretado por Pakak Innuksuk) que a causa de conflictos con otro clan familiar, por culpa de la relación amorosa entre Atanarjuat y Atuat (interpretada por Sylvia Ivalu), la que había sido prometida por el jefe del pueblo a su hijo Oki (interpretado por Peter Henry Arnatsiaq) y bajo los designio del chamán Tungajuaq (interpretado por Abraham Ulayuruluk) que maldijo al clan familiar de Atanarjuat. A su vez, el clan de Oki había matado y arrebatado el poder al clan de Atanarjuat. Tras el ataque de Oki y sus amigos, Amaqjuaq es muerto pero Atanarjuat se escapa corriendo desnudo por el desierto ártico. Finalmente logra sobrevivir y tras años vuelve a vengarse de Oki pero sin matarlo —cosa que difiere con el mito porque en este Oki es asesinado—, sino restableciendo el orden tradicional de Igloodik.

La secuencia del escape es quizás la que condensa el sentido total de la película —no necesariamente la enseñanza de la leyenda, aunque la proeza se sostiene en una idea milenaria y miedo atávico inuit a que nadie sobrevive desnudo en el hielo—. Atanarjuat corre por la inmensidad del desierto blanco, el terreno elegido no es nieve donde sus piernas se enterrarían sino de hielo sobre el agua. Las imágenes a diferencia de otras escenas donde vemos la

---

<sup>1121</sup> Raheja, 194-6.

amplitud blanca del contexto geográfico, en que los hombres apenas son manchas oscuras que van acercando a la cámara. En el escape de Atanarjuat se fija en su rostro en primeros planos, en sus pies sobre la nieve, lo muestran de costado, de frente, en planos abiertos y cerrados. Detrás de él sus perseguidores, pero lo fundamental está en el rostro del hombre con el fondo azul del cielo [fig. 167]. La vertiginosidad de la escena por la angustia que vive Atanarjuat, pero también por el espacio donde acontece la acción, que se diferencia sustancialmente a otras escenas de «acción» en la nieve, donde las persecuciones son más lentas y torpes.

El cuerpo ágil de Atanarjuat rompe con el ritmo general de la película, que se concentra en muchos pasajes en descripciones detalladas de las actividades de los habitantes Igloolik, como la construcción de un iglú, la búsqueda y preparación de la comida, lámparas de aceite de foca y otros utensilios, todo un espectro técnico invisibilizado por la imagen del buen, noble y primitivo «esquimal» que se proyecta en *Nanook of the North*, estado de la técnica que se condensa en esos artilugios para disminuir el daño a los ojos de los rayos solares reflejados por la nieve [fig. 168]. También los ritos, reuniones y tradiciones. Leído erróneamente en clave antropológica, estas secuencias responden a una necesidad de conocimiento de otra índole, que es ensayar audiovisualmente las formas pedagógicas de la tradición oral, es decir, en una suerte de ampliación de sus posibilidades para sus propios colectivos. En este sentido pedagógico es fundamental la exposición de la proeza heroica culturalmente propia, el cuerpo inuit desafiando a la propia muerte. Pero, fundamentalmente, el giro del final del mito donde ya no hay venganza sanguinaria, sino justicia. Donde el propio equipo ha declarado que corresponde a los tiempos del presente, en la conciencia de la necesaria construcción del presente desde lo imaginario.

Otro aspecto interesante, está a la luz del concepto de «soberanía visual», Michelle H. Raheja considera que la insistencia de la película en mostrar largas secuencias de paisajes del mar ártico, como de explanadas de hielo y nieve, espacios de contemplación propios del «ser ahí» de los inuit en el pasado y en la actualidad, también tiene un sentido para ese público no-inuit, especialmente, occidental. Si estas secuencias fuesen acortadas para ser mejor consumidas en los mercados globales, “significaría perder la forma en que la película construye una epistemología específicamente Inuit. [...] lo que los realizadores hacen es tomar como rehén a los espectadores no-inuit, obligándonos satisfactoriamente a alterar nuestro consumo de imágenes visuales a un ritmo inuit, que es más lento y más atento al

juego de luz sobre un grupo de roca o el lugar donde la nieve se encuentra con el océano»<sup>1122</sup>. Que tiene que ver con una forma de paciencia relacionada con la caza, los traslados, pero también con «lidiar con más de cinco siglo de colonialismo».

*The Journals of Knud Rasmussen*, una co-producción inuit-danesa, sigue la estela de la producción anterior, pero concentrándose en la experiencia del etnógrafo danés Knud Rasmussen viviendo en Igloolik en 1922. Exponiendo principalmente las tensiones religiosas-culturales desde la perspectiva inuit, en lo que podría ser considerado una re-apropiación etnográfica. Por su lado, *Before Tomorrow* de Madeline Ivalu y Marie-Hélène Cousineau está ambientada en 1840 en Nunavik y es la adaptación de la novela *Før Morgendagen* (1975), del escritor danés Jørn Riel. Centrada en la relación de una joven inuit interpretada por la propia Madeline Ivalu, un anciano y un nieto en el contexto de una gran plaga de viruela que mató a gran parte del pueblo. En conexión con esa película, Zacharias Kunuk realizó el documental *Exile* [Exilio\*] (2009), donde exploró en el proceso de re-ubicación de los inuit desde Nunavik, en la zona de Québec a unos 1500 kilómetros al norte dentro Alto Ártico en 1953. Debido al reclamo de soberanía territorial del Estado canadiense de la isla de Ellesmere, causando una violenta situación política-social a las comunidades inuit.

### 12.3. Adentro de la Amazonía. Experiencias contra-etnográficas

En 1965 el videoartista **Juan Downey** (Santiago de Chile, 1940-Nueva York-NY, 1993), que se radicó en EE.UU. —primero en Washington y luego en Nueva York—, durante los años setenta realizó un proyecto de video-instalación dedicado a los pueblos de América, titulado *Video Trans America* [Video transamericano\*] (1971-1976), compuesto por once piezas hechas en Perú, México, Colombia, en la frontera chilena-peruana-boliviana, Guatemala y, también una en EE.UU. *Video Trans America* tuvo una primera versión en la exposición *Landscape Studies in Video* (1975), curador David Ross, en el Museo de Arte de Long Beach-CA, y un versión completa en Museo de Arte Estadounidense Whitney en Nueva York en 1976. A partir de aquí generó una serie de otras piezas audiovisuales dedicadas a distintos aspectos de la realidad social de América de Sur, donde tuvo un especial protagonismo el pueblo *Yanomami* en la cuenca del Amazonas.

---

<sup>1122</sup> Raheja, 216. [Texto original: mean missing the way in which the film constructs a specifically Inuit epistemology. (...) that what the filmmakers do its take the non-Inuit audience hostage, successfully forcing us to alter our consumption of visual images to an Inuit pace, one that is slower and more attentive to the play of light on a grouping of rock or the place or the place where the snow meets the ocean.]

Dentro de estas piezas se encuentra *Guahibos* (1976), que en las formas de un diario de viaje que va minando lentamente las perspectivas etnográficas de representación audiovisual, expone el viaje del artista por el Río Orinoco en Venezuela, para exponer la tensión resultante de la interacción entre los Guahibos con los procesos de modernización económica-social venezolana. Desde esta misma perspectiva se encuentran las piezas *Yanomami Healing One-Two* [Curación Yanomani 1 y 2] (1977), donde se introduce en una comunidad indígena que hasta esa fecha había tenido muy poco contacto con los procesos sociales de Venezuela. Juan Downey no solo se desautoriza a sí mismo como portador del discurso hablado, que definiera el marco interpretativo de forma exógena, sino que también renuncia a la total construcción de las imágenes, entregando una de sus cámaras a los propios indígenas. Construyendo las dos piezas a partir de la interacción de estos dos regímenes de visualidad [fig. 169]. También *The Abandoned Shabono* [El Shabono abandonado] (1978), pieza dedicada a la estructura arquitectónica que organiza la sociedad Yanomami. Shabono significa en el idioma de estos claro en el bosque y se refiere a una construcción circular hecha con maderas y un techo que deja en el centro un claro. Esta edificación contiene a toda una comunidad y el centro es el espacio comunitario<sup>1123</sup>. La insistencia de Juan Downey por volver a trabajar con diferentes aspectos de diferentes comunidades Yanomami, no busca generar una taxonomización de su cosmogonía, sino exponer su propio proceso interior y de trabajo artístico, sus piezas son mediaciones lingüísticas de experiencias concretas.

Estos aspectos centrales dieron forma a *The Laughing Alligator* [El caimán riendo] (1979), donde no solo viajó él sino toda su familia durante un mes a una comunidad Yanomami. Para Hjørleifur Jonsson, esta pieza es respuesta a la conferencia organizada por Jean Ruch sobre trabajos audiovisuales etnográficos sobre los Yanomami en 1978 en París, donde se mostraron películas de japoneses, estadounidenses, alemanes, franceses, italiano y británicos. Donde no se mostraron ninguno de los trabajos de Juan Downey. Debido al abierto anti-naturalismo de las formas audiovisuales, un manifiesto contra las perspectivas antropológicas dominantes de la época. Este ejercicio anti-naturalista está protagonizado por la auto-parodia y la relativización de los supuestos jerárquicos dentro de la representación, asimismo como la puesta en escena de la artificialidad sobre algunas convenciones sobre los Yanomami dentro de la antropología, como por ejemplo su violencia y brutalidad. En una escena Juan Downey muestra a unas personas apuntándolo con armas, mientras él los enfoca

---

<sup>1123</sup> Para profundizar en las perspectivas de Juan Downey a propósito de la arquitectura indígena ver: Juan Downey, "The Blueprints of Power", *Banda Aparte. Revista de cine/Formas de ver*, Número 12, octubre 1998, 65-68.

con su cámara dentro de la selva amazónica. Generando una equivalencia entre la amenaza física de las armas con la del etnógrafo audiovisual. Asimismo a veces se pinta la cara y viste de forma ritual. Pero sustancialmente logró volver a los Yanomami al tiempo presente, del cual habían sido expulsado por los antropólogos<sup>1124</sup>.

El tono del video es bastante irónico, en el sentido de destacar la disyunción y un desajuste entre las expectativas y la vida social. Downey viene a estar tan desconcertado, frustrado, a veces asustado, pero también curioso y capaz de transmitir segmentos de la realidad contemporánea que declaran implícitamente la quiebra de las viejas expectativas etnográficas. La antropología convencional era incapaz de reconocer el mundo que los pueblos indígenas habitaban, en sus promesas, placeres y creatividad, tanto como en su marginación y violencia estructural. La ironía se basa en los desajustes entre la experiencia y las expectativas y funciona en los videos porque Downey y los Yanomami habían llegado a un sentido del uno al otro y aprender a compartir algunas cosas. Sin relaciones y un cierto grado de confianza, la ironía podría simplemente expresar la distancia y la apropiación.<sup>1125</sup>

La experiencia de Juan Downey de establecer un pacto representacional con las comunidades Yanomami, donde se negocian distintos niveles individuales y colectivos de auto-representación. Fueron sistematizados a partir de la creación del Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas-CLACPI en 1985 en México, los proyectos Mekaron Opoi D'joi [El que crea imágenes] en las comunidades kayapo Metuktire y Mekrangnoty en el Estado amazónico de Pará, coordinado por Mônica Frota desde 1985 y Video en las Aldeas-VNA realizado por el antropólogo franco-brasileño Vincent Carelli en la organización no gubernamental Centro de Trabajo Indígena en San Pablo-Brasil desde 1986. Un programa de aprendizaje de las tecnologías audiovisuales de las propias comunidades

<sup>1124</sup> En relación a esta conflictiva relación entre la antropología y los pueblos Yanomami se trabaja en el documental *Segredos da Tribo (pueblo yanomami)* [Secretos de la tribu] (2010) del realizador brasileño responsable de *Tropa de elite*, José Padilha.

<sup>1125</sup> Hjørleifur Jonsson, "Cracking up an Alligator Ethnography, Juan Downey's Videos, and Irony", *Journal of Surrealism and the Americas*, Volmen 6, Número 1, 2012, 81. [Texto original: The video's tone is rather ironic, in the sense of highlighting disjuncture and a mismatch between expectations and social life. Downey comes across as baffled, frustrated, sometimes frightened, but curious and able to convey segments of contemporary realities that implicitly declare the old ethnographic expectations bankrupt. Conventional anthropology was incapable of recognizing the world that Indian peoples inhabited, in its promises, pleasures, and creativity, as much as in its marginalization and structural violence. Irony draws on misalignments between experience and expectations, and it works in the videos because Downey and the Yanomami had come to a sense of each other and learned to share some things. Without relations and a degree of trust, the irony might simply express distance and appropriation.]

indígenas, que tuvo su primera experiencia con el pueblo Nambikwara. La metodología se sostiene en el trabajo colectivo entre el equipo de VNA junto a todos miembros de la comunidad que quieran participar durante un mes, donde se establecen distintas etapas de trabajo colectivo desde el guión hasta la post-producción de la pieza de video. El VNA a partir del 1995 que ha devenido en una suerte de escuela audiovisual móvil y productora, establece un pacto productivo a lo largo del tiempo con las comunidades y es responsable de la difusión y exhibición de los trabajos resultantes.

Dentro de sus 70 producciones hasta la fecha, más de la mitad han sido producidas exclusivamente por realizadores indígenas de veintiocho pueblos distintos. También bajo la dirección de Gloria Albuez y Vicent Carelli se realizó un programa televisivo transmitido por la señal TV Universitaria de Mato Grosso-UFMT en 1995-1996, cuatro programas de 26 minutos dedicados a la realidad social actual de cuatro pueblos distintos. Actualmente treinta y cuatro realizadores indígenas están asociados directamente con el VNA, entre directores, camarógrafos, sonidistas y profesores audiovisuales comunitarios. Este proyecto se ha proyectado como una herramienta política de representación de los pueblos indígenas, para “fortalecer sus identidades y sus patrimonios territoriales y culturales, por medio de recursos audiovisuales y una producción compartida con los pueblos indígenas”<sup>1126</sup>.

Dentro de la producción propia del equipo del VNA, se encuentra su primer proyecto *A Festa da Moça* [La festia de la chica\*] (1987), de **Vicent Carelli** (París, 1953), centrado en el ritual de iniciación femenina en la comunidad Nambikwara y las reacciones de estos antes sus propias imágenes, tras este mismo realizó *Pemp* (1988) en el pueblo Gavião-Parakatejê, *Boca livre no Sararé* [Boca libre eb Sararé\*] (1992), junto a Virgínia Valadão y Maurizio Longobardi, también centrado en el pueblo Nambikwara, entre otras. Junto con ello, ha realizado la serie educativa compuesta de diez capítulos para la renovación curricular del programa escolar y presentada por el líder político Ailton Krenak. Ella Shohat y Robert Stam destacan esta diálogo constante en las películas de Vicent Carelli sobre las formas de representación y auto-representación, como elemento constitutivo para minar la doble relación jerárquica que ha establecido los científicos occidentales con los pueblos indígenas: ciencia-cámara. A propósito de *O Espirito da Talevisião* (1991), proyecto hecho con el pueblo Wajãpi, “a los que se les acaba de enseñar qué es una televisión reflexionan sobre los

---

<sup>1126</sup> “VÍdeo nas Aldeias. Apresentação”, [www.videonasaldeias.org](http://www.videonasaldeias.org), acceso 16 de agosto 2015. <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>. [Texto original: fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de um produção compartilhada com os povos indígenas.]

diferentes usos del video para ponerse en contacto con otras tribus y defenderse contra la invasión de los agentes federales, los buscadores de oro y los maderos. [...] los Waipai [sic] piden a los cineastas que oculten su debilidad del mundo exterior; «exagera nuestra fuerza — dicen— para que los blancos no ocupen nuestra tierra»<sup>1127</sup>.

Una de sus piezas más interesantes es *A arca dos Zo'é* [El arca de los Zo'é] (1993), junto a Dominique Tilkin Gallois, documental que muestra la experiencia de los indígenas Wajãpi cuando tienen el primer contacto con el pueblo Zo'é, donde los primeros van a documentar la vida de los segundos. Dos pueblos que nunca habían tenido contacto y solo los primeros los conocían a través de sus imágenes. La película muestra el choque de diferencias culturales, pero al mismo tiempo fijan a la representación audiovisual como un espacio de intercambio y colectivización. En una de las frases iniciales de la pieza una voz en off dice: «Ellos son distintos porque andan desnudos pero el color de las pieles es igual al de la nuestra». Mientras las imágenes muestran como un camarógrafo wajãpi graba el baile ritual de un hombre mayor zo'é en la oscuridad de la noche [fig x.]. La experiencia también muestra como en la aldea wajãpi les muestran las imágenes que ellos grabaron y como van explicando qué cocina y cómo comen, encontrando algunas formas que ellos mismos han dejado de hacer. Uno de ellos les dice mientras ven las imágenes: «Vean los sartenes de ellos son idénticas al tiempo de nuestro creador». La pieza así se transforma en una serie de momentos de dobles reconocimientos en el otro y de aprendizaje de sus lógicas de subsistencia. De todas las aptitudes, herramientas e inteligencias necesarias para subsistir en la selva.

En la segunda mitad de la pieza los wajãpi les enseñan la televisión y las imágenes que ellos han grabado, de la misma forma que el VNA había hecho con ellos mismos. Este recurso les permite hacer un ejercicio de falsa doble mirada a través de un falso *racord* espacial, donde dos grupos de personas están viendo lo mismos, pero en tiempos diferentes, pero que en la película genera una continuidad narrativa que posibilita conectar simbólicamente las dos aldeas. Este continuo posibilita construir un ágora narrativa donde se documentan las reacciones, inquietudes y perspectivas sobre las imágenes, el hombre Wajãpi que protagoniza toda la pieza es un doble o triple emisario, que le da sentido a las imágenes que ven. Recuperando con ello la tradición oral que sustenta su aprendizaje. Así acontece una forma distinta de la dimensión pedagógica que se le exige al audiovisual desde la tradición oral a la que se puede observar en las películas de los Inuit, aquí las imágenes se entienden no completas, que necesitan ser explicadas, procesadas por la experiencia individual —aún

---

<sup>1127</sup> Shohat y Stam, 56.

cuando tengan voces en *off* o estén subtituladas las imágenes—. Es una imagen necesariamente incompleta.

Otra de las realizadoras más activas del VNA, fue la antropóloga brasileña **Virgínia Valadão** (San Pablo, 1952-no encontrado, 1998) con producciones documentales como *Wai'á, O segredo dos homens* [Wai'á, el secreto de los hombres\*] (1988), *Yãkwa, O banquete dos espíritos* [Yãkwa, el banquete de los espíritus] (1995) y *Morayngava* (1997). *Yãkwa, O banquete dos espíritos* su película más importante, muestra uno de los ritos más importantes para el pueblo Enawenê-Nawê, actualmente cuenta con una población de un poco más de 500 habitantes y se encuentra a las orillas del Rio Iquê-Mato Grosso. En el *Yãkwa* se hacen ofrendas al Yakaliti para asegurar el bienestar de las cosechas y la pesca. La película está fundamentalmente en el idioma del los Enawenê-Nawê y las narraciones de algunos de los pobladores van introduciéndonos en la estrecha relación entre el rito y los beneficios productivos de la comunidad. La película comienza justamente mostrando sus estrategias de producción de bienes y alimentos, donde el propio equipo de grabación se incorpora en las labores para luego entrar a la cosmogonía y prácticas del rito. Donde los hombres son los anfitriones de una gran cena de los espíritus en el centro de la aldea, que comparecen por medio de sus chamanes [fig. 170].

La primer producción dirigida por indígenas fue *Jane Moraita, Nossas festas* [Jane Moraita, nuestras fiestas\*] (1995), de Kasipirinã Waiãpi (Waiãpi), un ejercicio auto-reflexivo de las formas de representación, donde se muestra los métodos de trabajo de equipos de grabación no-indígenas sobre tres importantes fiesta de los Waiãpi. Tokomo representación de una leyenda donde se da muerte a un monstruo caníbal. Pikyry danza ritual dedicada al final del período de desove de los peces en el río. Turé una danzas con flautas donde se rinde tributo al creador de su universos Janejar, a través del sacrificio de un tapir. El cambio del ángulo de la mirada, que no solo interroga los estereotipos científicos occidentales, sino que el propio «sujeto de estudio» los analiza audiovisual-antropológicamente, da cuenta de un proceso de aprendizaje e interacción marcado por estos diez años de trabajo colaborativo. Que se verá cristalizado en el proyecto de ficcionalización de cuatro de sus fábulas sobre caníbales, *Segredos da mata* [Secretos de muerte\*] (1998), coordinado por Dominique Tilkin Gallois y Vicent Carelli con la aldea de Taitetuwa, interpretada por la propia comunidad y que está hecha según expresan en la pieza «para prevenir a los incautos. Para un-indígena que puedes ser devorado por estos monstruos al entrar en el bosque». A partir del siglo xxi, la

producción del VNA se ha multiplicado, principalmente, de los realizadores indígenas. Las películas se concentra sustancialmente en cuatro ejes de acción.

1) el análisis de su relación con la alteridad antropológica, es decir, científicos occidentales que van a estudiarlos. Por ejemplo, en *Jane Moraita, Nossas festas* pero también en *Já me transformei em imagen* [Ya me transformó en imagen\*] (1998), de Zezinho Yube (Hunikui-Kaxinawá), donde se introduce en las transformaciones después de los primeros contactos con los antropólogos durante el siglo xx. La película utiliza esas propias imágenes etnográficas como un dispositivo nostálgico de ese tiempo justo antes de que todo comenzara a cambiar. Pero, al mismo tiempo, se entiende que son esas imágenes las que dieron pie a las transformaciones y dispersión del pueblo Hunikui. Un aspecto interesante es el relato histórico del pueblo está determinado por sus propios conceptos o categorías, por ejemplo, la película expone el paso «el tiempo de las malocas» y el «tempo da las desbandadas», cuando comenzaron a ser cazados y asesinados por los industriales peruanos y brasileños, el tiempo de la «supervivencia en fuga».

2) La autor´epresentación de sus rituales, leyendas, fábulas y mitos, por ejemplo, en los ejercicios ficcionalización de *Segredos da mata*, pero también en *Imbé Gikegü, Cheiro de pequi* [Imbé Gikegü , perfume de pequi\*] (2006), de Tamukã Kuikuro y Maricã Kuikuro (Kuikuro), en que se expone una leyenda sobre el fruto pequi —o nuez de souari— alimento fundamental dentro de la vida de los Kuikuro. Este habría nacido de la infidelidad de dos mujeres a su esposo con un yacaré convertido en hombre. El cual es asesinado por el esposo tras se informado por un roedor convertido en hombre de esta infidelidad. Las mujeres entierran el cuerpo y desde ahí surgió el árbol de pequi. La ficción *Moyngo, O Sonho de Maragareum* [Monygo, el sonido de Maragareum\*] (2000), Karané Ikpeng, Kumaré Ikpeng y de la primera realizadora indígena involucrada activamente en el VNA, Natuyu Yuwipo Txicão (Ikpeng). Esta se centra en la representación de la leyenda de un héroe Ikpeng, Maragareum, que soñó la muerte de toda una aldea y al ir a verlos los encontró a todos muertos, pero sin escapar se escondió en la aldea y durante la noche aprendió el Moyngo, danza ceremonial de los espíritus de los muertos.

3) la documentación y agitación política en torno a los conflictos con el Estado brasileño, principalmente, en la destrucción de sus entornos habitaciones y de la selva del Amazonas. Por ejemplo, en *SOS Rio Xingu* (1996), de Whinti Suyá (Kisêdjê), pieza de 33 minutos muestra el trabajo colectivo de los pueblos Ikpeng, Kisêdjê y Kiukuro para denunciar

la destrucción de la selva en los límites de Parque de Xingu, además del violento cambio en el ecosistema del río homónimo, causada por la instalación de la fábricas en la zona. También el trabajo colectivo de restauración forestal de sus entornos en *A gente luta mas come fruta* [La gente lucha, pero come fruta\*] (2006), de Isaac Pinhanta y Wewito Piyãko (Ashaninka).

4) la cotidianidad de sus vidas actuales, por ejemplo, en *Dançando com cachorro* [Bailando con el perro\*] (2001), de Isaac Pinhanta, que se centra en la vida de dos hermanos Bandeirão y Kowire, el hijo del primero Mato, contrastando la quietud y tranquilidad de los días en la selva con la festividad del fin de semana cuando todos se reúnen en el pueblo y se juega al fútbol. También en *Marangmotxíngmo Mirang. Das crianças Ikpeng para o mundo* [Marangmotxíngmo Mirang. De los niños Ikpeng para el mundo\*] (2001), de Natuyo Yuwipo Txicão. Pieza construida a partir del intercambio epistolar entre cuatro niños Ikpeng con cuatro niños cubanos. Donde estos niños le van mostrando a los niños cubanos su aldea, su juegos, casas, etcétera.

Pocos realizadores indígenas tienen una producción vasta, generalmente han dirigido una o dos piezas audiovisuales, pero dentro de los que han ido articulando un discurso audiovisual se encuentra el realizador Xavante **Divino Tserewahú** (Aldea de Sangradouro-Mato Grosso, 1974), su primera realización fue *Hepari Idub'rada, Obrigado Irmão* [Hepari Idub'rada, gracias hermano] (1998), es un autorretrato de él vinculado al proyecto del VNA, a través de la edición de videos, imágenes que aprovecha para ir mostrando su comunidad y la importancia del trabajo de auto-representación audiovisual para la articulación de las culturas indígenas. Ha realizado una serie de películas dedicadas a las ceremonias rituales centrales de la cosmogonía xavante, *Wapté Mnhõnõ, Iniciação do Jovem Xavante* [Wapté Mnhõnõ, iniciación de un joven Xavante\*] (1999), *Wai'á Rini, O poder do sonho* [Wai'á Rini, el poder del sonido\*] (2001), *Daritizé, Aprendiz de curador* [Daritizé, aprendiz de curandero\*] (2002), esta última tiene la particularidad, de que no fue realizada en su propia comunidad, sino que los xavantes de la Aldea Nueva ubicada en la reserva indígena de San Marcos-Mato Grosso. También ha realizó la pieza *Vamos à luta!* [¡Vamos a luchar!\*] (2002), donde grabó un acto político del pueblo Makuxi, para conmemorar los 25 años de lucha por el reconocimiento de la reserva Raposa Sierra del Sol-Roraima como reserva indígena.

Divino Tserewahú en *Tsõ'rehipãri, Sangradouro* (2009), hace una pequeña crónica sobre los efectos del contacto entre una comunidad xavante y el Estado Brasileño, tras su política de ocupación de la Amazonía bajo el gobierno de Getulio Vargas en 1943. La

película muestra los reportajes cinematográficos sobre el sobrevuelo de las zonas del pueblo Xavante y la necesidad de «conquistar el salvaje oeste», además de mostrar el contacto entre los primeros expedicionarios y «los codiciosos indios». En paralelo a ello, Divino Tserewahú utiliza una conversación con su padre como la columna vertebral de la película, que está dividida en cuatro módulos, para mostrar la transformación de la comunidad en a penas cincuenta años: religión-educación, trabajo, alimentación y rituales. La aldea Xavante de Sangradouro tuvo contacto con una misión de la orden franciscana, que generó un proceso de reconversión religiosa al cristianismo, de alfabetización y de educación del trabajo —principalmente de la tierra—. Estos tres temas son conducidos por el trayecto del padre desde la aldea hasta la misión, Divino Tserewahú no solo lo muestra a él, sino a sí mismo grabándolo. En paralelo a esto se va mostrando una entrevista que le hace el padre de la orden de los franciscanos, donde se va relatando desde los dos puntos de vista el proceso de integración al Estado brasileño mediante el trabajo de la iglesia.

La pieza no es nostálgica, comienza con la proyección de un documental de los años setenta sobre el pueblo Xavante sobre la pared de una casa [fig. 171], en penumbras un anciano observa la película junto a unos niños sentados en la tierra, Divino Tserewahú comenta con su padre las filmaciones, mientras comentarios de niños de que eso es viejo. Después de una contextualización histórica de las políticas del Estado brasileño, se hace un fundido entre vista aérea de la aldea de Songradouro de los años cincuenta con una en la actualidad, la transición es acompañada de la canción *Eye of the tiger* [Ojo del tigre] (1982), de Survive, que nos introduce en el presente de la aldea, donde se muestra a él mismo subiendo el volumen de la canción en un gran equipo de sonido, que acompaña un partido de fútbol. Pero tampoco es complaciente con la promesa civilizatoria, constantemente contrasta los conflictos entre la comprensión de la cultura como tradición y la cultura como presente, que se ejemplifica perfectamente con el conflicto entre las danzas rituales-tradicionales efectuadas por un grupo de la comunidad, frente a los bailes de un grupo de jóvenes que están mezclando sus bailes con otro tipo de música y movimientos, como forma de entretenimiento. Estas contradicciones se expresan justamente en la figura de su padre, ya que fue uno de los niños educados por la misión franciscana, pero al mismo tiempo es el que defiende las tradiciones xavantes [fig. 172].

Lo más interesante de la pieza radica en la exposición en el presente de un proceso que parecía ser propiamente del siglo XIX y los rápidos procesos de hibridación cultural en solo tres generaciones. Abuelos xavantes que vivieron el primer contacto como adultos y que están

muertos, padre xavante católico que vivió el contacto como niño y cambió su organización social y de trabajo, hijo Divino Tserewahú realizador audiovisual que expone críticamente los procesos sociales acaecidos dentro de la comunidad y, finalmente, nietos que generan nuevas formas híbridas desde el imaginario xavante. Este tránsito se condensa con la entrada del dinero en la comunidad, que ha transformado la relación con sus propias formas de alimentación, pero también de su relación con las nuevas plantaciones de soya impulsado por el Estado brasileño que va cercando sus tierras. El padre dice que sería mejor que ellos plantaran soya para salir de la pobreza. Por último, esta relación no nostálgica se fija al final de la película, el padre y un amigo comentan que Divino Tserewahú quiere grabar cosas del pasado que están muriendo.

Andréa França a propósito de las piezas *Kiarãšã Yõ Sãti: o amendoim da cutia* [Kiarãšã Yõ Sãti. El maní de un agutí\*] (2009), *Kinja Iakaha, um dia na aldeia* [Kinja Iakaha, un día en la aldea], *Daritidzé, aprendiz de curador* y *Marangmotxíngmo Mirang. Das crianças Ikpeng para o mundo*, las piensa como ejercicios de afirmación no solo de identidad, de la masacre ecológica o la ocupación territorial, de sino de la libertad corporal de estar entre ellos, sin la mirada rectora de la ciencia o la sociedad-Estado brasileño, también es una mirada que se devuelve donde la alteridad es justamente ese centro normativo-jurídico heredero de occidente. Pero, fundamentalmente, está construido con una lógica comunitaria que desborda la imagen, debido al deseo de grabar de todos los que participan en la películas. Donde “estas imágenes crean un cine absolutamente igualitario, una cine donde cada cuerpo —ya sea el de una planta, una cáscara, un yacaré, un agutí, un niño, un viejo— tienen el mismo valor que otro para la cámara, todos ellos igualmente diferentes, importantes y únicos”<sup>1128</sup>. Esa condición libre del cuerpo, es la condición de posibilidad de muchas de estas piezas audiovisuales.

La experiencia de Mekaron Opoi D’joi, llevado a cabo por Mônica Frota junto a los antropólogos Renato Pereira y Luis Rios entre 1985-1987, del trabajo audiovisual realizado con las comunidades kayapo Metuktire y Mekrangnoty, dio cuerpo al documental *Taking Aim* (1993), de Mônica Frota. También Kayapo Video Project desde 1990 impulsado por el antropólogo estadounidense Tarence Turner, ambas iniciativas centradas en el pueblo

---

<sup>1128</sup> Andréa França, “A livre afirmação dos corpos como condição do cinema”, [www.videonasaldeias.org](http://www.videonasaldeias.org), acceso 16 de agosto 2015. <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=10>. [Texto original: essas imagens criam um cinema absolutamente igualitário, um cinema onde cada corpo - seja ele da planta, da concha, do jacaré, da cutia, da criança, do velho - tem o mesmo valor que um outro para a câmera, todos eles igualmente diferentes, importantes e únicos.]

Kayapo. Este ha tenido uno de los papeles más importantes en la configuración de estas prácticas audiovisuales indígenas y, principalmente, en la lucha política-social al interior de Brasil. Ocupando una gran extensión de tierra dentro de la amazonía sur, una de sus aldeas en 1987 recibió a una equipo de grabación de Granada Television, a los que les pidieron como retribución a su participación en su documental, implementación videográfica para la comunidad. Las que gestionados por ellos mismos usaron para la grabación de sus asuntos rituales y políticos, herramientas fundamentales para presionar al Estado brasileño. “Los kayapo no sólo mandaron una delegación a la Convención Constitucional Brasileña para ejercer presión sobre los delegados que debatían los derechos indígenas, sino que también se grabaron a sí mismo en ese proceso con lo que consiguieron la atención internacional”<sup>1129</sup>.

### **12.3.1. Abya Yala. Fuera del espectro de la Amazonía brasileña**

Dentro del espectro latinoamericano, las prácticas de cine-audiovisual indígena están abiertamente pensadas como una resistencia política dentro de los distintos Estados nación, los que continuaron las políticas de intervención territorial, segregación económica y violencia estructural contra diferentes colectividades indígenas, ya que generalmente ocupan o reclaman territorios deseados. Esta dimensión política si bien tiene una reivindicación lingüística, yendo a contra-corriente de una homogeneidad lingüística heredada del colonialismo y que abarca a la mayoría del continente americano: castellano, inglés y portugués. La renuncia a las lenguas vinculantes, renuncia al diálogo con la mayoría social que configura los países, aquellas que podrían empujar a un cambio de política entre el Estado y los distintos pueblos, pero con ello generan un ejercicio de soberanía resistente a la hegemonía cultural.

No obstante, lo fundamental de esta resistencia se encuentra en las formas de producción colectiva que generalmente están asociadas a estos proyectos. A partir de la creación de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas-CLACPI en 1985, en el contexto del ya citado festival en México, la producción indígena se ha pensado como parte de un colectivo continental, bajo el concepto Abya Yala del pueblo Kuna que viven dentro del Estado panameño, denominación al continente americano antes de su re-bautización como Indias Occidentales. Esta concepción de conjunto también se traslada al intercambio y expansión de espacios de exhibición. Pero lo que nos interesa destacar es el gran número de colectivos productivos, lo que se denomina cine-

---

<sup>1129</sup> Shotar y Stam, 57.

audiovisual comunitario. “El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas”<sup>1130</sup>.

Dentro de estas prácticas comunitarias indígenas se encuentra especialmente el caso de Bolivia con el Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas Originario Campesino e Interculturales, impulsada por la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia-CAIB y Centro de Formación y Realización Cinematográfica-CEFREC, este último creado en 1989 bajo el alero del realizador Iván Sanjinés. Las que a partir de los procesos políticos bolivianos del año 2006, con la llegada al poder presidencial del sindicalista cocalero Evo Morales y la creación de una «nueva constitución plurinacional» (2009), ha encontrado un espacio en la televisión estatal Bolivia TV, para el desarrollo de diferentes programas hablados en los distintos idiomas indígenas. Por ejemplo, el programa de noticias matutino presentado por Marcelina Cárdenas (Quechua) y Marina Movo (Mojeña Trinitaria) desde 2006.

El CEFREC “ha apoyado la realización de más de 400 producciones entre documentales, docu-ficción, ficción, videos educativos, video cartas, animación y 600 programas de televisión, cuyo lenguaje y narrativa están determinados por las cosmovisiones de los pueblos indígenas, y abordan temáticas relacionadas a tradiciones, aspectos políticos, históricos y de la vida cotidiana”<sup>1131</sup>. Dentro de su estructura organizativa se encuentra el realizador Reynaldo Yujra (Aymara) y los productores audiovisuales Abel Ticona y Franklin Gutiérrez. Una aporte importante para su financiación está el gobierno del País Vasco. Dentro de sus producciones comunitarias destacan la serie de *Warmin arupa: palabra de mujer (serie I y II)* [1991], *Aún es tiempo* (1993), *Tejedoras de sueños* (1995). Por su lado, CAIB fue creada por distintas organizaciones sociales y cinematográfico-audiovisuales en 1996, que tuvo por objeto confluir políticamente distintas demandas de los productores del audiovisual indígena frente al Estado boliviano. Bajo su alero y teniendo una activa participación en los procesos políticos de transformación del Estado, se realizó el documental *¿Ahora de quién es la verdad?* (2004), de Alfredo Copa y Constancio Chileno. “El video presenta una reflexión

<sup>1130</sup> Alfonso Gumucio Dagron, “Aproximación al cine comunitario”, en *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Alfonso Gumucio Dagron, coor., (Bogotá: Fundación Friedrich Ebert-FES, 2014), 18.

<sup>1131</sup> Cecilia Quiroga San Martín, “Bolivia”, en Gumucio, coor., 119.

histórica desde la perspectiva de los pueblos indígenas originarios, rememorando diferentes capítulos desde la vida previa a la conquista española, la explotación y exterminio en la colonia y la república, y la lucha de los pueblos indígenas originarios hasta el día de hoy, cuando a partir de las propias exigencias indígenas se ha hecho realidad la necesidad de convocar a una Asamblea Constituyente”<sup>1132</sup>.

También el extenso trabajo realizado dentro de México, por diferentes agrupaciones y colectivos indígenas desde la creación de CLACPI y auspiciados por el Instituto Nacional Indígena-INI, que comenzó sus actividades cinematográficas con el documental *Todos somos mexicanos* (1958), de José Arenas, pieza que fue pensada como herramienta de integración de los indígenas en la sociedad mexicana. Frente a estas políticas integracionistas, apareció el trabajo etnográfico-audiovisual *Él es Dios* (1965), de Guillermo Bonfil Batalla, Arturo Warman, Víctor Anteo y Alfonso Muñoz, que a diferencia de *Todos somos mexicanos*, no buscó convencer a las poblaciones indígenas de abrirse a la integración civilizatoria, si rescatar las riquezas culturales de la danza de los concheros. También contra las formas de integración y en medio de un amplio abanico de colectivos de cine colectivo popular y político, se estrenó *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976), de Paul Leduc, película centrada en el genocidio cultural contra el pueblo Otomí en el Valle del Mezquital-Hidalgo. Con una perspectiva comunitaria se encuentra la producción *Xochimilco* (1987), de Eduardo Maldonado. En paralelo a ello, se crea en 1978 Archivo Etnográfico Audiovisual-AEA de la INI, el que cambió las perspectiva integracionistas y dio un impulso radical en la producción de cine etnográfico, llegando a producir casi un centenar de documentales.

Pero no fue hasta el impulso de Luis Lopone en 1985, al que se le sumaron después María Eugenia Tamés y Alberto Becerril, y bajo el alero de AEA que no se comienza las primeras experiencias de lo que en México llaman «Transferencia de Medios Audiovisuales» que se oficializará en un programa en 1989. Que consistieron en una serie de talleres de cine en distintas comunidades indígenas en México, partiendo por la asentada en Santa María del Mar-Oaxaca. Finalmente, el programa no fue aceptado por el INI y la experiencia se acabó, aunque contó con una pieza dirigida por una mujer. A diferencia de otros contexto sociales, el acceso tecnológico posibilitó experiencia de auto-representación sin la mediación de organismo e instituciones estatales o privados, ni del contacto con espacios formativo y académicos. Se fueron generando prácticas y agrupaciones audiovisuales en la

---

<sup>1132</sup> *Ibíd.*, 122.

medida en que las necesidades de los colectivos sociales-políticos se iban ampliando a otros espacios de lucha, articulación y reivindicación<sup>1133</sup>.

El Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales —impulsado por el INI-AEA— fue el primer intento sistemático de un proceso formativo dentro de distintas comunidades indígenas en México, entre 1990 y 1994 se capacitaron a 85 realizadores indígenas de 37 organizaciones sociales distintas, que en análisis posteriores fueron conceptualizados como «sujetos desvinculado», que no lograron transferir las experiencias a sus espacios comunitarios ni producir los materiales audiovisuales que se proyectaron inicialmente. Que devino en la creación de cuatro Centros de Video Indígena en los Estados de Oaxaca (1994), Michoacán (1996), Sonora (1997) y Yucatán (2000), que, a su vez, han estado acompañado de organizaciones más independientes como Ojo de Agua Comunicación, Organización Mexicana de Videastas Indígenas-OMVIAC y también la señal TV Tamix todas en Oaxaca, Exe Video en Michoacán, Proyecto Videastas Indígenas de la Frontera Sur, Chaipas Media Project-ChMP y Promedios de Comunicación Indígena en Chiapas, Yoochel Kaaj, Arte en Medios A.C. en Yucatán, entre otras. A partir del año 2000 estas iniciativas se fueron cerrando lentamente, por un cambio en la política del Estado, desvinculándose completamente del desarrollo estructural de la producción audiovisual indígena, que solo impulsa a través de un subsidio estatal en fondos bajo concurso público.

A partir de estas experiencias, se encuentra el trabajo de realizadores como Juan José García Ortiz (Zapoteca), con sus documentales *Así es mi tierra* (1996), *Historias verdaderas* (2002) y *Lhallchho* [Nuestra gente\*] (2003); Dante Cerano Bautista (Purépecha) con sus piezas *Junkua Axu* [Volver aquí\*] (1997), *Xanini* [Tallos de maíz\*] (1999), *Cha'anantskua* [El juego de madurez\*] (1999), *Cheranástico* (2004) y *Día 2* (2004); Yolanda Cruz (Chatino) con sus documentales *Sueños Binacionales* (2005) y *2501 Migrants: A Journey* [2501 migrantes: un diario] (2009); José Alfredo Jiménez (Tzotzil) con los documentales sobre el conflicto en Chiapas *Radio Chapul Pom, desde el corazón de las tierras altas de Chiapas* (2005) y *Acteal 10 Años de Impunidad y ¿Cuántos mas?* (2007); Julián Caballero (Mixteco) con sus documentales *Nuevo Amanecer* (2005), *Sembradores de Agua y Vida* (2010) y *Justicia sin Palabra* (2011); Daniel López (Tzotzil) fundador del centro de comunicación indígena de Chiapas Sna'ik [La casa del viento], con sus documentales *K'in Santo Ta Sotz'leb* [El día de muertos en la tierra de los murciélagos\*] (2004), *K'evujel ta Jteklum* [Sonidos de nuestra tierra\*] (2005), *La Pequeña Semilla en el Asfalto* (2009) y *Nuestro Barro* (2010), José

<sup>1133</sup> Irma Ávila Pietrasanta, “México”, en Gumocio, coor., 381.

Luis Matías Alonso (Nahua) con sus documentales *Atltzatzilistli [Orar por el agua\*]* (2003), *Nikan Ikon Ti Topajcha [Así es como nos curamos a nosotros mismo aquí\*]* (2003) y *A Cielo Abierto* (2007), entre otros.

#### **12.4. Después de la otra extinción. La experiencia de los indígenas en Australia y Nueva Zelanda**

Hasta los años sesenta las políticas de los Estados australiano y neozelandés no fueron muy distinta en el fondo aunque sí en la forma a las de EE.UU., Canadá y Brasil. A penas comenzada su colonización en 1778 la gran isla de Australia fue declarado «terra nullius»: carente de seres humanos. Estrategia discursiva-legal para justificar el desplazamiento forzoso de las poblaciones indígenas desde la costas hacia las zonas desérticas de Australia central. Primero con una colonia penal en Nueva Gales del Sur y después con el asentamiento de las colonias Tierra de Van Diemen-Tasmania (1825), Australia Occidental (1832), Australia Meridional (1836), Victoria (1851) y Queensland (1859). A partir de ahí se llevó a cabo un violento proceso de aculturación de los pueblos indígenas a través del secuestro legal de los niños de sus familias y comunidades, para hacerlos ingresar en el régimen social de la colonia, bajo pretexto de que existía un descuido o desprotección de los niños en sus hogares. Destruyendo con esto sus vínculos lingüísticos y culturales. Esta política implementada a partir de 1869 fue ampliada en 1915 en algunos Estados australianos, donde no era necesario ni siquiera justificar la medida, por ejemplo, en Nueva Gales del Sur. Esta política estatal continuó hasta finales de los años sesenta e inicios de los setenta con diferentes planes de intervención de Estado. Los hijos indígenas secuestrados por el Estado por casi cien años se les denomina «generaciones robadas»<sup>1134</sup>.

Por su lado, la relación de la colonia británica con los pueblos maoríes en Nueva Zelanda, estuvo determinada por una serie de conflicto bélicos que se desarrollaron entre 1838 hasta 1872 y que intentaron ser resueltos en 1840 con el Tratado de Waitangi mediante el cual se estableció una repartición de los territorios del archipiélago. Esto se mantuvo estable hasta los años sesenta del siglo xix, donde los gobiernos locales ya autónomos de la colonia australiana de Gales del Sur avanzaron hacia territorio maorí para explotar yacimientos de oro. Esta relación absolutamente distinta estuvo marcada por la estructura social de los

---

<sup>1134</sup> El año 2008 el Primer Ministro de Australia, Kevin Rudd hizo una declaración pública donde el Estado reconocía el crimen detrás de estas políticas y afianzó el concepto de «generaciones robadas» para referirse a los hijos de indígenas raptados por el Estado.

maoríes los que fueron un pueblo que dominaban el archipiélago, donde la «terra nullius» no era una posibilidad real sin encontrar una resistencia armada. Estos conflictos bélicos diezmaron la población y terminaron por recluir a los pueblos maoríes a zonas agrícolas poco fértiles. No obstante, su relación con el Estado fue menos violenta que con los aborígenes australianos, bajo la idea de la inevitable desaparición de los maoríes. Ejemplo de ello, es que hubo 4 escaños para maoríes en el parlamento neozelandés en 1867, también los hombres obtuvieron derecho a voto de forma universal en 1879. Esto configuró un parlamento compuesto por británicos, pakehas (criollos) y maoríes, aún cuando la representación aseguraba el poder a los británicos primeros y luego a los pakehas.

Como en el caso Inuit, el cine-audiovisual aborígen australiano<sup>1135</sup> y maorí en Nueva Zelanda, estuvo impulsado por un cambio de política estatal durante los años setenta. Que implicó en el ámbito audiovisual en el primer caso la aparición de Asociación de Medios de Walpiri en el pueblo Yuendumu-Territorio del Norte en 1982. Guy Ginsburg ha destacado que “las cincuenta cintas producidas por los videastas Warlpiri entre 1982 y 1984 demostraron como los medios podían ser modelados y usados en maneras apropiadas por las organizaciones sociales, las convenciones narrativas y estrategias comunicativas nativas”<sup>1136</sup>. A partir de esa experiencia se fueron organizando experiencias similares en las localidades de Aurukun-Queensland y Pukatja/Ernabella-Australia del Sur y además de colectivo de video ubicado en Perth, Sydney y Darwin.

Asimismo, el año 1984 la Asociación de Medios Aborígenes de Australia Central-CAAMA —creada en 1980 con una emisoras de radio FM— comenzaron la producción de videos. Las primeras producciones eran videos de noticias que circulaban por las comunidades donde la señal de la radio no llegaba. Entre 1985 y 1987 CAAMA con la escasa infraestructura que tenía en ese momento, postuló para adquirir una licencia satelital dentro del programa de señales televisivas privadas para zonas remotas en Australia Central, gesto simbólico de la presencia de los pueblos aborígenes y que, finalmente, superando las

---

<sup>1135</sup> La nominación Aborígen australiano es utilizado tanto por académicos, teóricos y como también por los propios realizadores indígenas. Dentro de esta nominación se hace referencia a aproximadamente 400 pueblos distintos, entre ellos los más importantes a nivel de población y poder dentro del movimiento indígena son Kuringga, Koori, Murri, Noongar, Yamatji, Wangkai, Warlpiri, Nunga, Anangu, Arrente, Yapa, Yolngu y Palawah. Actualmente tienen una demografía de más de medio millón de habitantes. Mientras en 1971 no llegaban a los 120 mil habitantes y en 1930 rondaban los 74.000.

<sup>1136</sup> Guy Ginsburg, “Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village”, *Cultural Anthropology*, Volumen 6, Número 1, febrero 1991, 99. [Texto original: The fifty tapes produced by Warlpiri videomarkers between 1982 and 1984 demonstrated how media could be fashioned and used in ways appropriate to native social organization, narrative conventions, and communicative strategies.]

resistencias del gobierno local del Territorio del Norte, le fue otorgada la licencia para la creación de la señal privada Imparja Television, que comenzó sus transmisiones en enero de 1988 llegando inicialmente a las localidades de Ceduna, Coober Pedy, Leigh Creek y Woomera en Australia del Sur y Alice Springs, Tennant Creek, Katherine y Bathurst Island en el Territorio del Norte —actualmente emite también Tasmania, Queensland, Nuevas Gales del Sur y Victoria—. Inicialmente una parte considerable de su emisiones fue alimentada por las colectivos y proyectos audiovisuales antes mencionados.

La producción cinematográfica-audiovisual se ha concentrado a partir de la primera década del siglo xix, en una serie de documentales que expresa diferentes aspectos de los distintos pueblos indígenas dentro del espectro del CAAMA, por ejemplo, *Willigan's Fitzroy* (2000), de Warwick Thornton, centrada en la lucha de pueblo Bunaba contra la decisión del Estado australiano de la construcción de represar el río Fitzroy. *Smoking the Baby* [Fumando el bebe\*] (2001), de Dena Curtis, en que muestra un ritual de purificación a través del humo en una comunidad indígena. *Narbalek* (2001), de Bec Cole, centrado en la descripción del pueblo Bordoh en una expedición de pesca. *Beyond Sorry* [Más allá del perdón\*] (2003), de David Vadivelloo, se centra en las memorias de Zita Wallace una de las niñas «robadas», que después de 54 años ha vuelto a vivir a las tierras donde nació, en un proceso de re-educación para aprender todo aquello que le fue extirpado-negado-censurado. También *Agnes Abbott-Hard Worker* [Agnes Abbott: gran trabajadora\*] (2006), de Robyn Nardoo, una pieza didáctica sobre la cosmogonía de una indígena del pueblo Arrernte del Este.

En paralelo a ello, ha existido una incipiente producción de ficción, en especial en el trabajo de la realizadora arrernte-kalkadoon **Rachel Perkins** (Canberra, 1970), que tras la creación de la productora Blackfella Films en 1992, ha producido documentales, ficciones y series de televisión, en especial, *First Australians* [Primeros australianos] (2008) compuesta por ocho capítulos. Antes de esto había realizado el documental *Blood Brothers-Freedom Ride* [Hermanos de sangre: Caravana por la libertad\*] (1993), centrado en el trabajo del su padre Charlie «Kumantjayi» Perkins, activista por los derechos de los indígenas que organizó junto a otros y a semejanza de las grandes marchas de los afro-estadounidenses en los años sesenta y setenta, una gran caravana de reivindicación de los derechos indígenas en 1965 que pasó por una serie de ciudades y pueblos como Wellington, Gulargambone, Lismore, Bowraville y Kempsey. Ella misma había sido la productora de una primera parte titulada *Blood Brothers-Broken English* [Hermanos de sangre: inglés quebrado\*] (1993), de Ned

Lander, y también de la tercera parte *Blood Brothers-From Little Things Big Things Grow* [Hermanos de sangre: de pequeñas cosas crecen grandes cosas\*] (1993), de Trevor Graham.

Después de ello, realizó las ficciones *Radiance* [resplandor\*] (1998), centrada en la experiencia de vida de tres mujeres indígenas y *One Night the Moon* [Una noche de la luna\*] (2001). Película ambientada en 1932 trata sobre la desaparición de una joven en una noche de luna llena, que a pesar de ser buscada incesantemente no es hallada, la familia opta por no contratar al mejor rastreador de la zona, a causa de ser indígena aunque finalmente acuden a él para encontrarla. Así traza un mapa de relaciones emocionales que están determinadas por la relación de los individuos con el territorio, donde la niña perdida es parte de una familia recién llegada que va a explotar agrícolamente la tierra, mientras el rastreador ha vivido toda su vida ahí y conoce sus secretos. Esta relación emocional que finalmente enfrenta dos cosmogonías se decanta por la indígena, pero no solo por la sabiduría del rastreador que encuentra a la niña, sino también formalmente como ha destacado Romaine Moreton “*One Night the Moon* reintroduce la canción en el paisaje australiano, los pueblos indígenas han usado siempre las canciones para hablar de la tierra y la canción en sí ha sido un elemento central de administración de la tierra”<sup>1137</sup>.

Por su lado, el realizador gamilaroi **Ivan Sen** (?-Nueva Gales de Sur, 1972) con la producción ejecutiva de Rachel Perkins realizó *Vanish* [Desvanecer\*] (1998), una pequeña pieza documental sobre el proceso de re-localización de una comunidad gamilaroi en la Reserva Euraba en 1912 y la posterior toma del pueblo Mirri en la antigua de Reversa Toomelah en Nueva Gales de Sur, a través de la mirada de tres mujeres y su experiencia en Mirri, hasta los años ochenta donde nuevamente fueron re-localizados a Boggabilla. Tras esto ha realizado ficciones como *Beneath Clouds* [Bajo las nubes\*] (2002), que traza el trayecto de dos adolescentes hacia Sydney, la primera para buscar a su padre ausente de origen irlandés, el segundo para ir a ver a su madre moribunda, después de escaparse de la cárcel para menores. Ambos tienen conflictos con herencia indígena, la primera la rechaza y el segundo le enarbola como un estigma contra los australianos blancos. Después realizó una serie de documentales, entre ellos, *Aunty Connie* [Tía Connie\*] (2006) sobre una anciana indígena que nació con una enfermedad congénita a los huesos. Y la ficción *Toomelah* (2011), que trata sobre un niño de diez años que vive en la Reserva Toomelah, con uno padre

---

<sup>1137</sup> Romaine Moreton, “*One Night the Moon* (2001)”, *AustralianScreen-[www.aso.gov.au](http://www.aso.gov.au)*, acceso 10 de agosto 2015, s/n pp. <http://aso.gov.au/titles/features/one-night-moon/notes/>

alcohólico y una madre drogadicta que termina uniéndose a una pandilla como recadero. Finalmente, estos son apresados y el niño queda a la deriva.

Por su lado, en Nueva Zelanda en el contexto del «renacimiento maorí» de las décadas del sesenta y setenta, vio la realización de la serie documental *Tangata Whenua* [Pueblo de la tierra\*] (1974), del realizador maorí/neozelandés Barry Barclay, compuesta por seis programas sobre la realidad maorí, donde por primera vez era realizado desde la perspectiva de dichas comunidades. A partir de ahí, se estrenaron dos programas de noticiarios maoríes *Koha* (1980-1984) y *Te Karere* [El mensaje\*] que desde 1984 ha sido el centro de información en lengua maorí en el Canal de Televisión de Nueva Zelanda-TVNZ<sup>1138</sup>. Esfuerzo de la comunidad maorí por recuperar su lenguaje, en 1987 se transforma en un idioma oficial en el Estado neozelandés, con la creación de la comisión de protección lingüística Te Taura Whiri i te reo maorí, que implicó, a su vez, una serie de programas educacionales para la enseñanza y normalización lingüística: Kohanga reo (educación pre-escolar), Te Kura kaupapa (educación primaria), Wharekura (educación secundaria) y Te Whare Wānanga o Awanuiārangi (educación universitaria). En 1989 se realizó la mini-serie televisiva *E Tipu e Rea*, compuesta por cinco piezas de ficción para la televisión a partir de argumentos de la tradición narrativa maorí, compuesto en un gran parte por realizadores maoríes, estuvo bajo la dirección de Merata Mita, Barry Barclay, Wi Kuki Kaa y Tama Poata, para lo cual se creó la productora Te Manuka Film Trust.

En este contexto hubo una importante producción documental televisivo, dentro del programa *Koha*, por ejemplo, se hizo un díptico documental dedicado a Dame Whina Cooper en 1983, una de las principales líderes políticas-sociales de la comunidad maorí durante el siglo xx, antes se había realizado el cortometraje *Bastion Point: Day 507* [Bastion Point: Día 507\*] (1980), de Merata Mita (maorí), Leon Narbey y Gerd Polhmann. Que documenta la ocupación de la región costera de Bastion Point, donde antiguamente había un puesto militar por parte de las organizaciones sociales maoríes para presionar al gobierno neozelandés a devolverles las tierras que les fueron confiscadas ilegalmente en 1885, sin respetar el tratado de 1840. Hacia mediados del siglo xx esas tierras dejaron de tener usos militares y en vez de ser devueltas, fueron cedidas al gobierno de Auckland cuando en 1976 se anunció su venta, a partir de eso las organizaciones ocuparon y re-habitar la zona durante 507 días. La películas

---

<sup>1138</sup> El año 2004 comenzó sus emisiones la señal Maori Television ubicada en Newmarket, en un régimen de co-propiedad entre el Estado y Servicio de Televisión Maori y Te Putahi Paoho-Maori Televisión Electoral Collage.

se centra principalmente en el desalojamiento de los ocupantes por parte de la policía y los militares, junto con la destrucción de toda la urbanización realizada.

El documental más importante dentro del activismo político maorí fue *Patu!* (1983), de Merata Mita. El patu es una de las armas de guerra maorí desarrolladas siglos antes de la colonización británica, que Merata Mita relaciona directamente con el movimiento de desobediencia civil de oposición a las giras deportivas de los equipos de rugby de Estados racistas, bajo el lema: «Parar el tour racista»<sup>1139</sup>. A través de la condena contra el equipo sudafricano, el documental expone las lógicas de segregación contra las propias colectividades indígenas en Nueva Zelanda. La película comienza con una serie de fotografías que contextualizan la llegada del equipo sudafricano a Nueva Zelanda en el invierno de 1981, fecha que coincidía con el cuarto aniversario de la muerte del activista sudafricano anti-apartheid Stephen Bantu Biko (King William's Town, 1946-Pretoria, 1977). Las fotografías que documentan la violencia policial sudafricana en las manifestaciones de 1977, son relacionadas con imágenes de los jugadores de rugby neozelandeses. Desde aquí describe distintas actividades de la organización de la manifestación, entre otros, entrevista al activista neozelandés John Minton y muestra el discurso del exiliado político sudafricano Andrew Molotsane, de Trevor Richards, entre otros.

Merata Mita a medida que avanza la película busca encontrar a los maoríes como expresión de la toma de consciencia colectiva, primero entrevista a un joven en la calle, luego fija los carteles de protesta y los gritos de las colectividades maoríes en la marcha, mientras habla Andrew Molotsane hace un *zoom* entre los asistentes para fijar a un joven maorí que escucha [fig. 173], cuando acaba la intervención coloca una entrevista que le hizo a otro joven durante la marcha. Una de las secuencias más significativas de la película es el encuentro de Andrew Molotsane con una serie de familias maoríes-neozelandesa, donde este les explica la situación en Sudáfrica y sus deseos de ser una nación libre. El encuentro sucedió al interior de una casa, todos sentados en la sala de estar, los niños pasean delante de la cámara, los padres y madres tienen sus bebés en brazos, mientras conversan con él [fig. 174]. Esta secuencia perfectamente podría ser considerada una forma de visualizar, el lema de «lo personal es

---

<sup>1139</sup> En este movimiento confluyeron tanto neozelandeses como maoríes. Durante los años setenta hubo una serie de organizaciones pakehas, como Detener Todas las Giras Racistas-HART y Comité de Auckland sobre la Discriminación Racial-ACORD. Estas se asociaron a las organizaciones maoríes Nga Tamatoa y Polynesian Panthers para la educación contra el racismo entre los pakehas. *Patu!* funciona como un fresco de estas confluencias políticas de estas organizaciones durante los años ochenta y la toma de conciencia política de los individuos.

político». Para la realizadora lo fundamental es llegar a ese lugar para activar la conciencia política, donde la barrera de lo público y lo privado se diluye.

Lo político también se activa como ejercicio representacional, Merata Mita documenta varias representaciones teatrales que los manifestantes hacen a lo largo de las jornadas de protesta, en una de ellas donde se muestra la represión policial-militar de los disturbios de Soweto-Johanesburgo el 16 de junio de 1976 donde 566 escolares murieron. La acción de los manifestantes muestra a un grupo de jóvenes manifestantes que es reprimido con armas de fuego. La imagen se transforma asimismo en parte de esta representación, cuando comienzan los disparos, el camarógrafo pierde el foco y el encuadre, la cámara se mueve y vemos de forma desenfocada a los heridos y el enfrentamiento. La imagen fija a tres jóvenes muertos en el suelo. Finalmente, un joven lleva en brazos a una compañera muerta [fig. 175]. En otra secuencia muestra los preparativos para resistir pacíficamente la actuación policial, Merata Mita va intercalando la actuación que hacen dentro de un gimnasio donde hay personas que actúan de policía tratando de desarmar una columna, en paralelo a ello muestra el actuar de la policía real en la manifestación.

#### 12.4.1. Re-construcción de Aotearoa. Fragmentos en maorí.

La conciencia de conformar una unidad identitaria maorí, que ha sido ratificada por los tratados —no cumplidos— con el la Corona Británica y después con el Estado neozelandés, que los avalaban como unidad legal con derecho a negociar, ha sido su principal plataforma para el despliegue cinematográfico-audiovisual a partir de los años ochenta. Donde su proyecto es la reconstrucción material y simbólica de Aotearoa —que refiere específicamente a isla norte de Nueva Zelanda, donde vivían principalmente a los maoríes, en la actualidad es el nombre maorí para todo el país—. Programa estético que fue llevado a cabo en un momento de profundas transformaciones económicas y de regulación de la industria en el país en los años ochenta, a través de una serie de políticas neoliberales<sup>1140</sup>.

A partir de *Tangata Whenua*, **Barry Barclay** (Masterton, 1942-Hokianga, 2008) desarrolló todo un programa estético-político sobre el problema indígena. Su documental *The Neglected Miracle* [El milagro abandonado\*] (1985), documental grabado en Perú,

---

<sup>1140</sup> Angela Moewaka Barnes, “Nga Kai Para i te Kahika toa: Maori Filmmaking, Forging a Path”, (Tesis de Doctorado, University of Auckland, 2011), 95-7.

Nicaragua, Costa Rica, Italia, Australia, Francia, Nueva Zelanda y Holanda, aborda la problemática de los derechos de propiedad genética de los alimentos. Determinado, a su vez, por la propiedad de las tierras y las manos que alimentan a los países capitalistas centrales, muchas de estas aún trabajadas dentro de la maquinaria agraria capitalista por los descendientes empobrecidos y explotados de los indígenas colonizados. Tras este documental que puso de relieve la relación interna entre capitalismo y colonialismo, entre modernización neoliberal y poscolonialismo, realizó el que se considera primer largometraje de ficción propiamente maorí, *Ngati* (1987) que fue escrita por Tama Poata (maorí). La película muestra a través de la excusa narrativa de una enfermedad de un niño; las diferencias culturales entre los maoríes y los neozelandeses a la hora de enfrentar el tratamiento médico. Ambientada en 1948 Barry Barclay genera todo un mapa de relaciones sociales determinadas por las transformaciones sociales producto de la Segunda Guerra Mundial, que a su vez están acompañadas por la llegada de un joven australiano Grey Shaw, el cual se comienza a identificar con los maoríes encontrando sus propias raíces indígenas.

Después, realizó la co-producción neozelandesa-alemana *Te Rua* (1991), una película de intriga sobre el robo-recuperación de taonga maoríes —objetos significativos para una comunidad— en un museo de Berlín, que se entronca con la reivindicación política de la recuperación de su patrimonio cultural-religioso. Esta película marcó un giro en las políticas del Estado de las producciones culturales maoríes, a partir de la confluencia de capitales extranjeros y el intereses temático internacional se impulsó la creación del Te Mangai Pao-TMP, agencia para la financiación cultural creada en 1993 y que entró en funcionamiento en 1995. Tras esto realizó el documental *The Feathers of Peace* [Las plumas de la paz\*] (2000), se introduce a partir de la investigación de Michael King en su libro *Moriori: A People Rediscovered* [Moriiori: Un pueblo re-descubierto\*] (1989) del proceso histórico tras la colonización de las tierras donde habitaba el pueblo Moriiori en las islas Chatham, donde se supone que su último habitante autóctono, Tommy Solomon, murió en 1933. El documental presenta los distintos conflictos que llevaron a la casi exterminio de los Moriiori, los que llevaban una política de relaciones con otros pueblos desde el pacifismo y el diálogo —que se encuentra en leyenda en que sería castigados por sus dioses si iban a la guerra—. Así se muestra desde su contacto-relación con los navegantes británicos, la posterior integración en su sociedad de los colonos, la invasión del pueblo Maorí en 1835 que los esclavizaron y que asesinaron a gran parte de su población y, finalmente, sus relaciones con la Corona británica que los recluyeron en zona infértiles de la isla de Chantham.

La última producción de Barry Barclay, fue el documental *The Kaipara Affair* [La cuestión Kaipara\*] (2005). Este pone en imágenes los conflictos por los derechos de pesca en el puerto de Kaipara, al norte de Auckland, entre los pescadores locales y los pescadores comerciales de otras partes de Nueva Zelanda. En la “oposición entre la comunidad y el comercio, entre en terminos de Barclay el «márgenes» y el «centro» que tipifica en gran parte el activismo indígena a nivel global”<sup>1141</sup>. No obstante, estos margen y centro están compuestos por una condición bi-cultural, renunciando con ello a cualquier purismo biológico, sino lo que se tensiona son la cosmogonía maorí de la pesca artesanal frente al dispositivo ideológico capitalista neoliberal de la productividad de los recursos naturales. Donde el rahui —prohibición temporal ritual de pescar— se ha mostrado muy efectiva para mantener el equilibrio del ecosistema, frente a las prácticas de los pescadores comerciales. Para Stuart Murray, la particularidad de la película radicaré en las formas anti-narrativas que renuncia al realismo documental<sup>1142</sup>, donde los elementos y conceptos no son introducidos ni contextualizados, sino que emerge de las conversaciones y van transformando su discurso.

En paralelo a Barry Barclay, la más importante realizadora de cine indígena fue **Merata Mita** (Maketu, 1942-Newmarket, 2010), sus documentales fueron centrales dentro de las distintas disputas de las comunidades maoríes frente al Estado neozelandés, pero sustancialmente para generar difusión internacional y con ello conexión con otras organizaciones de pueblos indígenas. En 1988 estrenó la película de ficción *Mauri* [Fuerza vital\*] (1988), una película que a través de un triángulo amoroso ambientada en los años cincuenta, intenta dar cuenta del tejido social de una comunidad maorí rural, marcado por la emigración campo-ciudad y los conflictos de los derechos de nacimiento, se interna en la realidad de los jóvenes maoríes en las ciudades en los círculos de delincuencia urbana. Donde un retornado de la ciudad suplanta a otro miembro de esta, para ser acogido en ella. Ideal comunitario que está alegorizado por el personaje femenino de Kara (intepretado por Eva Rickard) quien encarna la cosmogonía maorí en la conexión entre la tierra y el pueblo.

Después de *Mauri*, Merata Mita se involucró en una serie de proyectos como productora y/o directora, entre ellos, los documentales *Mana Waka* [Espíritu de la Waka\*] (1991), que a partir de material de archivo de los años treinta del siglo xx, sobre la

---

<sup>1141</sup> Stuart Murray, “Activism, community and governance: Barry Barclay’s *The Kaipara Affair* (2005)”, *Studies in Australasian Cinema*, Volumen 1, Número 2, 2007, 151. [147-159] [Texto original: the opposition between community and commerce, between what Barclay himself terms the ‘fringe’ and the ‘centre’ that typifies much Indigenous activism on a global level.]

<sup>1142</sup> *Ibíd.*, 154-5.

construcción de siete «waka tauas» —embarcaciones militares— para la conmemoración del centenario del Tratado de Waitangi, encargadas por la líder maorí Te Puea Herangi (1883-1958). Merata Mita utiliza ese material cinematográfico y lo combina con material actual, para revelar la densidad ritual de su construcción, en las secuencias de construcción los waka tauas son los personajes, sus constructores pierden todo protagonismo en la imagen, lo fundamental está en la relación entre los cinceles y la madera, no hay voz *off*, solo la relación entre dos formas de materia orgánica. Aún así, “Mana Waka es un documental en movimiento que no solo graba la construcción del waka sino también los eventos históricos, sitios significativos y representaciones valiosas de los tupuna [ancestro]”<sup>1143</sup>.

Emiel Martens ha destacado —a propósito de las ideas de Stuart Murray— que tanto *Mauri* como *Ngati*, “fueron proyectos de base a pequeña escala que emplearon el modelo de democracia-participativa para dar cabida a los deseos y necesidades de la comunidad”<sup>1144</sup>. Para Angela Moewaka Barnes, ambas películas tienen que ser situada “dentro del contexto del «renacimiento» maorí de los años ochenta y las expresivas demandas por la autodeterminación como también en un ambiente internacional de políticas indígenas. [...] el importante trabajo en producción televisiva y cine indígena que también estaba ocurriendo, incluyendo el trabajo de Inuit, Indígenas Norteamericanos y Aborígenes Australianos”<sup>1145</sup>.

En este contexto se estrenó *Once Were Warrior* [Guerreros de antaño/Somos guerreos] (1994), de Lee Tamahori (maorí/inglés), adaptación de la novela homónima de Alan Duff de 1990, que se introduce en la violencia intrafamiliar en un núcleo maorí. El padre, Jake «the Muss» Heke, (interpretado por Temuera Morrison), es un cesante alcohólico que tiene un régimen de terror al interior de su familia, Beth Heke (interpretada por Rena Owen) es una mujer sometida a su esposo, ambos tienen cinco hijos, entre ellos la más relevante a nivel narrativo es el personaje de la hija adolescente Grece Heke (interpretada por Mamaengaroa Kerr-Bell), la familia vive del subsidio de censantía del Estado. La narración se centra en explicar los acontecimientos familiares para el suicidio de Grece, la cual fue violada por uno

<sup>1143</sup> Moewaka Barnes, 248. [Texto original: Mana Waka is a moving documentary that not only records the building of the waka but also historical events and places of significance and valuable depictions of tupuna.]

<sup>1144</sup> Emiel Martens, “Maori on the Silver Screen: The Evolution of Indigenous Feature Filmmaking in Aotearoa/New Zealand”, *International Journal of Critical Indigenous Studies*, Volumen 5, Número 1, 2012, 8. [Texto original: were small-scale grassroots projects that employed the democratic-participant model to accommodate the wants and needs of the community.]

<sup>1145</sup> Moewaka Barnes, 101. [Texto original: within the context of the Maori ‘renaissance’ of the 1980s and vocal demands for self-determination as well as an international environment of indigenous politics. [...] important work in indigenous film and television production was also occurring, including work by Inuit, Native North Americans and Aboriginal Australians.]

de los amigos de Jake en el contexto de una fiesta que éste organizó y, posteriormente, violentamente maltratada por su padre por desobedecerlo frente a sus amigos en otra reunión en que se encontraba su violador.

El esbozo de la familia está marcado por el ambiente delincencial —presentada en la película como decadencia moral y pérdida de los valores tradicionales maoríes— en que viven los personajes: el hijo mayor se une a una pandilla, donde al hacerse el tatuaje ritual renuncia a su herencia paterna y solo se tatúa la parte del rostro que corresponde a la herencia de la madre, el siguiente hijo abandona la familia y pide protección del Estado que lo coloca en una familia de acogida en que se reencuentra con herencia maorí, el padre pasa todas las noches en el bar del pueblo y constantemente se involucra en peleas, como a su vez golpea a los miembros de la familia. En este contexto de descomposición familiar el suicidio de Grece [fig. 176] es el detonante final para desencadenar la ruptura del matrimonio, donde Beth después de enterarse de la violación a su hija, se enfrenta a Jake y lo abandona para volver a su pueblo con sus hijos, a sus raíces como forma de resistencia a la violencia de Jake, que le recuerda que su gente fue guerrera pero él no, porque carece de contacto con el «mana».

La película ambienta en un contexto urbano renuncia abiertamente a la asociación entre identidad maorí con el mundo rural, aún cuando al final el núcleo vuelva a «casa». La apuesta por construir una imagen que también renunció a las formas que había edificado Barry Barclay y Merata Mita, supuso lo maorí en un presente determinado por múltiples tensiones que no pretendía descolonizar y desmitificar la pantalla sino exponer una mirada poscolonial, que asume la hibridación cultural como la forma particular de lo maorí en el presente, donde el retorno a los orígenes nunca es prístino ni sin costos. Esto queda marcada desde el primer plano de la película, en la imagen se ve un paisaje bucólico con un grave de un instrumento musical maorí, la que violentamente se transforma en el ruido de un camión, cuando con un movimiento de cámara se muestra que es un cartel publicitario sobre un edificio a un lado de la carretera, en ella un tránsito agitado [fig. 177].

Lee Tamahori llama la atención de la condición poscolonial de la familia desde el inicio. El plano de apertura del cartel de un paraíso de campos verdes es una mentira. La tierra es infértil y lleno de promesas, pero vacía de gente, que se remontan a las descripciones pastorales coloniales. Esto es también un truco, por

debajo de la vista... están las ruinas de una familia maorí urbana. Este es el resultado distópico de la colonización blanca en Nueva Zelanda.<sup>1146</sup>

Después de *Once Were Warriors* Lee Tamahori se desplazó hacia la industria de Hollywood, donde hizo *Mulholland Falls* [La brigada del sombrero] (1996), *The Edge* [El desafío] (1997), *Along Came a Spider* [La hora de la araña] (2001), y la co-producción estadounidense-británica *Die Another Day* [Muere otro día] (2002), dentro de la saga de James Bond. Renunciando con ello a construir cualquier tipo de proyecto identitario.

La particularidad de la experiencia maorí con respecto a otras que hemos visto, es que tiene una compleja relación con el Estado neozelandés y su producción cinematográfica-audiovisual comparte el mismo espacio productivo y de subvenciones que cualquier otra en el territorio, depende directamente de los fondos de la Comisión de Cine de Nueva Zelanda-NZFC. Esa forma particular de estar adentro de un colectivo identitario que lo reconoce como propio, pero al mismo tiempo, lo segrega de facto limitando sus espacios de desarrollo —que es otra forma de aquellos 4 escaños en el parlamento de 1867—, reconociendo su autonomía cultural. Determina gran parte del imaginario proyectado por estas películas, las que, por ejemplo, no han proyectado un programa político-estético abiertamente secesionistas, sino más bien, legalista —que se cumplan los tratados—.

Asimismo, casi como en ningún otro país del mundo en la actualidad, lo indígena ha sido utilizado como un elemento central de inscripción cinematográfica en el panorama global, es decir, en la construcción de rasgos identitario en una política de rentabilización estética, lo maorí como valor agregado. Por ejemplo, en películas con una sensibilidad pro-cosmogonía maorí, la co-producción alemana-neozelandesa *Der Flug des Albatros* [El vuelo de los albatros\*] (1995) Werner Meyer, o que rescata la valentía de los maoríes *What Becomes of the Broken Hearted?* [¿Qué sucede con el corazón roto?\*] (1999), de Ian Mune, o *Crooked Earth* [Tierra torcida\*] (2001) de Sam Pillsbury, aún más en la co-producción neozelandesa-alemana *Whale Rider* [Jinete de ballenas] (2002), de Niki Caro, adaptación de la novela homónima de Witi Ihimaera (maorí) de 1987, donde lo maorí toma las formas del

---

<sup>1146</sup> Hester Joyce, “Out from nowhere: Pakeha anxieties in *Ngati* (Barclay, 1987), *Once Were Warriors* (Tamahori, 1994) and *Whale Rider* (Caro, 2002)”, *Studies in Australasian Cinema*, Volumen 3, Número 3, 2009, 246. [Texto original: Lee Tamahori draws attention to the postcolonial condition of the family from the onset. The opening billboard shot of a paradise of green fields is a lie. The land is fertile and full of promise but empty of people, harking back to colonial pastoral depictions. It is also a trick, for below the vista... are the ruins of an urban Maori family. This is the dystopic outcome of white settlement in New Zealand.]

feminismo occidental. Tipo de películas que para realizadores como Berry Barclay son «imitaciones de películas maorí»<sup>1147</sup>,

Este panorama ha cambiado en los últimos años, justamente por un giro en las políticas del NZFC a partir del año 2005, donde se ha impulsado con mayor regularidad la producción de los realizadores maoríes<sup>1148</sup>. Durante la última década se produjo *Te Tangata Whai Rawa o Wēniti* [El mercader maorí de Venecia] (2002), de Don Selwyn, adaptación de la obra teatral de William Shakespeare *The Most Excellent History of The Merchant of Venice* [El mercader de Venecia] (1598), hablada totalmente en maorí y ambientada en 1945. También una serie de películas a partir del trabajo con y desde las comunidades maoríes, *The Waimate Conspiracy* [La conspiración de Waimate\*] (2006) y *No Petrol No Diesel!* [¡Sin petróleo, sin gasolina!\*] (2009), ambas de Stefen Harris, *Eagle vs Shark* [Ágila vs tiburón] (2007) y *Boy* [Niño\*] (2010), ambas de Taika Waititi, *A Song of Good* [La canción de Dios\*] (2008), de Gregory King, *The Rain of Children* [La lluvia de los niños\*] (2008), de Vincent Ward, *The Strength of Water* [La fuerza del agua\*] (2009), de Armagan Ballantyne, entre otras.

#### 12.4.2. *Mulka Project-Yolngu. Más allá de las pantallas de cine-televisión*

Dentro de las variadas prácticas comunitarias en el cine-audiovisual indígena, se vuelve especialmente significativa The Mulka Project [El Proyecto Mulka], un espacio audiovisual autogestionado desde el año 2007, que se ha pensado tanto como un gran archivo visual, sonoro y audiovisual del pueblo Yolngu-Arnhem Land en el Territorio del Norte-Australia, como también un espacio de producción audiovisual. Un espacio de recolección de las imágenes y sonidos propios, dentro del Centro de Arte Bulka-Larrngay Mulka, pero también se ha pensado como un espacio para la exhibición y producción actuales de la comunidad y ellos mismos se transforman en productores de piezas audiovisuales. Con un cuantioso archivo audiovisual desarrollado a partir de los setenta, el pueblo Yolngu ha desarrollado una particular relación con las formas audiovisuales, pero también apropiación de elementos muy diversos para la configuración de su imaginario colectivo. Un ejemplo de ello es el Djatpangarri, género de baile musical nacido de la relación intercultural del pueblo con la misión religiosa de Yirrkala en los años treinta llamado que parte de elementos y situaciones cotidianas. Su función es únicamente de entretenimiento y está protagonizado por jóvenes. Uno

---

<sup>1147</sup> cit. en *Ibid.*, 12.

<sup>1148</sup> Martens, 12-4.

de estos bailes, por ejemplo, estaba inspirado en la figura del Pato Donald y que nació después de la proyección de películas de Disney en la base militar de Arnhem Land en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

Esta predisposición cultural a generar complejos procesos de síntesis culturales, también está en el centro de su relación con las imágenes. En los años setenta el líder político-social de la comunidad, Roy Dadaynga Marika (1931-1993) planteó la necesidad que tenía la comunidad de filmarse y autorrepresentarse como forma de preservación de sus enseñanzas, costumbre, sonidos, ritos, etcétera para sus hijos. «Esta es nuestra posibilidad de grabar nuestra historia para nuestros niños [gathu], para nuestros niños y nuestro nietos [gutharra]. Debemos hacer esto mientras todavía estemos vivos. Antes de morir debemos hacer una «imagen real» —nuestra propia imagen yolngu que enseñarles a nuestros hijos, nuestra danzas, la ley y todo, nuestros cantos—nuestra propia cultura yolngu»<sup>1149</sup>. Planteamiento que está grabado en el documental posterior *Pain for this Land* [Dolor en esta tierra] (1995), de Ian Dunlop, donde se describe este pacto productivo para realizar Yirrkala Film Project.

Yirrkala Film Project, estuvo a cargo del propio Ian Dunlop, que grabó diferentes aspectos de la comunidad entre 1970 y 1982, las complejas relaciones entre las personas y sus clanes, sus rituales, su arte y su tierra, todas las ceremonias más importantes. Pero el eje central —y que motivó la decisión de Roy Dadaynga Marika de auspiciar este proyecto— fue el impacto que tuvo para los Yolngu de la instalación de una mina a los alrededores del pueblo, que provocó entre otras cosas la emigración hacia otros asentamientos dentro de Arnhem Land. Con este material editó 11 documentales que fueron estrenados entre 1979-1989, entre 1994-1996 y con el auspicio del programa de promoción cinematográfica Film Australia, el Instituto Australiano de los Aborígenes-AIATSIS se realizaron once piezas más a partir del material grabado no ocupado. Lo que actualmente configuran la totalidad del archivo audiovisual de Yirrkala Film Project.

Esta determinación por el futuro se expresa particularmente en el documental *Djungguwan—speaking to the future* [Djungguwan—hablándole al futuro\*] (2002), de Trevor Graham, en la que el realizador recupera un material de 1966 producido por Nic Peterson y otro de 1976 hecho por Ian Dunlop, al que le agrega su propio material hecho el 2002, en

---

<sup>1149</sup> Texto original: This is our chance to record our history for our children (gathu), for our children and our grandchildren (gutharra). We should do this while we're still alive. Before we die we should make a true Picture—our own Yolngu picture that will teach our children our dances and law and everything, our singing—our own Yolngu culture.

relación a las prácticas de la ceremonia ritual del Djungguwan. Lo interesante de la película es que se muestra a algunas personas que aparecen en las dos anteriores y vuelve a entrevistarlos, casi treinta años después. Mostrando como algunos de ellos le hablaban directamente a la cámara dejando mensajes para los niños del futuro.

Mulka Project entra en sintonía con esa misma lógica de futuro. Buena parte de estas están abocadas a re-construir cómo era la vida antes, bajo la «ley antigua». Por ejemplo, su primer cortometraje de creación colectiva *Lost Boy Found* [Encontrado niño perdido\*] (2007), recorre ese espacio de desconexión generacional a través de un joven que va en búsqueda de los ancianos para re-encontrarse con los ancestros. También *Fishing Dhawu* [Dhawu pescador\*] (2008) que habla sobre la relación del pueblo con los peces a través de una adolescente. Las producciones más actuales tienen una factura mucho más acabada, que expone el propio proceso de educativo que ha desarrollado el centro. En esta dirección, la pieza que mejor condensa esto es *Ngandi Dhawu* [Historia de la madre\*] (2011), de Vanessa Daymuni Gambley, un cortometraje hilado por una voz en *off* de una anciana de la comunidad, que va relatando la vida de las mujeres yolngu que estaba determinada desde antes de su nacimiento, ya que si una mujer tenía una hija esa niña ya estaba comprometida en matrimonio, en lo que se llamaba «derecho de piel». Mientras esto se va relatando y la mujer va comparando con la actualidad muy alejada a las «ley antigua», la pieza va mostrando a la anciana, Warrayarr Malibirr, trabajando con sus manos en un tejido con hojas, además de una serie de secuencias de espacios en torno a Yirrkala. Uno de los aspectos más interesantes radicará en la utilización de fotografías de sus familiares en su juventud tomadas por antropólogos. Esta apropiación de las imágenes de otros supuestamente mediadas por la mirada científica occidental —cargadas del racismo visual implicado en esa mirada— son resignificadas a partir de la emocionalidad del relato, que termina por convertirlas en simples fotografías familiares, de su vida, donde nos interroga por nuestra propia mirada, que las consideramos racistas porque nuestra mirada es la racista.

Dentro de Mulka Project se abrió un canal en la plataforma YouTube, donde van mostrando una variopinta selección de videos, con temáticas muy diversas y muchos de ellos hechos de forma amateur, registros de sus actividades cotidianas. Justamente a través de uno de estos videos el Djatpangarri se transformó en un fenómeno viral en Internet, bajo el título *Zorba the Greek Yolngu style* [Zorba el griego al estilo Yolngu\*] (2007), sin ninguna otra cualidad que el registro de un grupo de jóvenes interpretando una coreografía —video que no está en la plataforma de Mulka Project, aunque hay una versión alternativa— y que

terminaron apareciendo en programas de televisión en varias partes del mundo<sup>1150</sup>. En la plataforma se puede encontrar desde un pequeño video ficción sobre los recuerdos de un anciano de la comunidad en el enfrentamiento a muerte que tuvo con su hermano, hasta la grabación de la improvisación de un joven tocando un instrumento musical como un DJ o un video-clip de unos hombres en canoa cruzando el mar. Condesa esta suerte de predisposición a la hibridación de las formas culturales, el video-clip del grupo Garrangali, *Muthimuthi Remix. Soldier Crabs* (2010), pieza musical electrónica que fusiona los ritmos de sintetizadores con la sonoridad de los cánticos tradicionales.

### 12.5. Cuarto cine. Hacia una teoría del cine indígena.

Barry Barclay inscribió el concepto de «Cuarto Cine» en una conferencia leída al Departamento de Estudios de Cine y Medios de la Universidad de Auckland el 17 septiembre del 2002, para fijar un mapa geopolítico de la producción cinematográfica global — renunciando a sus dimensión geopolítica de los Estados naciones—. Para él existía un Primer Cine que era el producido por Hollywood, un Segundo Cine que era el producido en Europa bajo las directrices del cine de autor, un Tercer Cine producido en los países del Tercer Mundo y, finalmente, el Cuarto Cine producido por los pueblos indígenas colonizados, dentro de Estados nacionales que ocupan sus territorios. En una charla inaugural del curso «Re-imagining Indigenous Cultures: The Pacific Islands» [Re-imaginando las culturas indígenas: Las islas del pacífico\*] dictado por Geoffrey White en la Universidad de Hawai, expresó: «Yo estoy en otro cine. Yo no estoy en el primer cine. El cine de Estados Unidos. El cine del mercado masivo internacional. Yo no estoy en el Segundo Cine tampoco, en el cine de arte y ensayo para los cinéfilos del Estado nación moderno. Y no estoy en el Tercer Cine tampoco. Yo no estoy viviendo en un Estado nación del Tercer Mundo»<sup>1151</sup>.

Para Barry Barclay definirse como parte del Cuarto Cine, era una opción política-estratégica que renunciaba a la fragmentación de conceptos como aborigen, indígena, indio, etcétera. Al mismo tiempo, que esta construcción identitaria en términos de sustracción, donde más allá de afirmar una serie de rasgos ideológicos-formales vinculantes entre

<sup>1150</sup> Para ver un análisis de este fenómeno ver: Jessica de Largy Healy, “Yolngu Zorba meets Superman. Australian Aboriginal people, mediated publicness and the culture of sharing on the Internet”, *Anthrovision*, Volumen 1, Número 1, agosto 2013, s/n pp. Disponible en: <http://anthrovision.revues.org/362>

<sup>1151</sup> Cit. en Martens, 3. [Texto original: I am in another cinema... I am not in First Cinema. The cinema of America. The cinema of the international mass market. I am not in Second Cinema either; in the art house cinema for the cinema buffs of the modern nation state... And... I am not in Third Cinema also. I am not living in a Third World nation state.] Para ver el programa del curso visitar: [http://www.hawaii.edu/cpis/psi/cultural/NEH03\\_reimagining.htm](http://www.hawaii.edu/cpis/psi/cultural/NEH03_reimagining.htm)

producciones muy distintas como el cine Navajo, Kayapo o Maorí, le posibilitaba incluirlos en la idea de que todos aquellos que no son ellos somos nosotros. Este concepto implica una totalidad y un cuerpo, con una presencia en el mundo como afirmación de existencia en el presente. Así —casi como en una nueva versión del concepto Tercer Cine— referiría a una serie de prácticas políticamente comprometidas que nacen de la experiencia común de las poblaciones indígenas bajo la explotación, genocidio y exclusión de los distintos Estados coloniales y pos-coloniales en el proyecto de construcción de Estados nacionales modernos y de la implementación a nivel global del capitalismo.

Esta experiencia se transforma en un punto de vista inicial, una actitud frente a las formas de representación y auto-representación audiovisuales, eso que llama «exterioridad», las características superficiales, “los rituales, el lenguaje, la postura, los decorados, el uso de los ancianos, la presencia de los niños, las actitudes con la tierra, los rituales de un mundo espiritual”<sup>1152</sup>. Esta exterioridad estará determinada por una forma específica de trabajar, donde se coloca a la comunidad en el centro del corazón productivo, generando prácticas de inclusión a personas que inicialmente nada tienen que ver con la propia película, como, a su vez, la jerarquización y roles fijos con responsabilidad acotadas e independientes entre sí, tienden a perder su privilegio en las formas audiovisuales indígenas.

Este lugar central implica que en las producciones lo fundamental es la participación, respeto y servicio a la comunidad donde se está desarrollando una película o pieza audiovisual. La colectivización creativa asume así el *estatus quo* de la producción, donde el debate dentro de la propia comunidad es esencial. En este sentido, es recurrente que se discuta y converse delante de cámara de lo que se va a grabar o cómo se vaya hacerlo. Esto implica que el ejercicio de grabación no debe implicar una invasión en las lógicas comunitarias pero tampoco de los individuos. En última instancia, su lógica de distribución está asociada al concepto de reciprocidad, toda película se muestra primero a quienes participan en ella, luego a otras comunidades indígenas por diferentes medios y, finalmente, a otros espacios y canales de exhibición. Esto es posible porque estas no están dentro de una lógica de producción capitalista —aún cuando puedan participar en ciertos festivales y circuitos de exhibición—, son producciones subsidiadas por los Estados en una política compensatoria, por fundaciones

---

<sup>1152</sup> Barry Barclay, “Celebrating Fourth Cinema”, [www.maoricinema.com](http://www.maoricinema.com), acceso 10 de agosto 2015, 1-2. <http://www.maoricinema.com/wp-content/uploads/2014/02/BarclayCelebratingFourthCinema.pdf> [Texto original: the rituals, the language, the posturing, the décor, the use of elders, the presence of children, attitudes to land, the rituals of a spirit world.]

privadas en una política de responsabilidad empresarial o iniciativas de autogestión en una forma de resistencia política-social de autonomía.

Uno de los elementos más particulares de la configuración del Cuarto Cine de Barry Barclay radica en que no lo ubica en el grueso de la producción del cine-audiovisual indígena, es decir, el documental. Para este solo se puede señalar su existencia a partir de *Ofelas* [El guía del desfiladero] (1987), de Nils Gaup (Sami), *Smoke Signals* de Cris Eyre, *Atanarjuat. The Fast Runner* de Zacharias Kunuk, *Beneath Clouds* de Ivan Sen (Aborígen Australiano), *The Business of Fancydancing* [El negocio del baile de fantasía\*] (2002), de Sherman Alexie (Spokane/Coeur d'Alene), es decir, largometrajes de ficción. Es solo en la medida en que la producción indígena logre generar nuevas narraciones que alimenten su cosmogonía —como sus propios relatos orales— en las formas audiovisuales, en que se va a constituir propiamente en cine y abandonar lo televisual o audiovisual.

Las perspectivas planteadas por Barry Barclay, han sido continuadas y ampliadas por Corinn Columpar, buscando incorporar un tipo de producción que puede dar cuenta de los aspectos fundamentales del Cuarto Cine sin ser necesariamente ser producido por indígenas o completamente por ellos. Por ejemplo, la producción australiana *Ten Canoes* [Diez canoas] (2006), de Rolf de Heer y Meter Djigirr, o *The Journals of Knud Rasmussen*, donde se ponen “las perspectivas, experiencias, cuentos tradicionales y sus valores fundamentales de los personajes indígenas en el centro y con ello desviste a esos personajes de una lógica de representación en que solo puede funcionar como dos-dimensiones salvajes (sea noble o no)”<sup>1153</sup>. Para esta lo fundamental será apuntar a las formas de representación de los indígenas en esas películas no-producidas íntegramente por no-indígenas, a través de la “identificación de las convenciones por los que la aboriginalidad está representada y, a su vez, una exploración de su legibilidad y resonancia tanto fuera como adentro de los contextos nacionales específicos en que ella está empleada”<sup>1154</sup>.

Estas perspectivas, vienen articuladas desde finales de los años ochenta en la búsqueda de dar un tejido teórico —y teórico-político en algunos casos— a las prácticas audiovisuales indígenas. Ella Shohat y Robert Stam vincularon directamente estas al concepto Cuarto

<sup>1153</sup> Columpar, 2. [Texto original: the perspectives, experiences, storytelling traditions, and thus «core values» of the Indigenous characters at their center and thereby to divest those characters from a representational logic in which they can only ever function as two-dimensional savage (be it noble or not).]

<sup>1154</sup> *Ibíd.*, xiv. [Texto original: identification of the conventions by which Aboriginality is represented and, in turn, an exploration of their legibility and resonance outside as well as inside the specific national contexts in which they are employed.]

Mundo, acuñado por George Manuel en *The Fourth World: An Indian Reality* [El Cuarto Mundo: una realidad indígena] (1974). Si bien, no terminaron por re-bautizarlo, estos plantearon abiertamente la contraposición entre Tercer y Cuarto mundo —sin llevar al límite de la invención del Segundo Cine que hace Barry Barclay—. “El concepto de «Tercer Mundo» también oculta la presencia de un «Cuarto Mundo» que existe dentro de todos los otros mundos”<sup>1155</sup>. Indirectamente, también rescatan esa organización social que dotaría de un carácter específico a estas producciones, “Los pueblos del Cuarto Mundo, como naciones a veces soberanas a pequeña escala, tienden a practicar la propiedad y custodia comunal de la tierra, el cuidado de los niños es una tarea compartida por la comunidad, y producen de manera cooperativa”<sup>1156</sup>.

Para Erica Cusi Wortham, por lo menos al interior del Estado mexicano, “lo que distingue al video indígena de otros géneros no son los marcadores formales y estéticos, ni los individuos involucrados en su producción —que incluye muchas veces a mestizos como editores y consejeros creativos—, sino una plataforma cultural y política compartida y comprometida”<sup>1157</sup>. Lo que entiende como una «postura» frente a la realidad social, que “refleja procesos de reclamo, incursiona en un espacio televisual del cual la gente indígena había sido previamente excluida y se construye con diferentes demandas del movimiento para la autonomía indígena”<sup>1158</sup>. Mônica Frota también lo planteará en esos términos, “los kayapo comprendieron el uso de la tecnología de video como «praxis», es decir, como una herramienta que puede utilizar para transformar su realidad socio-política. La apropiación del video de los kayapo reafirma su noción de que son personas que hacen su propia historia”<sup>1159</sup>.

Esta dimensión política de la imagen tanto como reivindicación social en contextos institucionales-gubernamentales como expresión identitaria, se sustenta en la comprensión del video como un «espejo electrónico» que puede ser el vehículo para verdades innegociables de la comunidad y que termina construyendo un modelo muy específico de proceso cultural, “el

---

<sup>1155</sup> Shohat y Stam, 51.

<sup>1156</sup> *Ibíd.*, 52.

<sup>1157</sup> Erica Cusi Wortham, “Más allá de la hibridad: los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca, México”, *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, Volumen 3, número 2, diciembre 2005, 38.

<sup>1158</sup> *Ibíd.*

<sup>1159</sup> Mônica Frota, “Taking Aim e a Aldeia Global: A Apropriação Cultural e Política da Tecnologia de Vídeo pelos Índios Kayapós”, [www.videonasaldeias.org](http://www.videonasaldeias.org), acceso 16 de agosto 2015. <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/frota.htm>. [Texto original: os Kayapós compreenderam o uso da tecnologia de vídeo enquanto "praxis", isto é, como uma ferramenta que podem fazer uso para transformar sua realidade socio-política. A apropriação do vídeo pelos Kayapós reafirma a noção de que são as pessoas que fazem sua própria história.]

poder del documental de comunicar y convencer se vio comprometido al suscribirse al modismo del espejo electrónico, en vez de mostrar que al realizador indígena —y por extensión el video que produce— ocupa una posición particular que le da su poder<sup>1160</sup>. Con ello, evitando cambiar las jerarquías de poder de las propias comunidades. La idea del «espejo electrónico» intentó sobrellevar aquello que Guy Ginsburg llamó el dilema del «contrato fáustico» al que muchas comunidades indígenas se enfrentaron.

Por un lado, ellos están hallando nuevos modos para expresar la identidad indígena a través de los medios de comunicación y ganando acceso a películas y videos para servir a sus propias necesidades y fines. Por el otro lado, la difusión de las tecnologías de comunicación como el video doméstico y las conexiones vía satélite amenazan con ser un asalto final sobre la cultura, el lenguaje imaginario, las relaciones entre generaciones y el respeto por el conocimiento tradicional.<sup>1161</sup>

Este mismo recuerda que dentro de algunas comunidades indígenas los medios de comunicación de masas son considerados el «tercer invasor», después de los europeos y el alcohol<sup>1162</sup>. El «contrato fáustico» devino dentro de la imaginería occidental, en la figura del «indígena *hi-tech*», como forma de invalidación discursiva de sus prácticas audiovisuales, principalmente llevadas a cabo por James C. Faris, sobre que el audiovisual indígena es la consumación de su desaparición como identidad cultural y el triunfo del capitalismo expansivo neoliberal, que le encontró un nicho de mercado en la aldea global para ser consumido por occidente<sup>1163</sup>. Pero como han planteado Ella Shohat y Robert Stam se “parte de la premisa de que los «nativos» [sic] deben ser pintorescos y alocrónicos; los indios «de verdad» no llevan cámaras de video”<sup>1164</sup>. Estas perspectivas —más allá de los supuestos esencialista que fijan a la identidades culturales y, con ello, su infertilidad crítica— es necesario visibilizarlas porque han sido fundamentales de las discusiones que han moldeado las prácticas culturales y audiovisuales indígenas en el interior de las propias comunidades.

---

<sup>1160</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>1161</sup> Ginsburg, 96. [Texto original: On the one hand, they are findings new models for expressing indigenous identity through media and gaining access to film and video to serve their own needs and ends. On the other hand, the spread of communications technology such as home video and satellite downlinks threatens to be a final assault on culture, language imaginary, relationship between generations, and respect for traditional knowledge.]

<sup>1162</sup> *Ibid.*, 106.

<sup>1163</sup> James C. Faris, “Anthropological Transparency: Film, Representation, and Politics”, en *Film as Ethnography*, Peter Ian Crawford y David Turton, eds., (Manchester: Manchester University Press, 1992), 171-182.

<sup>1164</sup> Shohat y Stam, 56.

Los dos autores anglosajones, Guy Ginsburg y Terence Turner, donde se ha edificado gran parte de la teoría sobre la producción audiovisual indígena, han insistido en pensarlos como «mediaciones culturales». El primero incorporó al concepto de «medios de comunicación» la palabra cultura, «medios culturales de comunicación», con ello busca crear las condiciones en que los medios de comunicación indígenas se respeten y comprendan en sus propios términos. A partir de aquí Terence Turner, define que la cualidad de la mediación en los videos indígenas producidas en el proyecto Kayapo Video Project —que es extensible a otros colectivos de video en el pueblo kayapó— radica que “un video-productor indígena opera con un conjunto de categorías culturales, nociones de representación, principios de *mimesis*, valores y nociones estéticas de lo que es social y políticamente importante, igual al de aquellos cuyas acciones está registrando”<sup>1165</sup>.

El elemento fundamental de la propia producción indígena es cómo el medio «media» las formas rituales. Lo que supone una interrogación por sus atributos como medio de producción de significado. La mayoría de las comunidades conoce sus ritos y el sentido de sus textos, lo que se busca entonces es que el nuevo medio se adapte a ellos. Por ejemplo, una de estas formas de mediación se articula en el concepto de repetición, elemento que sería para Terrence Turner un elemento estructurante de sus ceremonias. Este describe cómo dos piezas audiovisuales replican el mismo modelo narrativo que estructura la ceremonia, “repeticiones sucesivas de un mismo patrón, en las que cada ejecución aumenta en valor social conforme integra elementos adicionales y alcanza una mayor fineza estilística, aproximándose mas, de esta manera, al ideal de lo completo y lo perfecto que define la «belleza». [La edición] crea en efecto un marco que enfoca la quintaesencia de la réplica o repetición como belleza”<sup>1166</sup>.

No obstante, la principal mediación tendrá que ver con la capacidad que lo audiovisual tenga para adaptarse a las formas de la oralidad, aquello que Eric Michaels caracterizó como «economías de información oral»<sup>1167</sup>. La reflexividad sobre la condición oral de lo cinematográfica-audiovisual ha sido uno de los elementos centrales del despliegue significativo de estas producciones, tanto ahí cuando se busca fijar-recuperar-reconstruir un idioma específico, como cuando se reflexiona sobre las maneras de transformar las

<sup>1165</sup> Terence Turner, “El desafío de las imágenes. La apropiación Kayapó del video”, en *Globalización y cambio en la Amazonía indígena. Vol. 1*, Fernando Santos-Granero, com., (Quito: Ediciones Abya Yala y FLACSO, 1996), 408.

<sup>1166</sup> *Ibíd.*, 410.

<sup>1167</sup> Eric Michaels, “Constraints on Knowledge in an Economy of Oral Information”, *Current Anthropology*, Volumen 26, Número 4, agosto-octubre 1985, 505-510.

narraciones orales tradicionales en guiones. En este sentido, este tipo de audiovisualidad tiene una dimensión de origen —aún en su condición narrativa— que no parte del teatro o la novela ni de las convenciones narrativas greco-latinas. Expresión o inquietud estética que solo se ha manifestado en cierta producción en África, con la figura del *griot* en los territorios colonizados por Francia y Bélgica. La oralidad además supone los propios límites de sentido y productivos, ya que cuando la imagen pierde esa conexión con lo oral, se le presenta la querrela de su impostura o renuncia a lo identitario.

Dentro de este contexto, pensar las producciones indígenas Kayapó o Xavante —donde la intervención del Estado brasileño han sido más cercana en el tiempo— y las Inuit, Navajo o Mayas —donde en mayor o menor grado el contacto e intervención del Estado lleva siglos—, nos posibilitan diferenciar los dispositivos discursivos de forma similar a lo que hicimos con las diásporas fuertes y débiles. Para ello podríamos graficarlo en la diferencia que existe entre los conceptos de memoria y posmemoria, que se define en torno a la distancia temporal con respecto a la catástrofe, aquel punto que es el motor de las prácticas estéticas de la memoria. Donde “la ficción de la segunda generación, el arte, las memorias y los testimonios están conformadas por el intento de representar los efectos a largo plazo de vivir en las proximidades del dolor, la depresión y la disociación de las personas que han presenciado y sobrevivido al trauma histórico masivo”<sup>1168</sup>.

Si tomamos a estas prácticas como el resultado de procesos colectivos y no como el desarrollo de experiencias individuales. Las primeras prácticas podría ser consideradas equivalentes a un ejercicio de memoria, donde aún se tiene vivo el recuerdo del contacto-catástrofe y las radicales transformaciones de existencia producto de ello —que se ve favorecido por el material visual, audiovisual, sonoro y escrito que la ciencia hizo de ese contacto—. En esta dirección, sus prácticas se apropian y sintetizan de una serie de elementos técnicos exógenos de su desarrollo cultural específico hasta ese momento, para que vehiculen sus maneras, sus formas, su lenguaje y sus expectativas de lo que tienen que ser las expresiones estéticas, culturales o rituales. En este sentido, la grabación de una ceremonia implican una serie de elementos estéticos que no se le exigen a la grabación de una

---

<sup>1168</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, (Nueva York-NY: Columbia University Press, 2012), 34. [Texto original: Second-generation fiction, art, memoir, and testimony are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma.]

manifestación o la descripción de una cacería. Donde, finalmente, las formas estéticas devenidas de estas prácticas podríamos comprenderlas como apropiacionistas.

Las segundas, por el contrario, son afines a los ejercicios de posmemoria, donde la experiencia de la catástrofe está determinada por distintas mediaciones en el tiempo que ha realizado el colectivo y que ya ha sintetizado muchos otros aspectos de la interacción cultural traumática. En este sentido, sus prácticas buscan re-construir un tejido cultural que más o menos se ha desarticulado a causa del trauma, casi extinto en algunos casos. Recuperando una serie de elementos que consideran fijan su identidad cultural en relación con esos múltiples otros, generalmente, identificados como blancos y/o occidentales. El primer elemento a re-construir es el lenguaje propio como medio vinculante de las imágenes y de la experiencia cultural para existir en el presente. El segundo elemento es reconstruir la cosmogonía —en la medida de lo posible y en relación con el tiempo presente— que les permitió habitar el mundo. El tercer elemento es volver a hacer de la oralidad la formas de aprendizaje de la experiencia en el mundo. Donde las formas estéticas devenidas de estas prácticas podríamos definir las como re-constructivistas o arqueológicas.

### **13. SEXUALIDADES NO-HEGEMÓNICAS. OTRAS FORMAS DE IDENTIDADES IMAGINADAS\*.**

La noche del 27 de junio de 1969 en el bar Stonewall Inn de Nueva York, acontecieron unos modestos disturbios que marcaron de forma definitiva el destino de las organizaciones de sexualidades no-hegemónicas<sup>1169</sup>. La respuesta de una serie de comensales habituales al bar ante la acción de represión policial, bajo excusa de la ilegalidad de la venta de alcohol en el local, puso en marcha una serie de programas políticos para luchar contra la discriminación estructural dentro de la sociedad estadounidense a las lesbianas, gays, travestis, transexuales y bisexuales. Los disturbios se repitieron a la noche siguiente, ya no de forma espontánea, sino con algún grado de organización. A partir de ahí se fundó el Frente de Liberación Gay-GLF, que posteriormente dio paso a la Alianza de Activistas Gay-GAA, que activó la conformaciones de organizaciones similares en varias ciudades de Europa occidental y

---

\* En este capítulo hablaremos principalmente de las prácticas audiovisuales-cinematográficas generadas dentro de los colectivos sociales-políticos de activistas LGTB y contra el SIDA-VIH, principalmente en EE.UU., por ello todas las películas que sean mencionadas y no se nombre su país son producciones íntegramente estadounidenses. Producciones de realizadores de otros países serán identificadas claramente, asimismo como co-producciones.

<sup>1169</sup> Las organizaciones homosexuales datan desde finales del siglo xix en lo que se denomina el primer movimiento homosexual, ver: Pablo Fuentes, Homo. Toda la historia. En marcha: El primer movimiento homosexual. Bauprés Ediciones. Salvat Editores, 1999.

Canadá, por ejemplo, en Francia se creó el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria-FHAR —tras una división en el Movimiento Homofilio de Francia—. El impulso político que tomaron las organizaciones devino rápidamente en la configuración del movimiento global de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales-LGBT.

Si para el Tercer Cine y la teoría de los cines nacionales, la irrupción de los estudios multiculturales, poscoloniales e indigenistas supusieron la desarticulación de su reivindicación política o forma de organización institucional, planteando multiplicidad de formas identitarias, al mismo tiempo, que complejizó los supuestos de la dominación capitalistas. La irrupción al interior de los estudios de género de las perspectivas no-heteronormativas supuso un descalabró del feminismo como el bastión crítico de la modernidad cinematográfica. «Si en los ochenta se descubrió que la teoría del cine había sido siempre normativamente blanca y europea, también se descubrió que había sido normativamente heterosexual», planteaba Robert Stam. Pensar y hablar desde las sexualidades no-hegemónicas puso en cuestión las principales perspectivas analíticas y críticas que se hacían cargo de pensar el cine desde sus supuestos estéticos la teoría de autor definida por el feminismo como machista y eurocéntrica, pero también de las perspectivas psicoanalíticas y marxistas.

Bajo el prisma de la teoría queer, la identidad de género construida bajo el lógica de la(s) diferencia(s) sexual(es) se desmanteló, para Teresa de Lauretis, pensar las categorías de género desde el aparato teórico queer supone pensar al género en los siguientes términos:

- (1) El género es (una) representación, lo que no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos. Todo lo contrario.
- (2) La representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción.
- (3) La construcción del género continúa hoy tan diligentemente como en épocas anteriores, por ejemplo, como en la era victoriana. Y continúa no sólo donde podría suponerse -en los medios, en la escuela estatal o privada, en los campos de deportes, en la familia, nuclear o extendida o de progenitura única- para resumir, en lo que Louis Althusser ha llamado los aparatos ideológicos del Estado. La construcción del género continúa también, aunque menos obviamente, en la

academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y en las teorías radicales y hasta y por cierto especialmente, en el feminismo.

(4) En consecuencia, paradójicamente, la construcción del género es también afectada por su deconstrucción; es decir por cualquier discurso, feminista u otro, que pudiera dejarla de lado como una tergiversación ideológica. Porque el género, como lo real, es no sólo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación.<sup>1170</sup>

Esta predisposición hacia la de-construcción a través de arqueologías del saber para develar las formas de construcción de género y sexualidades por las tecnologías de poder, devino dentro del aparato ideológico cinematográfico, en una multiplicidad de ejercicios arqueológicos para hacer visible esa homosexualidad latente en las producciones cinematográficas, en tanto realizadores como Dorothy Arzner en manos de Judith Mayne en 1994, asimismo en 1990 Richard Dyer ya le había sacado el polvo a las producciones alemanas *Anders als die Andern* [Diferente a los demás] (1919), de Richard Oswald, y *Mädchen in Uniform* [Muchachas del uniforme] (1931), de Leontine Sagan. Consideras actualmente las dos primeras películas comerciales que tratan abiertamente la homosexualidad masculina en la primera y femenina en la segunda —esta a su vez fue filmada en un régimen cooperativo dentro de organizaciones de mujeres en Alemania—. Asimismo se construyó un tejido conceptual que pudiese visibilizar esa mirada del espectador gay sobre Marlon Brandon o Tom Cruise, la mirada lésbica sobre Marlene Dietrich o Greta Garbo, la travesti en Carmen Miranda o Judy Garland<sup>1171</sup>.

Uno de los ejercicios arqueológicos ha sido la adaptación cinematográfica del libro *The celluloid closet: Homosexuality in the Movies* [El armario de celuloide: La homosexualidad en el cine\*] (1981), de Vito Ruso<sup>1172</sup>. La co-producción estadounidense-británica-francesa-alemana *The celluloid closet* [El celuloide oculto] (1995), de Rob Epstein y Jeffrey Friedman, al igual que el libro repasa una extensa filmografía para exponer la política homofóbica al interior de Hollywood, pero ampliando la muestra, que va desde *Wings* [Alas] (1927), de

<sup>1170</sup> Teresa de Laurentis, “La tecnología del género”, trad. Ana María Bach y Margarita Roulet, *Wiki-Medialab Prado.es*, acceso 10 de abril 2014, 9. [http://wiki.medialab-prado.es/images/b/b0/La\\_tech\\_del\\_genero\\_Delauretis.pdf](http://wiki.medialab-prado.es/images/b/b0/La_tech_del_genero_Delauretis.pdf)

<sup>1171</sup> Stam, *Teorías del cine*, 305.

<sup>1172</sup> Este texto es uno de los fundacionales para la teoría queer en el cine, junto a este está *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies* [Proyectando los sexos: Homosexualidad en las películas\*] (1972), de Parker Tyler.

William A. Wellman y Harry d'Abbadie d'Arrast, hasta las más recientes al estreno del documental, la producción australiana *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* [Las aventuras de Priscilla, reina del desierto] (1994), de Stephan Elliott, y la co-producción estadounidense-francesa *Boys on the Side* [Solo ellas... los chicos a un lado] (1995), de Herbert Ross. Esto le posibilita celebrar las nuevas representaciones, las estrategias para empatizar con el público general y calibrar los efectos del VIH-SIDA para la comunidad LGTB. Exponiendo que los homosexuales siempre han estado ahí frente a ellos en la pantalla.

La co-producción estadounidense-alemana *Dry Kisses Only* [Solo besos secos] (1990), de Kaucyila Brooke y Jane Cottis, también llevó a cabo una tarea de encontrar las representaciones lésbicas encubiertas en Hollywood, pero a diferencia del trabajo de Rob Epstein y Jeffrey Friedman, estas no enclaustraron su discurso al ámbito cinematográfico para desde ahí develar el misterio-educativo a los espectadores-sociedad. Estas incorporan una serie de entrevistas callejeras que van construyendo el discurso de la película, como voces autorizadas sobre los imaginarios sociales que construyen y son construidos por las representaciones culturales. Para B. Rudy Rich esta película —como también el cortometraje español *Encuentro entre 2 reinas* (1991), de Cecilia Barriga, y *L is the way you Look* [L es la forma que miras\*] (1991)— respondería a un nuevo tipo de sensibilidad lésbica:

Al igual que las películas de hombres gay ahora en el centro de atención, este video tiene que ver totalmente con una nueva historiografía. Pero donde los chicos son arqueólogos, las chicas tienen que ser alquimistas. Su estilo es diferente a casi cualquier cosa que es un poco anterior. Yo diría que es un camp lésbico, pero la especie es, después de todo, la que mejor sabe acampar. Y revisionismo histórico no es un término pegadizo. Así que pedir un préstamo a Hollywood y pensar en ello como la Gran Reescritura Tortillera.<sup>1173</sup>

Para Patricia White, la irrupción de estas películas fue una respuesta orgánica frente a la transformación en mercancía cultural a las lesbianas, en la figura de la «lesbiana chic»<sup>1174</sup>. Donde la pieza es construida a partir de una lectura contemporánea sobre Hollywood, pero

<sup>1173</sup> B. Rudy Rich, “New Queer Cinema”, en *New Queer Cinema. A Critical Reader*, Michele Aaron, ed., (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004), 19. [Texto original: Like the gay male films now in the limelight, this video has everthing to do with a new historiography. But where the boys are archaeologists, the girls have to be alchemists. Their style is unlike almost anything that’s some before. I would call it lesbian camp, but the species is, after all, better know for camping. And historical revisionism is not a catchy term. So just borrow from Hollyqood, and think of it as the Great Dyke Rewrite.]

<sup>1174</sup> Patricia White, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, (Bloomington-IN: Indiana University Press, 1999), 34.

que en vez de construir una historia, se apropia de esas imágenes para deconstruir su discurso heterosexual y re-construirlo a partir de la discursividad queer. Uno de sus centros neurálgicos es una secuencia entre Eve (interpretada por Anne Baxter) y Margo Channing (interpretada por Bette Davis) en *All About Eve* [Eva al desnudo/La malvada] (1950), de Joseph Mankiewicz. “Este pequeño segmento de *Dry Kisses Only* ejemplifica la clandestina y compleja naturaleza de la visión lésbica; como lo tenaz que somos y que lejos vamos a llegar a insinuarnos a nosotras misma en la imagen. Pero incluso mientras Eva sea marginada de su narración estratégica, no de su «verdadera identidad», que *Dry Kisses Only* re-crea”<sup>1175</sup>.

Asimismo los pulsos desestabilizadores que provocan los personajes denominado por Chris Straayer «She-man» [ella-hombre], donde los rasgos físico-motores masculinos son enmascarados por los de un cuerpo femenino, configurando una nuevo cuerpo, que va más allá del travestismo. “Cabe señalar que si bien el público gay puede tener más que ganar de pantalla de las radicales visualización y construcciones de género de los She-man, el She-man no es una figura gay, ni un varón afeminado, ni un hermafrodita. El She-man, como promulgado tanto por artistas homosexuales y heterosexuales, es una figuración que significa mujer/hombre completamente funcional”<sup>1176</sup>. Situación que inicialmente no podría acontecer plenamente con la configuración «He-woman». Los planteamientos de Chris Straayer están en la constelación de las reflexiones de Eve Sedgwick, que la relación binaria entre homo-hetero ha impedido dar cuenta de diversas formas de identidades sexualizadas<sup>1177</sup>.

Los géneros en tanto categorías a la luz de esas diversas identidades sexualizadas se exponen en su dimensión de puesta en escena, una actuación que ejecutamos en la cotidianidad de la vida. Para Judith Butler la identificación de género es un ejercicio de travestismo cotidiano, donde uno se viste de un género, al mismo tiempo que la parodia que supone las prácticas de travestismo supondría la puesta en escena de que el género carece de un cualidad o lugar ontológico en el que los individuos se vinculan para definirse.

---

<sup>1175</sup> Ibid., 35. [Texto original: This brief segment from *Dry Kisses Only* exemplifies the clandestine, complex nature of lesbian viewing; how tenacious we are, and to what lengths we will go to insinuate ourselves into the picture. But even as Eve is outed, it is her strategic storytelling, not her «true identity», that *Dry Kisses Only* re-enacts.]

<sup>1176</sup> Chris Straayer, “The She-man: Postmodern bi-sexed performance in film and video”, *Screen*, Volumen 31, Número 3, verano 1990, 276-7. [Texto original: It should be noted that although gay audiences may have more to gain from the She-man’s radical display of gender and sex constructions, the She-man is not a gay figure, nor an effeminate male, nor a hermaphrodite. The She-man, as enacted by both gay and straight performers, is a fully functional figuration signifying woman/man.]

<sup>1177</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1990).

La noción de parodia de género que aquí se expone no presupone que haya un original imitados por dichas identidades paródicas. En realidad, la parodia es de la noción misma de un original; así como la noción psicoanalítica de identificación de género se elabora por la fantasía de una fantasía —la transfiguración de otro que siempre es ya una figura en su doble sentido—, la parodia de género volvía a considerar que la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen.<sup>1178</sup>

Esta definición de género que es la misma que la del simulacro de Jean Baudrillard.

Esto también se fue dando al ritmo de expresiones cinematográficas que podríamos articular bajo el rótulo de la visibilización de la diferencia, en Derek Jarman con *Sebastiane* [Sebastián] (1976), *Caravaggio* (1986), la co-producción británica-japonesa Edward II [Eduardo II] (1991), entre otras. John Waters con *Mondo Trasho* (1969), *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* [Cosa de hembras/Problemas femeninos] (1974), *Polyester* (1981) o *Hairspray* [Hairspray, fiebre de los 60] (1988) o las películas de Rainer Fassbinder *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* [Las amargas lágrimas de Petra von Kant] (1972), *Faustrecht der Freiheit* [La ley del más fuerte] (1975), *In einem Jahr mit 13 Monden* [Un año con trece lunas] (1978), o la co-producción alemana federal-francesa *Querelle* [Querelle (Un pacto con el diablo)] (1982). O en películas significativas como *Nighthawks* [Halcón nocturno\*] (1978), de Ron Peck, *Personal Best* [La mejor marca/Su mejor esfuerzo] (1981), de Robert Towne, *Lianna* (1982), de John Sayles, *Desert Hearts* [Media hora más conmigo\*] (1985), de Donna Deitch<sup>1179</sup>, *El beso de la mujer araña* (1985), de Héctor Babenco, *Il sapore del grano* [El sabor del grano\*] (1986), de Gianni da Campo, *Torch Song Trilogy* [jóvenes corazones gays\*] (1988), de Paul Bogart, *Macho Dancer* (1988), de Lino Brocka.

Dentro de esto también podríamos incorporar la producción filmica de Andy Warhol, *Blow Job* [Mamada\*] (1963), *The Thirteen Most Beautiful Boys* [Los trece chicos más bellos] (1964), *The Life of Juanita Castro* [La vida de Juanita Castro\*], *My Hustler* [Mi prostituto\*]

<sup>1178</sup> Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Antonia Muñoz, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007), 269.

<sup>1179</sup> Dentro de esto también deberíamos considerar especialmente el trabajo de Pedro Almodóvar, en algunas películas de Stephen Fears y el *heritage film* británico, en *Coming Out* de Heiner Caro, *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe, *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea o *La virgen de los sicarios* de Barbet Schroeder, solo por nombrar unas pocas producciones citadas en este cuerpo textual.

(1965), esta junto a Chuck Wein, *Bike Boy* [Chico ciclista\*] (1967), entre otras<sup>1180</sup>. También la producción de Paul Morresey, en *Flesh* [Carne\*] (1968), *Trash* [Basura\*] (1970) y *Heat* [Calentar\*] (1971). Y su trabajo conjunto *Lonesome Cowboys* [Vaqueros solitarios] (1968). Asimismo la producción de cine experimental de Barbara Hammer como los cortometrajes *Marie and Me* [María y yo\*] (1970), *A Gay Day* [Un día gay\*] (1973), *Dyketactics* [Coñotácticas\*] (1974), *Women I Love* [Mujeres yo amo\*] (1976) o *Double Strength* [Resistencia doble\*] (1978), entre otras. También el trabajo experimental de Su Friedrich, a partir de *Cool Hands, Warm Heart* [Manos frías, corazón caliente\*] (1979), *Gently Down the Stream* [Suavemente debajo de la corriente\*] (1981), *Damned If You Don't* [Condenada si no lo hace\*] (1987), entre otras<sup>1181</sup>.

Al mismo tiempo, lo queer presionó desde el interior a las prácticas y políticas de la identidad de muchos de los colectivos identitarios no-hegemónicos. Marlon Riggs e Isaac Julien plantearon abiertamente las limitaciones de lo *black* en el cine anglosajón, a través de la puesta en imágenes en el caso de Marlon Riggs —con Thomas Allen Harris, Tony Cokes, Adrian Piper y Cherlyn Dunye— de la doble marginación, racial y sexual de los homosexuales en la comunidad afro-estadounidense, mientras Isaac Julien lo exponía además en la segregación de clase. En lo que trabajamos como Asian American Cinema, también hubo un importante trabajo sobre la visibilización de dichos conflictos, como ha destacado el propio Juan Guardiola, en la producción de Trinh T. Minh-ha, Richard Fung, Midi Onodera, Ming-Yuen S. Ma o Mary Keiko González<sup>1182</sup>.

Lo que podríamos entender como la lenta transición entre diferentes prácticas de la diferencia —que podrían articular una política en algunos realizadores— hacia una política de la identidad. Para este tránsito, lo fundamental fue la inscripción del concepto queer dentro del espacio teórico-académico —como ha sintetizado Michele Aaron—, “Queer representaba la re-apropiación del poder de la antagónica, sociedad homofóbica, a través de la vigencia del abuso, pero también a través de un nuevo enfoque de las políticas «gay»: un ingreso dentro de

<sup>1180</sup> Una lectura crítica sobre Andy Warhol y la teoría queer ver el artículo de Douglas Crimp “El Warhol que merecemos: Estudios culturales y teoría queer” y sobre sus prácticas cinematográficas y lo queer ver “A primera vista: Blow Job de Andy Warhol” en Douglas Crimp, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, trad. Eduardo García Agustín, (Madrid: Ediciones Akal, 2005).

<sup>1181</sup> En Javier García Rodríguez, *El celuloide rosa. Un paseo por la historia del cine de la mano de personajes homosexuales*, (Barcelona: Ediciones La Tempestad, 2008), hay un largo recorrido por la filmografía de distintos países para dar cuenta de las transformaciones de las representaciones de lesbianas, homosexuales, transgénero y bisexuales, además de realizadores que han tenido una especial dedicación a estas temáticas. En ellas se incorpora una cantidad importante de películas de Hollywood y las transformaciones de sus estereotipos.

<sup>1182</sup> Guardiola, 239.

la institución, en lugar del miedo, asimilada y cómplice<sup>1183</sup>. Esta irrupción política de lo queer acontece cuando las identidades sexuales no-hegemónicas pasan de estar asociadas a una sexualidad exclusiva e inamovible, donde existía una suerte de homo-normatividad del privilegio masculino —en la que se ha articulado una misoginia gay y la invisibilización lésbica—, donde lo homosexual en tanto normalización social se fijó en el espacio de las emociones rehuendo de esos espacios desviados-reprimidos de lo sexual<sup>1184</sup>. Hacia una fluidez de la identidad donde la definición sexual aparece dentro de un marco de tensiones más amplia y sus prácticas implican constantes puestas en cuestión de las forma de normalización y estandarización social.

Mientras, en el espacio político-social la voluntad identitaria estuvo marcada por la violenta irrupción del VIH-SIDA como un flagelo que golpeó duramente a la comunidad homosexual. “Para muchos de los miembros de una generación llegaron a la conciencia política perseguidos por el SIDA, pero colectivamente fortalecidos por el activismo contra el SIDA, queer se ha convertido en una auto-etiqueta atractiva y de oposición que reconoce un nuevo contexto cultural de la política, recepción-consumo y de producción”<sup>1185</sup>. La mortalidad abrumante del VIH-SIDA dentro de las poblaciones homosexuales y bi-sexuales a nivel global, generó para José Arroyo un giro epistémico en la cultura homosexual<sup>1186</sup>, a partir de la que se puede explicar una parte importante de lo que podríamos denominar esa comunidad global imaginada LGTB, lo que Douglas Crimp llamó «identificación a través de identidades», “la crisis del SIDA nos colocó cara a cara con las consecuencias de tanto de nuestro separatismo y nuestro liberalismo. Y es en esta nueva coyuntura política que el mundo queer ha sido recuperado para designar nuevas identidades políticas”<sup>1187</sup>.

---

<sup>1183</sup> Michele Aaron, “New Queer Cinema: An Introduction”, en *New Queer Cinema. A Critical Reader*, Michele Aaron, ed., (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004), 6. [Texto original: Queer represented the re-appropriation of the power of the antagonistic, homophobic society, through reclaiming the term of abuse but also through a new approach to «gay» politics: a taking on of the institution, rather than fearful, assimilated, complicity.]

<sup>1184</sup> Richard Dyer, *The Culture of Queers*, (Londres y Nueva York: Routledge, 2002), 4.

<sup>1185</sup> Corey K. Creekmur y Alexander Doty, eds., *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, (Durham-NC y Londres: Duke University Press, 1995), 6. [Texto original: For many members of a generation coming to political consciousness haunted by AIDS but collectively strengthened by AIDS activism, queer has become an attractive and oppositional self-label that acknowledges a new cultural context of politics, reception-consumption, and production.]

<sup>1186</sup> José Arroyo, “Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of «New Queer Cinema»”, en *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics* (Londres: Lawrence and Wishart, 1993).

<sup>1187</sup> Douglas Crimp, “Right On! Girlfriend”, *Social Text*, Número 33, 1992, 14. [Texto original: The AIDS crisis brought us face to face with the consequences of both our separatism and our liberalism. And it is in this new political conjuncture that the world queer has been reclaimed to designate new political identities.]

Steve Seidman ha pensado esas nuevas identidades queer dentro del marco de la posmodernidad, en la medida en que estas se han revelado contra una suerte de cultura gay dominante que determinaba las formas de identificación de forma monolítica, construyendo su proyecto político en la edificación de una diferencia cultural que tomaba las formas de las primeras manifestaciones de las luchas de los colectivos identitarios-culturales no-hegemónicos, “una revuelta de la periferia social en contra del centro, solo que esta vez el centro no era la corriente principal estadounidense sino la cultura gay dominante. Desde unas pequeñas escaramuzas a finales de los años setenta y guerras mayores durante los ochenta, el concepto de un sujeto unitario lésbico o gay estaba en disputa. Los tres centros principales de la lucha contra el centro cultural gay han sido la batalla sobre raza, bi-sexualidad y sexualidades no convencionales”<sup>1188</sup>, para eliminar de su proyecto —atacando también con ello al feminismo no lésbico— todo prurito esencialista, además de su discurso homo-normativo.

### 13.1. Estéticas de la supervivencia. Grabando en la estela del VIH-SIDA

En 1985 se fundó en Nueva York la organización Crisis de Salud en Hombres Gay-GMHC, para afrontar la problemática de salud pública en relación al VIH-SIDA<sup>1189</sup>, nacida bajo el alero de las organizaciones LGT de EE.UU. —aún no se incorporaba a los bisexuales dentro de las organizaciones—, tras dos años de funcionamiento el co-fundador Larry Kramer renunció y convocó a la creación de la Coalición del sida para desatar el poder-ACT UP! —sigla que también significa, «pórtate mal»—, su dos principales consignas han sido «El sida es un problema político» y «silencio=muerte». Un grupo de acción política directa que desarrolló un extenso programa de intervenciones para presionar al Estado a tomar medidas concretas para luchar contra la pandemia, en tres ejes: 1) crear leyes no-discriminatorias y a

---

<sup>1188</sup> Steve Seidman, “Identity and Politics in a «Postmodern» Gay Culture: Some Historical and Conceptual Notes”, en *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Michael Warner, ed., (Mineapolis y Londres: University of Minnesota Press, 1993), 118. [Texto original: a revolt of the social periphery against the center, only this time the center was not mainstream America but a dominant gay culture. From minor skirmishes in the mid-to- late 1970s to major wars through the 1980s, the concept of a unitary lesbian or gay male subject was in dispute. Three major sites of struggle against the gay cultural center have been the battle over race, bisexuality, and nonconventional sexualities.]

<sup>1189</sup> Se ha fechado el inicio de la enfermedad el 5 de junio de 1981 tras la conferencia que realizaron los representantes del Centros para el Control y Prevención de Enfermedades-CDC de EE.UU. donde se anunció a la opinión pública cinco casos de neumonía en hombres de la ciudad de Los Ángeles, después se descubrieron varios casos de sarcoma de Kaposi y se fueron multiplicando los casos durante el año. El Dr. Michael Gottlieb fue uno de los primeros en diagnosticar y detectar esta serie de sintomatologías, Durante 1982 se identificó la causante de estas enfermedades y bautizada como Síndrome de Inmuno Deficiencia Adquirida-SIDA. El virus fue finalmente aislado por la científica Françoise Barré-Sinoussi y el virólogo Luc Montagnier en 1984, el que fue llamado Virus de Inmuno Deficiencia Humana-VIH.

favor de la lucha contra la enfermedad. 2) impulsar la investigación científica. 3) considerarlo un problema de salud pública y asistir a los enfermos.

En ese contexto, se agudizó la necesidad de tener un programa estético-político que vehiculizara la solidaridad social-política en un contexto social más amplio, a través de una estrategia de auto-representación que pudieran romper con los discursos audiovisuales-informativos hegemónicos sobre la población homosexual y que miraba la enfermedad a través de un filtro ideológico-moral reprobatorio y como consecuencia de sus prácticas sexuales específicas. La búsqueda de auto-representaciones del y lo colectivo se transformó en el eje de la producción audiovisual asociada al VIH-SIDA. Esto hizo que Alexandra Juhasz y Catherine Gund, pensaran estas prácticas en un mapa más amplio de ejercicio de auto-representación y auto-determinación, como el Tercer Cine, el Audiovisual Indígena, los distintos Black Cinema, etcétera. Donde el tótem Hollywood paso a ser la televisión pseudo-científica, periodística e informativa estadounidense —también británica—<sup>1190</sup>.

Entre 1986 hubo la primera oleada de producciones de activistas, el CHGM produjo un video porno *soft* dirigido a la comunidad gay en que existen prácticas de sexo seguro, *Change of a Lifetime* [Cambio de una vida\*], asimismo se realizaron otras serie de documentales por fuera de la organización, como *AIDS Show: Artists Involved with Death and Survival* [Show SIDA: artistas implicados con la muerte y la supervivencia\*], de Robert Epstein y Peter Adair, *Snow Job: The Media Hysteria of AIDS* [Trabajo sucio: La histeria mediática de SIDA\*], de Barbara Hammer, *An Individual Desires Solutions* [Soluciones a un deseo individual\*], de Larry Brose, *Hero of My Own Life* [Heroe de mi propia vida\*], de Tom Brook, *Chuck Salomon: Coming of Age* [Chuck Salomon: Mayoría de edad\*], de Mark Heustis y Wendy Dallas, *The AIDS movie* [La película del SIDA\*], de Ginny Durrin, entre otras. En 1985 el colectivo londinense Lesbian Gay Media Group hizo un cortometraje documental llamado *A Plague on You* [Una plaga en ti\*] (1985).

A partir de eso se comenzaron a realizar diferentes proyectos de auto-representación comunitaria, pero con el objetivo de posicionarse tanto en los espacios alternativos como — en lo posible— en los espacios hegemónicos informativos audiovisuales. Dentro de estas prácticas se encuentra la amplia producción de **Gregg Bordowitz** (1964, Nueva York), en la serie televisiva *Living With AIDS* [Viviendo con SIDA\*] (1988-1991) financiada por GMHC,

---

<sup>1190</sup> Alexandra Juhasz y Catherine Gund, *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*, (Durham-NC: Duke University Press, 1995), 31-50.

junto a Jean Carlomusto, que después tuvo una suerte de segunda versión en su serie *Portraits of People Living With HIV* [Retratos de personas viviendo con VIH\*] (1992-1995) compuesto de nueve piezas y ambas transmitidas por un canal de televisión por cable, fueron concebidas para «humanizar» a las enfermos y «desmitificar» al virus. En paralelo a ello, realizó documentales como *It is What It Is* [Es lo que es\*] (1992), *Fast Trip, Long Drop* [Viaje rápido, larga caída\*] (1993), y *Habit* [Hábito\*] (2001), entre otros.

*Fast Trip, Long Drop* es un documental autobiográfico sobre su propia experiencia con la VIH-SIDA como VIH-positivo, a partir de ahí repasa su vida familiar y su contexto inmediato, donde contempla las muertes, los suicidios, los duelos y, fundamentalmente, la derrota de ese movimiento que había abrazado la liberación. Dentro de la pieza, mientras es entrevistado en una parodia televisiva le preguntan, cómo se sentía de salvarse de una muerte segura y éste les responde: «jódete» para después agregar «No quiero ser tú ni de nadie más un jodido modelo. No soy un héroe. No soy un cuerpo revolucionario, no soy un ángel... Solo trato de conciliar el hecho de que me voy a morir con la monotonía cotidiana de mi vida»<sup>1191</sup> [fig. 178]. Esta dualidad entre monotonía y muerte se expresa con contundencia en una pequeña escena donde él está acostado en su cama, es 1993 y lleva una sudadera negra con el símbolo y slogan «silencio=muerte», tiene una tenue iluminación rosa detrás de él, a esto le intercala imágenes de archivo en blanco y negro de fonambulistas y obreros de la construcción caminado por vigas a gran altura, después muestra como lee la temperatura de un termómetro. No hay dramatismo ni desgarró, la muerte como un trámite.

Por su lado, **Jean Carlomusto** (1959) antes de realizar *Living With AIDS* con Gregg Bordowitz, había realizado la pieza de video *The Second Epidemic* [La segunda epidemia\*] (1987), financiado por la Comisión de la Ciudad de Nueva York en Derechos Humanos, específicamente, para la Unidad de Discriminación por SIDA. Luego hizo *L is the way you Look* [L es la forma que miras\*] (1991) y *Doctors Liars & Women: Aids Activists Say No To Cosmo* [Doctores mentirosos y mujeres: activistas del SIDA dicen no a Cosmo\*] (1998), dos descripciones de acciones directas asociadas a los colectivos lésbicos. El título de la primera pieza parece hacer referencia a la primera estrofa de la canción *L.O.V.E* (1965) interpretada por Nat King Cole, la estrofa se completa con «at me», Jean Carlomusto le quita el componente falo-normativa al desprenderse del «at me» y donde la L no refiere a Love sino a

---

<sup>1191</sup> Texto original: Fuck You! I don't want to be yours or anyone else's fucking model. I'm not a hero. I'm not a revolutionary body, I'm not an angel... I'm just try to reconcile the fact that I'm going to die with the daily monotony of my life.

Lesbianismo. La segunda documenta unas series de acciones contra la revista *Cosmopolitan* organizadas dentro del marco del colectivo ACT UP!, tras una publicación de un artículo que decía que las mujeres heterosexuales no tenían porque temer del VIH-SIDA. Recientemente hizo *Sex in an Epidemic* [Sexo en la epidemia\*] (2011), documental que al mismo tiempo que recuerda los años más duros de la epidemia, entiende que ella sigue ahí donde aún 1 millón de personas en EE.UU. todavía tienen la enfermedad y el 20% no lo sabe.

Dentro de este contexto realizó también dos piezas autobiográficas, *To Catch a Glimpse* [Para echar un vistazo\*] (1997) y *Shatzi is Dying* [Shatzi está muriendo\*] (1999). La primera está centrada en el poder de los secretos dentro de los contextos familiares, propósito de la misteriosa muerte de abuela en 1939, que ha sido un secreto que ella escuchó de forma involuntaria en una conversación de su madre y una tía. El secreto es un elemento central de las problemáticas queer, aún cuando estos no tengan que ver directamente con sus prácticas sexuales, esta pieza que para Julianne Pidduck debe ser entendida como una auto-etnografía, es “sondear traumas tácitos, doloros y reprimidos que eluden el álbum fotográfico familiar: lo tácito afectado por una enfermedad prolongada o muerte súbita, la pobreza y las dislocaciones asociadas con la experiencia migrante y de la clase obrera”<sup>1192</sup>, que definen al individuo. En esta misma dirección, Julianne Pidduck lee el documental de Richard Fung *My Mother's Place* [El lugar de mi madre\*] (1990).

Uno de los trabajos del propio **Richard Fung** (Puerto España, 1954) que mejor exponen las tensiones entre familia y homosexualidad a partir del impacto del VIH-SIDA ha sido *Sea In The Blood* [Mar en la sangre\*] (2000). En esta pieza no es él enfermo ni tampoco su pareja del momento, sino su hermana Nan que tiene una extraña enfermedad de la sangre llamada talasemia —dentro de la película se ve grabaciones familiares en que Richard Fung junto a su madre y hermana viajan a Londres para probar un tratamiento experimental con ella, la familia viaja desde Trinidad y Tobago en 1962 cuando él era un niño, posteriormente emigrarán a Canadá—. Richard Fung pone en imágenes el conflicto central de su relación con su familia, que él no estuvo en el momento de la muerte de su hermana varios años después, ya que estaba de viaje con su pareja Tim, llegando justo después de su muerte, tras esto el propio Tim se contagiará de VIH-SIDA.

---

<sup>1192</sup> Julianne Pidduck, “Queer Kinship and Ambivalence. Video Autoethnographies by Jean Carlomusto and Richard Fung”, *GLQ*, Volumen 15, Número 3, 2009, 448. [Texto original: probe unspoken, painful, and repressed traumas that elude the family photo album: the unspoken affects of protracted illness or sudden death, the poverty and dislocations associated with migrant and working-class experience.]

Richard Fung asocia constantemente la enfermedad y situación de su hermana con el VIH-SIDA, desde la primera escena donde él junto a Tim nada en el mar [fig. 179], la imagen que está teñida de tonos rojizos como si nadaran en un mar de sangre —otra forma de denominar a la talasemia es «mar en la sangre»—. La sangre que es tanto el rasgo filial como la portadora de la enfermedad (talasemia/VIH-SIDA), espacio de promesa de intimidad y como también de una condena invisible. En otro momento a través de una voz en *off* este cuenta cómo ella le decía que quería tener una vida normal y un novio, mientras en un texto inscrito en la imagen, pone que él no podía decirle que tenía novio, la situación de Nan transforma en una favorable normalidad la vida de Richard. Esta operación de decir lo que no se ha podido decir a través de textos, como si lo escrito mantuviera el secreto, lo íntimo, mientras lo hablado lo devela y lo transforma en público, es un recurso formal recurrente en la película [fig. 180]. Por último, la creencia en los años sesenta de que los asiáticos no podría tener la enfermedad, siendo Nan supuestamente un anomalía. Donde lo asiático funciona como el equivalente heterosexual en los discursos sobre el VIH-SIDA de los años ochenta.

Pero la película también propone otro tipo de lectura que podríamos definir como poscolonial, entre el viaje que el define como peregrinación contracultural desde Europa hasta la India donde se encuentra con su nueva familia Tim en 1977 y el viaje de Nan y la familia a Gran Bretaña desde Trinidad y Tobago en 1962, para luego llegar a Canadá. Richard Fung juega con una simetría espectral entre ambos desplazamientos, que los conecta en el espacio de la pérdida de uno y el encuentro del otro, en ello la ambigüedad de su identidad, que está construida a partir de esos dos desplazamiento que al mismo tiempo son duelo/celebración. Su identidad no está fijada en un territorio específico, sino se mueve en esos trayectos de lo posible, que está metaforizado por liquefacción del agua en que nadan junto a Tim, pero también junto a Nan en Trinidad y Tobago. Por eso, todo está hecho de fragmentos, fotografías, diapositivas, películas de 8 mm., videos, sonidos que dicen y textos que corrigen-amplían-contextualizan. Materialidades que en última instancia intentan construir una identidad sólida y unitaria, pero no lo logran.

Antes de *Sea In The Blood* había realizado varios proyectos, entre ellos *Dirty Laundry* [Ropa Sucia\*] (1996), proyecto documental que se pregunta por las prácticas sexuales de los trabajadores chinos que construyeron las líneas de ferrocarriles canadienses en el siglo XIX, justamente a raíz de que las políticas de inmigración solo aceptaba a hombres solteros u hombres que dejaran sus familia en China —entre ellos uno de sus bisabuelos—. Una comunidad de trabajadores que no tenían contacto con mujeres locales —las prostitutas

chinas llegaron de forma más tardía—, asimismo acusados constantemente de sodomía, que se ratifica con documentos de la época pero ha sido completamente borrado de la historia oficial de la migración china. Esto está cruzado por una inquietante y no resuelta historia de su abuelo a partir de algunas fotografías del álbum familiar. Fuera del espectro de las temáticas queer, realizó *The Way to My Father's Village* [El viaje al pueblo de mi padre\*] (1988) otro documental autobiográfico de su experiencia como hijo de inmigrante, mientras visita en 1986 el pequeño pueblo rural donde nació su padre en la provincia de Guangdong.

El grueso del trabajo videográfico político contra el VIH-SIDA se articuló bajo tres colectivos que agruparon a buena parte de los artistas activistas de los años ochenta y noventa, el primero de ellos fue Testing the Limits Collective [Colectivo Ensayando los Límites\*] fundado en 1987 y conformado por Gregg Bordowitz, Jean Carlomusto, Sandra Elgear, Roby Hutt, Hilary Joy Kipnis y David Meieran. Estos realizaron cuatro videos en 1987, *Testing the Limits Pilot* [Ensayando los límites piloto\*], *Testing the Limits Safer Sex Video* [Ensayando los límites video sexo seguro\*], *Egg Lipids* [Lípidos de huevo\*] y *Testing the Limits: NYC* [Ensayando los límites: NYC\*], posteriormente realizador *Voices from the Front* [Voces desde el frente\*] (1992) y finalmente una serie documental de cuatro capítulos, que son un repaso del movimiento de liberación gay en EE.UU. *Right and Reactions* [Derecho y reacciones] (1995). El plan-estético para estos documentales televisivos era lograr construir una imagen igual a la de los programas de divulgación científica a puntado a un público general. Un ejercicio auto-conciente de utilización de las formas audiovisuales consensuadas como neutras para fines políticos —aún cuando la estrategia no logró penetrar en Sistema de Televisión Pública-PBS—. Este proyecto tuvo el soporte económico del GMHC. Varias de estas producciones eran en inglés y castellano.

En paralelo a esta experiencia, se fue articulando DIVA TV espacio de producción y exhibición audiovisual asociado con ACT-UP y según el propio colectivo “organizado para estar ahí, documentar, entregar protección y contra-vigilancia, y participar”<sup>1193</sup>, teniendo como centro documentar al movimiento, una imagen-voz propia que articule una forma particular de experimentar el mundo y que en la actualidad lucha contra el *estatus quo* pasivo farmacológico donde la epidemia parece estar normalizada, cuando aún no hay cura ni los contagios decrecen sustancialmente. El equipo fundacional fue Ray Navarro, Bob Peck, Costa Papas, Ellen Spiro, George Plaggianos, Rob Kurilla y Gregg Bordowitz y Jean Carlomusto (que posteriormente volverían a trabajar con GHMC) y se constituyó en 1989, donde

---

<sup>1193</sup> Cit. en Juhasz y Gund, 62.

realizaron *Target City Hall* [Objetivo ayuntamiento\*], al año siguiente hicieron *Pride* [Orgullo\*] y *Like a Prayer* [Como una oración\*]. Los que documentan las acciones de ACT-UP! contra el alcalde Ed Koch en el 28 de marzo; las celebraciones del veinte aniversario del día del orgullo gay-lésbico; y la ocupación del 10 de diciembre de la Catedral de San Patricio en Nueva York, respectivamente.

Tras esto hubo lo que ellos mismos denominan la segunda generación, encabezada por James Wentzy, que durante finales de 1990 hasta 1992 realizaron 10 piezas, en que se documentar intervenciones en el espacio público, conferencia-debates y la celebración del día mundial del orgullo. En 1993 inauguraron AIDS Community Televisión-CUNY TV en la canal 75 de Nueva York, a través de la cual tuvieron una programación regular hasta 1998. Asimismo desde 1991 hasta el año 2007 sus piezas documentales y experimentales han estado en más de 80 festivales de cine, exposiciones en museos y conferencias internacionales. Dentro de esta producción, hay un grupo construidos con una mirada retrospectiva sobre momentos importantes del ACT UP! o del propio DIVA TV, por ejemplo, *The Ashes Action 1992* [La acción de las cenizas 1992\*] (1996). En el año 2002, James Wentzy realizó un documental retrospectivo sobre el movimiento, titulado *Fight Back, Fight AIDS: 15 Years of ACT UP* [Luchar, lucha contra el SIDA: 15 años de ACT UP\*]. Recientemente, estrenó *United in Anger: A History of ACT UP* [Unidos en la ira: Una historia de ACT UP!\*] (2012)<sup>1194</sup>.

En 1989 se estrenó el documental *Common Threads: Stories from The Quilt* [Hilos comunes: historias del Quilt\*], de Rob Epstein y Jeffrey Friedman, documental co-financiado por HBO y ganador del óscar, que traza el experiencia colectiva Proyecto NOMBRES para el Quilt Memorial sobre el SIDA, este consiste en la confección de un gran Quilt hecho con paneles de 90x180 cm. dedicado a un fallecido por la enfermedad confeccionado por sus familiares y amigos con las materias que consideren pertinente, sus impulsores fueron Cleve Jones y Mike Smith. Experiencia que comenzó en San Francisco-CA en 1985 hasta la actualidad. El documental graba la presentación del Quilt en Washington D.C. en la Explanada Nacional entre el Monumento a George Washington y el Capitolio en 1987 en el contexto de la segunda marcha nacional por los derechos de gay y lesbianas en Washington

---

<sup>1194</sup> Otro colectivo fue AIDSfilms fundado por John Hoffman, Frank Getchell y Susan Tros —estos última científica—, los que realizaron en 1987 y 1993 seis piezas de ficciones educativas, *AIDS: Changing the Rules* [SIDA: Cambiando las reglas\*] (1987) transmitido por PBS, entre 1988 y 1989 *Seriously Fresh* [Seriamente fresco\*], *Vida y Are You with Me?* [Estás conmigo\*], *Reunion* [Reunión\*] (1992) y *Party!* [¡Fiesta!\*] (1993). Dentro del contexto de este texto resulta interesante destacar *Vida*, que fue dirigido por Lourdes Portillo, centrada en las complejas relaciones entre jóvenes homosexuales, sus familias y parejas.

D.C. La película aprovecha la fragmentariedad propia de El Quilt, para introducirse en distintas historias de las víctimas de la pandemia y sus familiares, amigos, compañeros, etcétera, a la medida que van contando el proyecto del memorial, que en la actualidad cuenta con la presencia de más de 91 mil víctimas.

En el contexto de la segunda presentación del Quilt el año 1996, DIVA TV estrenó la ya citada *The Ashes Action 1992*, pieza que recuperó una acción del colectivo ACT UP! que estaban políticamente en desacuerdo con el efecto que terminó generando El Quilt. James Wentzy contextualiza la pieza en la idea del escrito inglés y activista contra VIH-SIDA Simon Watney: «El Quilt se ha convertido en la cara aceptable de la muerte del SIDA en EE.UU. Este provee, sin duda, un mapa admirable y móvil de la epidemia a través de la sociedad estadounidense. Pero su enfoque es el de una religiosidad *new age* en lugar de una explicación social o política»<sup>1195</sup>. La «acción de las cenizas» intentó justamente responder a la dimensión política de la epidemia reponiendo aquello que El Quilt enmascara, que es la ausencia de sepultura de muchas víctimas que finalmente cremados, al mismo tiempo, que los responsables de muchas de esas víctimas fue la ausencia de voluntad política por enfrentar la enfermedad. La pieza inscribe la frase mientras muestra en un paneo la extensión de El Quilt en 1987, mientras en sonido en *off* se escucha una larga lista de nombres de fallecidos. La imagen rescata la pasividad de los asistentes, que son observadores en tercera persona o paseantes entre los paneles.

La pieza muestra básicamente dos situaciones, la asamblea en que se planifica y discute la acción y la acción propiamente tal. Esta consistió en marchar hacia la Casa Blanca y verter las cenizas de sus familiares, amantes, amigos y compañeros en sus jardines, sorteando la represión policial. La pieza muestra cuatro veces la llegada de los manifestantes la primera como una acción sin explicación, la velocidad de las imágenes está ralentizadas y el sonido afectado, la segunda contextualizada por una entrevista a un chico que explica que va a verter las cenizas de su pareja, la tercera tras la contextualización de la asamblea expone la irrupción violenta desde el flanco izquierdo de la columna para acceder a las rejas de los jardines, mientras la policía se los intenta impedir, finalmente, en la cuarta está anticipada por un larga descripción de la columna marchando, entrevista a personas y los muestra con las sus ánforas en las manos. Esta vez grabada por el flanco derecho de la columna que accedió sin tantos

---

<sup>1195</sup> Texto original: The Quilt has become the acceptable face of AIDS death in the U.S. It provides a doubtless admirable and moving map of the epidemic across American society. But its focus is that of New Age religiosity rather than social or political explication. Simon Watney.

problemas a las rejas. La pieza concluye con los besos emocionados de los manifestantes y un plano general de la Casa Blanca. La pieza busca contrastar la pasividad del memorial de 1987 frente a la acción activa de verter las cenizas, como un ejercicio de que las víctimas están también en el presente [fig. 181].

Dentro de espectro de la ficción —y siendo el antecedente para *Philadelphia* [Filadelfia] (1993), de Jonathan Demme<sup>1196</sup>— fue la película para televisión producida por NBC, *An Early Frost* [Inverno en primavera] (1985), de John Erman. Frente a esta producción apareció la ficción con rasgos autobiográficos *Buddies* [Amigos\*] (1985), de Augur J. Bressan Jr. —realizador que hasta esa fecha había producido principalmente cine porno-gay y un documental sobre el día del Orgullo Gay, *GAY USA* (1977)—, consideradas ambas las primeras películas de ficción estadounidense sobre el VIH-SIDA. La primera centrada en la relación de un joven homosexual portador de la enfermedad con su familia y cómo se vive el proceso de duelo anticipado. La segunda centrada en la relación de amistad entre un hombre que trabaja como voluntario para atender los pacientes con VIH-SIDA y un paciente que agoniza a causa del VIH-SIDA.

En paralelo a estas dos películas, se estrenó la producción alemana *Ein Virus kennt keine Moral* [Un virus no conoce moral\*] (1986), de Rosa von Praunheim, película que gira en torno al propietario de un sauna para gays y una serie de amigos suyos, entre ellos un profesor que está infectado. La película se centra en la doble moral relacionada con el virus, que encarna el dueño del sauna que quiere evitar las prácticas de sexo seguro al interior de su establecimiento porque en el fondo desea que mueran los homosexuales, aún cuando son su sustento económico. Junto con esta se realizó *Parting Glances* [Miradas a la despedida] (1986), de Bill Sherwood, centrada en el último día de una pareja Michael (interpretado por Richard Ganoung) y Robert (interpretado por John Bolger), éste ha decidido hacer una misión

---

<sup>1196</sup> Douglas Crimp hizo una dura crítica a esta película a partir de lo que considera “una vez que se muestra el único significante de la *queerness* de Andy, es despojado de su especificidad *queer*”. Se refiere a la escena en que Andy (interpretado por Tom Hanks) interpreta la aria de Maddalena “La mamma morta” en la ópera *Andrea Chénier* (1896), de Umberto Giordano y Luigi Illica, que ha sido interpretada por Maria Callais y Andy le hace un homenaje, a su abogado Joe (interpretado por Denzel Washington). Crimp, *Posiciones crítica*, 124. En esta línea de una ausencia lo queer, pero también de la homosexualidad, se produjeron una serie de películas de televisión generando retratos «humanos» de diferentes tipos de enfermos: *Go Toward the Light* [Camina hacia la luz] (1989), de Mike Robe, transmitida por la CBS sobre un niño con hemofilia y VIH-SIDA; *Something to Live for: The Alison Gertz Story* [Un motivo para vivir: La historia de Alison Gertz\*] (1992), de Tom McLoughlin, transmitida en ABC, donde una mujer contagiada lucha por los derechos de los enfermos; la co-producción canadiense-estadounidense *And Then There Was One* [Tiempo de esperanza] (1994), de David Jones, transmitida por Lifetime Television, toda una familia enferma a causa de un tratamiento de fertilidad; o *And the Band Played On* [En el filo de la duda] (1993), de Roger Spottiswoode, de HBO pictures, sobre los médicos que descubrieron el virus y las tensiones políticas-sociales-económicas a las que se enfrentaron.

humanitaria en África durante dos años y Michael se queda en Nueva York en su trabajo de editor, durante ese día organizan una fiesta de despedida donde aparece Nick (interpretado por Steve Buscemi) ex pareja de Michael aparece en la fiesta y tiene VIH-SIDA, pero es un personaje lleno de vitalidad, a pesar de ello la fiesta comienza a girar en torno a él.

En un momento, dos personajes secundarios conversan, uno de ellos es un poeta y pregunta sobre Nick, a partir de ahí comienza a reflexionar sobre los enfermos de VIH-SIDA: «Las víctimas me sorprenden. Pueden dar dolor y placer. Pueden dar vida y ahora muerte». Le agregan de forma irónica: «Son pequeños demonios, ¿no?». Luego el primero agrega: «Está embarazado de muerte. Mira los otros... Esperando, pensando en un inocente momento de placer que hace mucho pasó y los llevó al horror definitivo». En paralelo Bill Sherwood va mostrando el rostro de algunos asistentes a la fiestas, todos homosexuales. La enfermedad es una presencia entre ellos que está metaforizada por Nick, justamente un personaje que no es victimista sobre su condición, en la dualidad que expresa el personaje.

Totalmente diferente es la perspectiva de *Longtime companion* [Compañeros inseparables] (1989), de Norman René, que en el título se apropia del eufemismo periodístico que se utilizaba para designar a las parejas de los muertos en su sección necrológica, que literalmente significa «compañero de larga duración». La película se concentra en cómo un grupo de amigos va cayendo a causa de la epidemia, ambientada entre 1981 y 1989, relatando un día por cada año, en que vemos las sucesivas muertes de los amigos hasta solo quedar tres de ellos, conversan sobre una próxima intervención de ACT UP! mientras caminan por una playa desierta, rememorando a sus amigos y aquellos días sin la enfermedad. Los que aparece de forma fantasmática caminando a su lado para finalmente volver a desvanecerse.

Uno de los ejercicios donde se hace evidente al extremo de esta necesidad de auto-representación, donde lo colectivo vuelve a fundirse con lo individual, es el documental *Silverlake Life: The View from Here* [La vida en Silverlake: La vista desde aquí\*] (1993), de Tom Joslin y Peter Friedman. La pieza está articulada en diario audiovisual que Tom Joslin le hace a su pareja Mark Massi, *ad portas* de su propia muerte. La autoconciencia de su condena se fija en la primera secuencia del documental antes del título de créditos, después de una serie de planos que contextualizan a Tom en una casa a la orilla del Silverlake en Los Ángeles. Peter Friedman cámara en mano abre la puerta de un cobertizo, en él encuentra material filmico hecho por Tom Joslin, que en voz en *off* dice que este se transformó en su mentor mientras fue su profesor en la escuela de cine. Tras esto abre una caja, en ella todas las

cintas de video que contienen el material que se verá en el documental y también un guión de *Silverlake Life: The View from Here*, en el está escrito que Tom es el director y Peter el editor y camarógrafo, pero en caso de «desastre de salud» se convierte en director [fig. 182].

La película muestra de forma ejemplar el deterioro del cuerpo de Tom hasta su propia muerte, las últimas grabaciones que hace son de su sombra sobre el piso del jardín sosteniendo la cámara, mientras se pasea su gato, tras esto Peter y Mark se hacen cargo de todas las grabaciones, él solo está recostado en la cama, contesta preguntas mientras su cuerpo se va muriendo, en el la parte final a penas puede sostener la cabeza y la mirada, momento en que recibe las últimas visitas de sus amigos y familiares. Las últimas grabaciones las realiza Mark, en ellas muestra el cuerpo agonizante de Tom, fija la imagen un ojo gangrenado de Tom, también en su extrema delgadez, las laceraciones de su nariz. Hasta finalmente grabarlo muerto, mientras le canta que ha sido siempre su «amanecer» entre llantos [fig. 183]. En paralelo a ello, se empiezan a notar los efectos de la enfermedad en el propio Mark, quien murió en 1992.

En toda la primera parte se pone de manifiesto a la imágenes como construcciones representacionales que son necesarias de construir a partir de la experiencia propia. En una secuencia se muestra una conversación que tienen Tom y Mark en la cama en un monitor de televisión, en el montaje va pasando del material original al grabado en la televisión, mientras ellos hablan del propio procesos de verse grabados. Asimismo se utilizan una serie de materiales filmicos que realizó cuando era estudiante de cine y otros que hizo junto a Mark cuando se conocieron, para introducirlos en el documental ocupan un viaje en avión donde Tom se duerme, estas imágenes son utilizadas como parte de un sueño literal en la narrativa, pero también ideológico. El sueño termina con Mark sobre un tejado tras su espalda una antena parabólica, leyendo a cámara que «en lo personal, en lo político, en lo económico, en lo cultural, lo gay es la revolución» [fig. 184]. La película se sostiene en la comprensión del virus como la derrota material de esa revolución, de aquellos que la iniciaron, exponiendo la dimensión bio-política de la enfermedad. Esa derrota se expresa en la soledad final de Mark, mientras tiene evidente rasgos corporales de deterioro, la familia de Tom ya no le habla y tiene que enfrentar la enfermedad solo y con las cenizas de Tom en una ánfora.

### 13.2. New Queer Cinema

Durante 1991 y 1992 se estrenaron en tres festivales de cine independiente un número inusual de películas con temáticas de sexualidades no-hegemónicas, estos festivales fueron el Festival Internacional de Cine de Toronto-TIFF en septiembre de 1991 y El Festival de Cine de Sundance en enero y febrero de 1992 —entre ellos el Festival de Cine Gay y Lésbico en Ámsterdam en noviembre de 1991—. B. Ruby Rich trazó un itinerario crítico entre estos tres momentos e inscribe un concepto, una marca, justo ahí cuando parecía que no se podían fijar nuevas corrientes cinematográficas —en el declive de las nuevas olas cinematográficas—. El «New Queer Cinema» encuentra su cuerpo conceptual en la alianza de clase a través de la prostitución entre Mike Watters y Scott Favor en *My Own Private Idaho* [Mi Idaho privado/Mi mundo privado/Idaho: El camino de mis sueños] (1991), de Gus van Sant, y el pacto amoroso-asesino entre Nathan Leopold Jr. y Richard Loeb, en *Swoon* [Compulsión] (1992), de Tom Kalin. “Llámalo «Homo Pomo»<sup>1197</sup>: hay trazos en todos ellos de apropiación y pastiche, ironía, como también una re-elaboración de la historia con el constructivismo social en mente. Definitivamente quiebran con los enfoques humanistas anteriores y las películas y videos que acompañaron las políticas de la identidad, estos trabajos son irreverentes, enérgicos, alternativamente minimalistas y excesivos”<sup>1198</sup>.

Las perspectivas esbozada por B. Ruby Rich tuvieron una perspectiva más contundente por José Arroyo, el cual se propuso pensar justamente cual podría ser esa política que nos proponen, incorporando también *Blue* [Azul] (1993), de Derek Jarman, que en palabras de B. Ruby Rich es el abuelo del New Queer Cinema. Para José Arroyo estas prácticas no pueden ser comprendidas sin el giro epistémico que provocó la irrupción del VIH-SIDA. Esta estela mortuoria se manifiesta cuando estas películas “utilizan la ironía y el pastiche, representan subjetividades fragmentadas, representan una comprensión del tiempo con resultados a veces ahistóricos, y... son distópicas”<sup>1199</sup>, para él de lo que trata el New Queer Cinema es justamente las formas de ese giro. Ideas que sistematizará Monica B. Pearl en el análisis de cómo estas películas giran en torno a los problemas de: responsabilidad, tiempo y muerte.

<sup>1197</sup> El neologismo Homo Pomo, hace referencia a Homosexual Posmoderno.

<sup>1198</sup> Rich, 16. [Texto original: Call it «Homo Pomo»: there are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructivism very much in mind. Definitely breaking with older humanistic approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive.]

<sup>1199</sup> Arroyo, *Death, Desire and Identity*, 90. [Texto original: utilize irony and pastiche, represent fragmented subjectivities, depict a compression of time with sometimes dehistoric results, and... are dystopic.]

Monica B. Pearl inscribe frente a la responsabilidad frente a las prácticas sexuales, donde el New Queer Cinema trató de “interrogar, re-escribir y re-asignar la responsabilidad [...] Con esto no quiero decir que las películas son pedantes, pedagógicas o didácticas. Pero su trayectoria narrativa y conclusión —a diferencia del romance heterosexual que concluye en las películas más convencionales de Hollywood— a menudo son una re-asignación de la culpa y la responsabilidad”<sup>1200</sup>. Lo que ve de forma ejemplar en la película canadiense *Lilies-Les feluettes* [Lirios] (1996), de John Greyson, que para ella habla de la responsabilidad sobre la muerte o de «no ser irresponsables acerca de dónde lanzar la culpa». Que también lo encuentra en *The Hours and Times* [Las horas y los tiempos\*] (1991), Christopher Münch. Por su lado, el problema del tiempo a la luz del VIH-SIDA se transforma en uno de sus rasgos más característicos, en “películas ahistóricas, no cronológicas e incluso a veces el sentido del tiempo es anacrónico”<sup>1201</sup>. Por ejemplo, en películas *Blue* de Derk Jarman, *Zero Patience* [Paciente cero\*] (1993), de John Greyson, *Looking for Langston* de Isaac Julien, entre otras. Por último, el problema de la muerte lo ejemplifica con *Swoon* de Tom Kalin y la coproducción estadounidense-británica *Safe* [A salvo] (1995), Todd Haynes, donde ambas funcionan como un ejercicio de apropiación del tópico de la muerte como un elemento que sobre-determina el presente de la vida de los personajes.

De forma retrospectiva, la inauguración del New Queer Cinema suele fijarse en las producciones *Paris Is Burning* [Paris está ardiendo] (1990), de Jennie Livingston, documental grabado la segunda mitad de la década de los años ochenta, que se adentra en el sofisticado mundo de las competencias de baile de las *drag queen* dentro de la comunidad LGTB en Nueva York, en especial en la figura de Venus Xtravaganza y su casa de baile — lugar que al mismo tiempo funciona como refugio para travestis y transgéneros y es una marca que los auspicia en las competencias de baile—. La película motivó un intenso debate entre las perspectivas que comprendían ciertas prácticas de las *drag queen* como ejercicios de misoginia, donde la mirada falocéntrica no se ve neutralizada por las prácticas sexuales específicas de los individuos, la cámara es equivalente a esa mirada fálica heterosexual objetivizante hacia las mujeres en los espacios públicos. “*Paris Is Burning* es una película que muchos públicos asumen que es inherentemente contestataria debido a su tema y la identidad de su cineasta. Sin embargo, la política de raza, género y clase de la película se juega en

---

<sup>1200</sup> Monica B. Pearl, “AIDS and New Queer Cinema”, en Aaron, ed., 29. [Texto original: interrogate, rewrite, and reassign responsibility. This is not to say that films are pedantic or pedagogic or didactic. But their narrative trajectory and conclusion —unlike the heterosexual romance that concludes most conventional Hollywood films— often are a reassignment of blame and responsibility.]

<sup>1201</sup> *Ibid.*, 30.

formas que son a la vez progresistas y reaccionarias”<sup>1202</sup>. Para Judith Butler es justamente esta ambivalencia de la película como de las prácticas de las *drag queen*, en que opera la aniquilación de los ideales de género y raza, ya que minan, rehacen y re-significan sus propios supuestos. En relación a *Venus Xtravanaganza*, plantea “busca una cierta transubstanciación del género con el fin de encontrar un hombre imaginario que designe un privilegio de raza y clase que promete un refugio permanente del racismo, homofobia y la pobreza”<sup>1203</sup>, una promesa fantasmática donde el género es solo el vehículo para la salvación personal.

La otra producción fue *Poison* [Veneno\*] (1991), de **Todd Haynes** (Los Ángeles-CA, 1961), esta articula tres relatos paralelos. El primero centrado en el asesinato de un niño de su padre, que tras ello el niño se va volando de la escena del crimen. Para narrar esto utiliza el formato de un programa de televisión sensacionalista. La segunda historia muestra el trabajo de un científico que logra separar los componentes genéticos del deseo sexual y lo ingiere transformándose en una suerte de asesino infectado por una enfermedad que destruye su cuerpo. Por último, está la historia de un preso que se obsesiona con otro joven encarcelado, que había conocido cuando eran jóvenes en el instituto, donde había sido constantemente humillado y sufrido abusos sexuales, lo que aumenta su libido. Las tres historias se titulan respectivamente Héroe, Terror y Homo.

Todd Haynes construye esta película entres actos con un clara conciencia de la materialidad cinematográfica, donde no existe una continuidad cinematográfica entre ellas. Desde las formas de re-construcción periodísticas en Héroe, donde nunca vemos al personaje del niño —tan solo se atisba su rostro en una fotografía familiar—, da paso en Terror a las formas de la ciencia ficción del cine B hollywoodiense de los años cincuenta en blanco y negro y en Homo construía con una estética realista del tipo de John Cassavetes, donde predominan los claroscuros pero que es interferida por los recuerdos de la sucesos del pasado con una exuberancia de colores. Esta fragmentariedad narrativa y audiovisual está articulada a nivel discursivo en torno a aquello que enferma a los individuos desde su interior. En la primera en la figura de un pequeño héroe que termina matando al padre, cuando este está a

---

<sup>1202</sup> bell hooks, *Black Looks. Race and Representation*, (Boston-MA: South End Press, 1992), 148. [Texto original: *Paris is Burning* is a film that many audiences assume is inherently oppositional because of its subject matter and the identity of the filmmaker. Yet the film’s politics of race, gender, and class are played out in ways that are both progressive and reactionary.]

<sup>1203</sup> Judith Butler, “Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion”, en *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Anne McClintock, Aamir Mufti y Ella Shohat, eds., (Minneapolis-MN: University of Minnesota Press, 1997), 387. [Texto original: seeks a certain transubstantiation of gender in order to find an imaginary man who designate a class and race privilege that promises a permanent shelter from racismo, homophobia, and poverty.]

punto de matar a su madre. En la tercera en esa obsesión enfermiza del protagonista que no deseo al otro joven, sino a las circunstancias en que este fue maltratado por sus compañeros de instituto. Por último, lo segunda donde se trata directamente de una enfermedad, la que podría ser comprendida como una alegoría del VIH-SIDA, donde un individuo que conoce el secreto del deseo, termina teniendo una enfermedad que le deforma su cuerpo y lo comienza a matar por dentro mientras contagia a otros.

Todd Haynes había realizado tres producciones antes de *Posion*, uno de ellos había sido el medimetraje *Superstar: The Karen Carpenter Story* [Súper estrella: El historia de Karen Carpenter\*] (1987), la cual también había ocupado las formas televisivas periodísticas y de los programas sensacionalistas, sobre el suicidio en 1983 de una supuesta joven cantante famosa y exitosa. La pieza parte con una «dramatización» del encuentro por parte de la madre, para luego contar toda su historia a través de maquetas y juguetes de la marca Barbie. Material que combina con una serie de entrevistas a personas que la conocieron, gráficas de textos, etcétera [fig x.]. Para Michael DeAngelis los narraciones sobre personajes heterosexuales están teñidas por las formas de lo *queer*, que deconstruyen la familiaridad de las narrativas de la corriente principal de Hollywood, rompiendo su integridad y cohesión ideológica, construyendo una politicidad queer en la relación entre deseo e identificación.

Una estrategia similar acontecerá en la co-producción británica-estadounidense *Velvet Goldmine* (1998), que también partiendo desde la lógica periodística, se reconstruye de forma fragmentaria la historia de un grupo musical de Glam Rock en 1971 en Londres y su carismático vocalista que tenía dos relaciones emocionales conflictivas, con su pareja y un músico estadounidense. “*Velvet Goldmine* el funcionamiento de identificación y deseo en el efecto de fantasía un paralelo en el espacio del deseo queer”<sup>1204</sup>. Mientras, *Safe* [A salvo] (1995), pone en imágenes la enfermedad sin explicación de Carol White (interpretada por Julianne Moore), que transforma su vida, carece de deseo sexual, pasa los noches viendo televisión y su relación de pareja se va desarmando, diagnosticada un alergia ambiental. Decide irse a una comunidad de sanación en Nuevo México, dirigida por un enfermo de VIH-SIDA, donde este la convence que sus problemas son psicológicos.

---

<sup>1204</sup> Michael DeAngelis, “The Characteristics of New Queer Filmmaking: Case Study—Todd Haynes”, en Aaron, ed., 49. [Texto original: the workings of identification and desire in fantasy effect a parallel converge in the space of queer desire.]

El concepto de B. Rudy Rich le dio una visibilidad de conjunto a una variedad de prácticas distintas, esta voluntad colectiva se cristalizó en la co-producción británica-australiana-canadiense-estadounidense *Boys' Shorts: The New Queer Cinema* [Cortos de chicos: el cine queer nuevo\*] (1993), de Laurie Lynd, Mark Christopher, Stephen Cummins, Michael Mayson, Chris Newby y Marlon Riggs, marcando claramente también el carácter anglosajón de dicha voluntad de conjunto. Pero también impulsó una suerte de producción paralela, por ejemplo, *Claire of Moon* [Claire de la Luna\*] (1992), de Nicole Conn, *Bar Girls* [Chicas de bar\*] (1994), de Marita Giovanni, *True Adventures of Two Girls in Love* [Dos chicas enamoradas] (1995), de Maria Maggenti, *Everything Relative* [Todo es relativo\*] (1996), de Sharon Pollack, *Kiss Me Guido* [Bésame Guido] (1997), de Tony Vitale, *All Over Me* [Todo sobre mí\*] (1997), de Alex Sichel, o la británica *Get Real* [Ser real\*] (1998), de Simon Shore. También al impulso del New Queer Cinema se le suelen asociar producciones como *Chun gwong cha sit* de Wong Kar-wai, *Fucking Åmål* de Lukas Moodysoon, o incluso los más aperturistas incluyen *La virgen de los sicarios* de Barbet Schroeder, entre otras. Y, por supuesto, la recuperación queer-lésbica de Chantal Akerman,

Una importante vitalidad se encontró en la producción femenina-lésbica, por ejemplo, en la producción canadiense de Laurie Lynd, *R.S.V.P.* (1992), *House* [Casa\*] (1995) y *Virtual Mom* [Mamá virtual\*] (2000). En la producción de la migrante liberiana en EE.UU. Cheryl Dunye con *Vanilla Sex* (1992), *The Watermelon Woman* [La mujer sandía\*] (1996) o la película para televisión *Stranger Inside* [Extraña en el interior\*] (2001). O en la producción de Rose Troche, *Go Fish* (1994), en la producción británica *Bedrooms and Hallways* [Ni en tu casa ni en la mía] (1998) y en la co-producción británica-canadiense-estadounidense *The Safety of Objects* [La seguridad de los objetos] (2001). A partir de aquí Anat Pick ha considerado necesario inscribir un concepto subsidiario, el de New Lesbian Cinema, que distanciándose de las posiciones marginales posmodernas que había abrazado el New Queer Cinema, “camina por la cuerda floja entre la marginalidad y la corriente principal, entre un atractivo (aún promocional) más amplio y su afirmación de una posición contracultural”<sup>1205</sup>. La que inaugura que para ella se inaugura con *Go Fish*.

Anat Pick le presta especial atención a *High Art* [Gran Arte\*] (1998), de **Lisa Cholodenko** (Los Ángeles-CA, 1964), centrada en la relación amorosa entre Syd

---

<sup>1205</sup> Anat Pick, “New Queer Cinema and Lesbian Films”, en Aaron, ed., 104. [Texto original: walks the tightrope between marginality and mainstream, between a broader (even promotional) appeal, and its assertion of a counter-cultural position.]

(interpretada por Radha Mitchell) que trabaja en una revista de arte con la fotógrafa Lucy Berliner (interpretada por Ally Cedi), la que, a su vez, vive con su pareja Greta (interpretada por Patricia Clarkson), una antigua actriz de Reiner Fassbinder. Para ella la película “es una pieza conceptual de la naturaleza de la representación artfítica, en particular the los medios de la fotografía y el cine. Este experimento con el movilidad de la imágenes y con el contrario congelamiento narrativo, cosa que hace que la propia práctica narrativa de la película una de sus preocupaciones principales”<sup>1206</sup>, asociando estas operaciones a las formas de la Nueva Ola Alemana. Donde subvierte los estereotipos de masculina-activa y femenina-pasiva, a través de un constante cambio de roles durante el desarrollo de su relación. “*High Art* no es una tragedia que ya sea victimizando o elevando su heroínas lesbianas. Tampoco apologética ni celebratoria, la importancia de *High Art* proviene del retrato inquebrantable de sus personajes, su reelaboración de las convenciones del deseo”<sup>1207</sup>.

Tras esta película, realizó *Laurel Canyon* [La calle de las tentaciones] (2002), la coproducción canadiense-estadounidense *Cavedweller* [Regreso al hogar] (2004), *The Kids Are All Right* [Los chicos están bien/Mi familia] (2010), entre otras. Esta última se adentra en un núcleo familiar lésbico, que tienen dos hijos gestados por inseminación artificial del mis padre donante incógnito. Los que deciden conocerlo y establecen una suerte de relación, que posteriormente se ampliará a sus progenitoras. Más que *High Art*, *The Kids Are All Right* apuesta por un abierto sentido pedagógico, de normalizar otros modelos de núcleos familiares, no solo a través de la pareja lésbica, sino principalmente la incorporación del padre biológico en un proceso lento de apertura de las propias lógicas-ideológicas lésbicas.

Buena parte de las trayectorias de ciertos realizadores se fue desvaneciendo o distanciando de las formas celebradas por el New Queer Cinema, por ejemplo, **Gus van Sant** (Louisville-KY, 1954) *Even Cowgirls Get the Blues* [Ellas también se deprimen/Las mujeres también se ponen tristes] (1993), junto a la anterior *Bad Night* [Mala Noche] (1985), y en cierta medida, *Drugstore Cowboy* [Vaquero de farmacias\*] (1989), configuran su época queer, que fue la plataforma para acceder a Hollywood y después a Indiewood, con *Elephant* [Elefante] (2003) y *Last Days* [Últimos días] (2005), también fue parte de los productores de *Tarnation* de Jonathan Caouette. Después realizó, entre otras, las película biográfica del

<sup>1206</sup> Ibid., 113. [Texto original: is a conceptual piece on the nature of artistic representation, particularly the mediums of photography and film. It experiment with the motionally of pictures, and with opposite frozenness of narratives, wich makes the film’s own narrative practice one of its prime concerns.]

<sup>1207</sup> Ibid., 114. [Teto original: *High Art* is not a tragedy that either victimases or elevates its lesbian heroines. Neither apologetic nor celebratory, *High Art*’s import comes from the unflinching portrayal of its characters, its reworking of the conventions of desire.]

activista gay Harvey Milk (Nueva York, 1930-San Francisco, 1974), asesinado por Dan White, *Milk* [Mi nombre es Harvey Milk] (2008), ya en 1984 Rob Epstein realizó el documental *The Times of Harvey Milk* [Los tiempos de Hervey Milk\*]. **John Greyson** (Nelson, 1960) realizó las ya nombradas *Zero Patience*, un musical que ficciona el regreso fantásmico a Toronto del supuesto paciente cero del VIH-SIDA. También *Lilies-Les feluettes, Uncut* [Sin cortar\*] (1997), la co-producción canadiense-sudafricana *Proteus* (2003) y el documental *Fig Trees* [Higueras\*] (2009) sobre los activistas Tim McCaskell y Zackie Achmat en Canadá. Y Tom Kalin apenas ha realizado proyectos de largometrajes, aunque fue el productor de *Go Fish* de Rose Troche.

Dentro de todo el espectro del New Queer Cinema, ha sido **Gregg Araki** (Los Ángeles-CA, 1959) el que ha profundizado y ensayados las formas más fecundas de aquello que se fijó como «Homo Pomo». Hormony H. Wu hizo todo un recorrido de la primera parte de su producción en torno a las formas en que este transformó la ciudad de Los Ángeles-CA bajo una visión queer. Imaginar la ciudad —aquello que le pertenece a lo colectivo, pero que también priva a muchos de estar en esa proyección simbólica— a través de una mirada queer termina generando una imagen absolutamente distinta a las que se pueden hacer desde la identidad cultural o de clase aún cuando se pueda compartir niveles análogos de segregación social. Esta imagen está mediada por la inscripción del cuerpo *queer* que lo imagina desde estilos de vida marginales.

Esta apuesta por pensar los espacios colectivos se distancia de las narrativas de Gus van Sant, pero también de Todd Haynes o John Greyson, lo fundamental no se encuentra en los personajes como espacio de interioridad que motive sus acciones, sino cómo estos construye el mundo, que hacen visibles en su acciones. En *The Living End* [Vivir hasta el fin] (1992), que traza el viaje de dos contagiados con VIH-SIDA que deciden escapar de la ciudad después de verse involucrados en el asesinato de un policía. En esta Los Ángeles está construida a partir de lugares claustrofóbicos o sitios eriazos entre autopistas, en los frentes de las tiendas y edificios. Todo ocurre entre el escaparate y la asfixia. La posibilidad de movilidad acontece en el automóvil y para ubicar su punto de vista y espacio de defensa a un medio ambiente sensiblemente hostil contra la homosexualidad. “El espacio urbano es representado como invadido por el mercantilismo y se aplica una conexión entre homofobia y

la ideología publicitaria”<sup>1208</sup> [fig. 185], pero esto en vez de pensarlo bajo una lógica de victimización, irrumpe como las condiciones materiales necesarias para la subversión.

Esto se cristalizará en *Totally F\*\*\*ed Up* [Totalmente J\*\*\*do ] (1993), película construida como un vide-diario colectivo de seis adolescentes gays y lesbianas sobre su cotidianidad. Los que tiene que negociar entre dos niveles de hostilidad, la doméstica y la urbana, la ciudad entonces se construye a partir de estos niveles de entrar y salir, evadir y encubrirse. Pero este espacio urbano —mediado ya no solo por la publicidad callejera, sino también televisiva— solo los interpelan como consumidores imperfectos de la belleza de las playas de Los Ángeles, los centros comerciales, etcétera. La tensión del conflicto social que va perfilando Gregg Araki en sus proyecciones urbanas explota en la co-producción estadounidense-francesa *Doom Generation* [Maldita generación] (1995), un trío de amantes compuestos por dos chicos bi-sexuales y una chica tentativamente también bi-sexual, se arrojan hacia la carretera en una deriva de violencia en el tejido suburbano de Los Ángeles, mientras experimental el deseo sexual grupal. La imagen urbana deviene en “el desperdicio de la basura industrial a un lado del camino: coches desechados, centrales eléctricas y fábricas abandonadas saturan el paisaje con un cierto «agotado» hastío”<sup>1209</sup>. Este hastío agotado o cínico se expresa también en el final, tras haberse enfrentado a un grupo de neonazis que torturaron a los chicos, matando a uno y mutilándole el pene y después de haber sido violada la chica logra matarlos. Los dos sobrevivientes conducen en automóvil, mientras el chico come nachos y le ofrece a ella, esta no lo acepta y fuma mientras conduce [fig. 186].

Gregg Araki extrema la sensibilidad *queer* sobrepasando los límites del deseo homosexual, hacia una estilización consciente de lo socialmente entendido como decadente, una mirada deseante por las bulímicas, los adictos, los violentos, etcétera, pero en vez de transformarlos en deseo de la mercancía como John Woo o Danny Boyle, estos operan en los códigos de la ambivalencia que refería Judith Butler sobre las *drag queen*. Sus identidades son la puesta en imagen en tanto simulacro de identidad, a través de la exacerbación de todos sus rasgos para ir más allá del estereotipo, pero no para develar la pérdida del origen. Sino que en el simulacro es el único espacio posible para construir identidades, en ello la suerte de impostura de sus personajes. Por ejemplo, en la co-producción estadounidense-francesa

---

<sup>1208</sup> Hormony H. Wu, “Queering LA: Gregg Araki’s Homo-Pomo Cinema-City”, *Spectator*, Volumen 18, Número 1, otoño-invierno 1997, 61. [Texto original: The urban space is depicted as overrun with commercialism, and applies a connection between homophobia and the ideology of advertising.]

<sup>1209</sup> *Ibíd.*, 66. [Texto original: the detritus of industrialism litters the roadside: junked cars, power plants and abandoned manufacturing sites saturate the landscape with a certain “used-up” ennui.]

*Nowhere* [En ninguna parte] (1997), donde los jóvenes son abducidos por extraterrestres mientras negocian sus deseos sexuales. Esta figura del alien —que también significa en inglés extranjero, forastero o extraño— aparece también en el adolescente obsesionado por los ovnis en *Mysterious Skin* [Piel misteriosa] (2004), que está unido con otro adolescente, ya que ambos fueron abusados por su profesor de educación física.

El año 2000 B. Ruby Rich dio por cerrado el New Queer Cinema, considerando que se había cristalizado su “ascenso dulce y breve desde el impulso radical al nicho de mercado”<sup>1210</sup>. Desde su mirada en la medida que el mercado se adaptó rápidamente a la configuración de un público-*target* y los «realizadores heterosexuales» fueron fascinados-absorbidos por el imaginario y formas *queer*, en una proliferación de películas, uno de los más importantes factores de ruptura y trasgresión del New Queer Cinema se desvaneció, ya que “el momento queer del cine independiente debe su génesis no al dinero, sino a la represión, es decir, a los violentos ataques de los políticos estadounidenses de derecha a la financiación gubernamental para películas como *Poison* (1990) de Todd Haynes”<sup>1211</sup>. Ese clima fue cada vez menos virulento o el mercado supo reordenar las piezas para reconfigurar el escenario de recepción.

El éxito de su operación discursiva y material al interior de la industria terminó por condenarlo a desvanecerse en muchos otros, perder su especificidad. Que se condensaría en *Boys Don't Cry* [Los muchachos no lloran] (1999), de Kimberly Peirce, a través de esta chica transgénero que se cambia de pueblo para poder ser realmente Brandon Teena y no Teena Brandon (interpretado por Hilary Swank). O también *Being John Malkovich* [¿Cómo ser John Malkovich?/¿Quieres ser John Malkovich?] (1999), de Spike Jonze, a través de la constante desestabilización de la identidad del individuo y entre ellas el género. La película “es justo el tipo de película atrevida y original que el primer Nueva Queer Cinema hizo posible. Y tiene algo que ninguno de estas otras películas puede ofrecer, además de sus números de taquilla: ofrece un final feliz lésbico”<sup>1212</sup>. Pero, no pueden ser consideradas dentro del espectro del New Queer Cinema, “solo porque no hay tal cosa que exista más”<sup>1213</sup>.

<sup>1210</sup> B. Ruby Rich, “Queer and Present Danger”, *Sight and Sound*, Volumen 10, Número 3, marzo 2000, 23. [Texto original: short sweet climb from radical impulse to niche market.]

<sup>1211</sup> *Ibíd.* [Texto original: The queer moment for the independent film owes its genesis not to the money but to repression, namely the savage attacks US right-wing politicians on government funding for such films as Todd Haynes' *Poison* (1990).]

<sup>1212</sup> *Ibíd.*, 25. [Texto original: is just the sort of cheeky and original film that first made the New Queer Cinema possible. And it's got something none of these othar films can offer, apart from its box-office numbers: it offers a lesbian happy ending.]

<sup>1213</sup> *Ibíd.* [Texto original: If only because no such thing can exist any more.]

## 14. A MODO DE CONCLUSIÓN

### 14. 1. *Lumière et compagnie*. La falsa simetría

En 1995 se estrenó la co-producción francesa-danesa-española-sueca *Lumière et compagnie* [Lumière y compañía] (1995), proyecto impulsado por el Museo de Cine de Lyon, ideado por Philippe Poulet y financiado por Eurimages. Al que fueron invitados 41 realizadores de Europa, Asia, África y Norteamérica a realizar un cortometraje que no durara más de 52 segundos, sin música sincronizada y no más de tres planos cada uno. Proyecto ideado para conmemorar los cien años del cine inventado por los hermanos Lumière, utilizando la primera cámara fabricada por ellos. En esta pieza, Spike Lee filma a un bebé afro-estadounidense pidiéndole mientras le pide que diga «papá»; Patrice Leconte una estación de trenes en que aparece un tren que nadie espera; Andrei Konchalovsky un paisaje en el que encuentra un animal en descomposición, haciendo un *dolly in* sobre una grua hasta ver sus entrañas, para volver luego al paisaje; Michael Haneke un noticiero televisivo desde un monitor, exponiendo el montaje caótico de la imagen televisiva; Idrissa Ouedraogo a las orillas de un lago en Burkina Faso propone una comedia, donde un hombre que se baña en el río es sorprendido por un hombre disfrazado de cocodrilo; Zhang Yimou a una pareja bailando una danza tradicional para luego transformarse en dos jóvenes roqueros en la muralla china, por nombrar algunos.

En otro contexto definimos que este “ejercicio profundamente endogámico y nostálgico anunció un quiebre y una ruptura definitiva, una imagen fílmica que se exponía anacrónica, desplazada, que no le correspondía al presente”<sup>1214</sup>. Este proyecto con las características que tuvo no podría haber ocurrido antes de lo que definimos al inicio de esta investigación como el «quiebre contemporáneo». No por la imposibilidad material de hacerlo, la cámara siempre ha existido, tampoco porque la fecha específica del centenario es 1995 y cualquier ejercicio de celebración anterior hubiese sido acusado de falseario. Sino porque este se muestra como un síntoma de una transformación sistémica que aconteció en el cine, que transformó no solo los modelos y formas de producción, sino también el horizonte de sentido que lo organizaba. Proceso que hemos intentado dar cuenta en estas páginas.

---

<sup>1214</sup> Santa Cruz G., *Imagen-simulacro*, 29.

*Lumière et compagnie* es profundamente sintomático de las formas de producción contemporánea y se ancla en las lógicas de producción de la Comunidad Europea, a través de proyectos que puedan mostrar-expresar la diversidad cultural pan-europea y, al mismo tiempo, que sean producidas entre dos o más casas productoras de distintos países. Es una producción con un espíritu transnacional que convoca al mundo en su proceso de globalización, pero, al mismo tiempo, fija con claridad el pivote desde donde gira su discurso, Europa-Francia. Casi 30 realizadores son europeos y, en específico, 13 franceses y unos tantos de otras nacionalidades afincados en Francia.

*Lumière et compagnie* con su dispositivo de obra profundamente fragmentario con vocación del globalidad, promete al espectador la reposición de una imagen desaparecida en el tiempo. Al inicio de la película uno de los responsable del proyecto dice «quiero filmar la diferencia», la diferencia entre esa imagen y esa otra que ha mutado tantas veces hasta perder su propia condición material en manos de la digitalización cinematográfica, transformándose similarmente en otra cosa. Esta imagen cinematográfica anacrónica ya no como entretenimiento o poética, ya no como narración o abstracción, como espectáculo o realidad, como acción o psicología, ni tampoco como expresión de la gravedad del tiempo ni del movimiento, ni menos como el vehículo de una política de autores, directores o como posibilidad de una imagen que anunciara la revolución. Su promesa era reponer a la imagen cinematográfica como experiencia, justamente aquella que había sido desarticulada-mellada primero por la televisión, luego por el video y, por último, por las plataformas de interactividad digital. *Lumière et compagnie* es la puesta en imagen del concepto *moving image experience*, no es casualidad que el proyecto haya sido impulsado por un Museo de Cine.

Pero también le prometía a los realizadores poder experimentar aquello que los camarógrafos de los hermanos Lumière y también Thomas Edison vivieron mientras recorrían el mundo «capturando» imágenes de este. En una suerte de ejercicio de falsa simetría discursiva contra la acusación colonialista que ya habían inscrito teóricos como Ella Shohat y Robert Stam, casualmente divulgado para las masas en formato de libro un año antes del centenario, un años antes que *Lumière et compagnie*. Ya no eran los enviados europeos-estadounidenses los encargados de construir esas imágenes, pasado cien años solo era necesario invitar-seleccionar a esos que un siglo antes hubiesen sido el objeto de la imagen, para que ellos mismo mostraran ese mundo que les pertenece. Como si eso asegurase una «verdadera» imagen del mundo o de los mundos.

En esta falsa simetría, Idrissa Ouedraogo muestra aún la ingenuidad de un burkinés frente al simulacro de un cocodrilo, frente a la propia representación, Gaston Kabore a unos niños asaltando un vehículo de transporte que lleva latas de cine para una sala, todos ellos con las películas en las manos fascinados por pequeñas imágenes filmicas, mientras llega el dueño de la sala y los pone a trabajar. Youssef Chahine con las pirámides de guisa de telón de fondo, muestra a un equipo de filmación del pasado, siendo atacado por un hombre-bárbaro-prehistórico que destruye la cámara, pero cuando parece que se fija un ataque contra ese ejercicio de re-presentación, de captura del mundo colonial, Youssef Chahine coloca un cartel que dice: «Ha comenzado la censura», desvaneciendo el potencial corrosivo de «esa diferencia». En esta misma línea, Merzak Allouache, muestra la violencia contra una mujer y la mirada de censura-intriga de un hombre hacia la cámara, bajo el título «prohibido camarear». Camarear: verbo inventado en Argelia. Para, finalmente, ver como dos huevos se cocina mientras se escucha la imposibilidad de un encuentro, en la pieza de Abbas Kiarostami.

Mientras Zhang Yimou puede desprenderse de la herencia cultural para ser contemporáneo, Spike Lee desea re-fundar la historia del cine desde las calles del Bronx con un bebé afro-estadounidense aprendiendo a hablar, mostrándonos que «también» puede hablar. Y Arthur Peen metafórica el *apartheid* sudafricano con un hombre «blanco» bebiendo el líquido amniótico de una mujer embarazada «negra». Alain Corneau, muestra a una danza hindú realizada por una mujer, que posteriormente coloreará con las técnicas del cine mudo, «exótica» y «colorista» mujer que gira y hace danzar a los colores, del azul al verde, del naranja al rojo, también el amarillo [fig. 187]. O los niños que Raymond Depardon hace jugar con la estatua inspirada en motivos egipcios en el patio de una casa de París. En ella se fija la multiculturalidad, la totalidad del mundo, que se complementa con la conciencia de la pobreza de los centros capitalistas en la confrontación de una vagabunda neoyorkino buscando basura junto a camión de basura y sus operadores con el puente de Brooklyn como telón de fondo.

La falsa simetría también está en esas tres mujeres realizadoras incluidas en la «muestra», mientras muchas de las piezas son protagonizadas por mujeres y sus amantes, por ejemplo, Jaco Van Dormael filmó a dos jóvenes con Síndrome de Down heterosexuales besándose apasionadamente, pero el gesto no alcanza a llenar los 52 segundos mostrándose como impostura, pero asegurando «filmar la diferencia». Aquellos que beben

de la energía vital femenina, como la pieza de Arthur Miller, pero también la de Bigas Luna con esa madre dándole el pecho a su hijo sobre un terreno arado. También en las múltiples mujeres que le arrebatan la posibilidad de mirar a una niña en una máquina en un parque de Claude Miller, que se convierte en esa niña que Jacques Rivette muestra como es acosada por un mujer patinadora. Por último, las mujeres de la pieza de David Lynch, sobre todo esa que está atrapada en el contenedor de agua, para ser examinada por unos seres de propios de la ciencia ficción de los años cincuenta hollywoodiense [fig. 188].

La falsa simetría asegura a ese otro grupo de estas «vistas ficcionadas» que fijan la fetichización del artilugio cine y de una imagen que se piensa como imagen. Liv Ullmann, Vicente Aranda, John Boorman, Gabriel Axel, Régis Wargnier, Francis Girord, Peter Greenaway, Helma Sanders, Cédric Klapisch, Kiju Yoshida, Claude Lelouch Francis Girord o Michael Haneke, operan en distintas formas de reflexionar sobre el propio cine. Como artilugio fetichizado, Liv Ullmann filma a un camarógrafo y su asistente mientras filman con un cámara contemporánea y Claude Lelouch hace un historia del cine a través de su motivo más representado el beso apasionado de dos amantes heterosexuales, mientras detrás de ellos van pasando distintos equipos de filmación de izquierda a derecha [fig. 189].

Estos ejercicios también posibilitan que el cine se piense dentro del régimen audiovisual contemporáneo, Michael Haneke nos muestra un noticiario televisivo en 52 segundos, donde mediado por los periodistas, pasan imágenes de violencia social y deportes. En un montaje frenético de la que desprendemos una imagen abstracta de la totalidad caótica del mundo. Francis Girord a través de un lento *dolly in* muestra la maqueta de un gran monitor de televisión en ella una imagen fija de un director sentado junto a su asistente y dos hombre tachan la imagen con rodillos de pintura blanca, después llegan personas a ver la imagen tachada [fig. 190]. En un dispositivo ambiguo donde se niega tanto a la televisión poder contener lo cinematográfico como el propio quehacer del director. Y ese ejercicio de violencia contra la imagen cinematográfica es el espectáculo que todos observamos.

También como vehículo para acceder a la historia, Vicente Aranda filma el rodaje de su co-producción española-italiana-belga *Libertarias* (1996), como si lo político solo pudiera emerger en la mediación del cine, algo similar hace John Boorman. Y Kiju

Yoshida frente al monumento del ataque atómico en Hiroshima, plantea la falacia de que el cine tiene de documentar todo de la realidad, hay experiencias que nunca se podrán transformar en imágenes, vivir la caída de una bomba atómica. Lo que si intenta hacer Hugh Hudson también frente al mismo documento, a través de sobre exponer el material fotoquímico filmando al sol y luego al edificio. Los límites de representación Kiju Yoshida se cuaja en el ejercicio auto-referente de Win Wenders al mostrar a los actores-ángeles de *Der Himmel über Berlin* sobre un tejado volviendo a observar Berlín, pero ya sin el muro de por medio y tampoco sin nada que decir.

Mientras Andrei Konchalovsky nos muestra las entrañas de un animal muerto, pudriéndose en un paisaje, alegoría de la descomposición de ese mundo del otro lado del muro devenido en neoliberalismo. Alegoría también la de Lucian Pintilie y el grupo de personas, más un caballo tratando de subirse a un helicóptero militar en el centro de un campo de fútbol, para escapar quizás de Rumania, al que finalmente no todos se suben y el helicóptero se marcha, mientras son observados por unos espectadores en la grada del campo de fútbol. Y la de Costa Gavras de una imagen política en su reunión de niños y jóvenes mirando fijamente a cámara [fig. 191], masas ausentes en la documentación que hace Fernando Trueba de esos pocos manifestantes contra el servicio militar obligatorio en España. Lo político como acontecimiento solo en el ámbito de la representación, también como las imágenes de Vicente Aranda, donde si se pueden convocar a las masas de «extras».

La falsa simetría posibilita también fijar ese punto donde todo gira a su alrededor: Europa-París, Nadine Trintignant en un largo *travelling* de izquierda a derecha muestra una escena urbana en uno de los costados del Museo del Louvre, los transeúntes construye una composición perfecta y el agua de las fuentes genera un efecto de vaporización de la imagen, James Ivory y Ismail Merchant también graban las calles de París. Casi como un ejercicio de etnografía de Occidente a Occidente, como si con ello la mirada colonial pudiera ser borrada. Y aquello que se abrió con un estación de trenes vacía, donde nadie esperaba a ese tren moderno, se cierra con la pieza de Theo Angelopoulos de la llegada de Ulises a una isla, que mira fijamente a la cámara, reconstruyendo un pequeño fragmento de la Odisea de Homero, donde finalmente «todo» comenzó, con la mirada fija de Ulises hacia la cámara.

En última instancia, la falsa simetría se fija en que los únicos operadores de cámara, de aquella cámara inventada por los hermanos Lumière, son Philippe Poulet y Didier Ferry más

la fotógrafa Sarah Moon, tres operadores franceses que recorren el mundo haciendo imágenes, casi como enviados desde el pasado para filmar el futuro.

#### 14. 2. Una imagen-estereográfica de la contemporaneidad

*Lumière et compagnie* es un síntoma propio de la contemporaneidad, en su simulación del pasado y simulacro de novedad del presente, generando una imagen absolutamente anacrónica, donde eso que fue el cine no puede comparecer en el presente y es el pivote donde se sostiene ese «filmar la diferencia». Todas estas piezas fueron hecha como lo hicieron los hermanos Lumière, pero no tienen esa relación de organicidad con el tiempo presente que tenía dichas «vistas», son imágenes que muestran el anacronismo del régimen estético del mundo técnico. Probablemente los Lumière frente a esta experiencia habrían ocupado cámaras del cine actuales y de HD digital si se hiciera ahora, porque lo suyo nada tenía que ver con un ejercicio de estetización del material fotoquímico que deviene finalmente en la fetichización de la materialidad cinematográfica. Justamente en ese momento en que se aceleró el proceso de apagón tecnológico de las imágenes técnicas análogas<sup>1215</sup>. En ello su carácter nostálgico, pero también endogámico, casi la mitad de las películas tienen que ver con el cine y la pieza en su totalidad es un largo cuestionario a los realizadores, una de sus preguntas es «¿el cine es mortal?».

Pero como síntoma no puede dar cuenta de la totalidad de los procesos que hemos trabajado, ni tampoco puede condensar el sentido de todos los problemas que hemos visitado. Para dar cuenta de estos en una imagen final, que de sentido a un cuerpo de conclusiones, consideramos que hay que proyectarla en la imagen de un estereograma del siglo XIX. Donde para generar la experiencia de profundidad se colocaban dos imágenes fijas mediadas por una distancia y la frontal era traslúcida, componiendo así un espacio tridimensional. La profundidad así emerge solo de la relación de dos unidades autónomas, que conteniendo elementos que se co-pertenececan posibilitan comprenderlas como una unidad. Ese mismo ejercicio hemos desarrollado en esta investigación, esas dos imágenes son: la posmodernidad y la multi-interculturalidad. Cada una de estas unidades fueron trabajadas por separado como síntoma de las

---

<sup>1215</sup> El 19 de enero de 2012 Eastman Kodak se declaró en bancarrota, el 6 y 12 de febrero Panavision y Arriflex dejó de hacer cámaras de 35 mm. A partir del 2015 el mercado global del cine ha distribuido casi la totalidad de las películas en copias digitales. John Belton, "Introduction: Digital Cinema", *Film History*, Volumen 24, Número 2, 2012, 131.

transformaciones sistémicas del cine contemporáneo, pero al compartir elementos estructurantes terminan generando una unidad final.

Esta imagen resultante de los procesos, discusiones y prácticas generan una imagen muy distinta a la que se enfrentaron aquellos realizadores y teóricos que habiendo trazado el recorrido moderno del cine y que comenzaban a pensar otras formas de proyectar a lo cinematográfico, padeciendo las transformaciones sistémicas asociadas a los distintos procesos de expansión del capitalismo en su etapa neoliberal-transnacional entendida coloquialmente como globalización, al mismo tiempo, que generaban y eran objeto de análisis de una serie de conceptos que intentaban, en un mismo gesto, aprehender, particularizar y visibilizar estas prácticas como dar cuenta de las transformaciones globales de las sociedades. Esta imagen es la de un complejo sistema-mundo cinematográfico compuesto y determinado por una serie de asimetrías geo-estéticas globales.

Cada uno reaccionando de forma diversas a estos fenómenos que se alojan-asocian a los conceptos de posmodernidad y multi-interculturalidad. Donde en EE.UU. hubo un intenso ingreso de capitales transnacionales para revivir el sistema industrial de Hollywood, al mismo tiempo, emergían intensos movimientos revisionistas de los discursos cinematográficos hegemónicos apostando por identidades diversas, desde lo indentitario-cultural hasta lo sexual. Estos dos movimientos profundamente asimétricos a un nivel sistémico, padecen una discursividad que apelan a la disolución de las fronteras geográficas como garante de una unidad identitaria o ideológica, pero también a una autonomía industrial nacional que pudiera vehicular la promesa del libre mercado y la integración en un capitalismo que asumió la necesidad de renunciar al anclaje nacional para asegurar su constante expansión y acumulación.

Junto con ello, esa interrogación por las fronteras identitarias, cuestionó las propias identidades con que se habían organizado tanto el relato como el sistema productivo del cine, en una conciencia de la hibridación de géneros generando una diversidad de propuesta inéditas en estados anteriores del cine, que es parte de un estado generalizado-mundializado que ha sistematizado y ampliado las posibilidades cinematográficas-audiovisuales, donde las diferencias entre lo documental, ficción, animación y experimental que aún pueden organizar el mercado, han tenido que generar y profundizar en una serie de categorías para definir esas prácticas, también al interior

de cada una de estas categorías madres. Estas prácticas de los géneros ha posibilitado también la aparición de nuevos géneros, como el *heritage film* o configuraciones particulares de estos como J-Horror o el cine negro latinoamericano.

Esto al interior de EE.UU. ha estado acompañado por el ingreso de una profusión de discursos que complejizan la realidad en la medida que se han transforman en nichos de mercado y dependiente de Hollywood, por ejemplo, aquello que se conoce como Indiewood. Pero también se ha posibilitado la confluencia con distintas industrias nacionales a través de productoras específicas, encontrando aliados productivos en Australia, Japón, Gran Bretaña, Francia, etcétera, para una serie de proyectos que antes se hubieran desarrollado dentro de las fronteras nacionales.

Una lógica similar se puede desprender del proyecto de la Comunidad Europea, donde no solo se apostó por la construcción de imaginarios continentales que pudieran tener una alta rentabilidad económica en los mercados globales, en las formas del «euro-pudding» o cine con «*look* de autor», sino que las propias películas nacionales se realizaran en la integración con productoras de otros países, para avanzar hacia una desnacionalización de la industrias nacionales. Así y a diferencia de EE.UU. la transnacionalización europea no es el resultado del cambio de régimen de propiedad sobre los estudios-productoras sino de las propias películas. Instalando discursivamente la pregunta de la propiedad del capital como elemento consustancial para la configuración de algo así como un cine nacional, donde este último es el resultado de la suma de películas. Cuestionamiento que debería ser extensible a cuán francesas, alemanas o italianas son algunas de las películas de Hollywood, aunque no se suele hacer.

Esto se articula de forma similar pero distinta en el contexto latinoamericano —y en menor medida africano—, donde la mayor parte de la producción depende de esta misma convergencia transnacional, principalmente, europea-española, pero a diferencia de los modelos proteccionistas que aún existen en Europa, que posibilita la supervivencia de productoras privadas integradas en el mercado, en el caso de Latinoamérica depende sustancialmente de estados subsidiarios, que se ocupan de esos sectores donde el mercado no quiere invertir o de modelos proteccionistas que edifican de estos financiamientos transnacionales. Olivándose de raíz de un cine que otrora se

imaginaba como la imagen-identidad de una nación a través del modelo productivo de sustitución de importaciones.

Toda esta integración transnacional acontece de forma muy distinta en los espacios productivos asiáticos, que en distintas etapas han apostado por una densa política productiva neoliberal, para encontrar cada vez más grandes nichos de mercado, a través de la proliferación de películas de género. En el caso de Hong Kong del cine de acción y el de Japón el cine de terror, el primero en un modelo regional que fue ocupando las pantallas de países vecinos a través de una violenta lógica de producción. El segundo a través de una política global asociada a la previa penetración de la industria del audiovisual de animación. Que ha posibilitado una serie de proyectos de convergencia principalmente con Hollywood. Caso distinto al de la India que ha generado una estrategia de globalización subsidiaria a la presión migratoria de su población por el mundo anglosajón, que ha implicado ventanas productivas asociadas a lo que hemos definido como diáspora débiles.

Esto le ha posibilitado ser comprendidas al interior de lo que hemos llamado prácticas identitarias no-hegemónicas, por ejemplo, en el caso del Black British Cinema y en cierta medida en el cine asiático-estadounidense, aún cuando encuentren muchas veces sus aliados productivos en los discursos hegemónicos de aquellos países desde donde provienen. Discursos y narrativas que han ido encontrando espacios de validación institucional en aquello que consideramos como políticas de las diferencias en código posmoderno y políticas de la identidad en código multi-intercultural. Donde se han multiplicado los esfuerzos productivos por generar un corpus de películas y piezas audiovisuales que puedan dar cuenta de la complejidad y diversidad identitaria del mundo, pero sustancialmente, de la conciencia de que las producciones culturales y las construcciones identitarias tienen siempre un carácter híbrido, teniendo como expresión ejemplar *rasquachismo chicano*.

Las que generalmente dependen de forma directa de las políticas nacionales de promoción a dichas prácticas, por ejemplo, en el cine indígena Inuit, Maorí o de las distintas comunidades que viven dentro México. También en el caso de Estados no intervencionistas como EE.UU. tras las luchas por los derechos civiles. Las que, a su vez, han generado espacios de visibilización propios: festivales, asociaciones, coordinadoras, etcétera, a causa de la imposibilidad de penetrar en el mercado global

internacional. Espacios de integración transnacionales que han ido configurando una comunidad imaginada global. De la misma forma que las prácticas de las identidades sexuales no-hegemónicas, han configurado una comunidad identitaria global y un bastión teórico —la teoría *queer*— específico para sus pretensiones de derechos sociales-político alojadas en los distintos Estados nación.

Prácticas que se apoyaron primero en el soporte videográfico y eventualmente fílmico, —dependiendo de la fuerza política-social de los colectivos que las alojaban— han encontrado en la imagen técnica-digital un espacio de ampliación sustancial de sus producciones, por ejemplo, en las ficciones del Native American Cinema y del Cine Aborigen Australiano. Transformaciones que, a su vez, han cambiado ampliamente el modelo productivo a escala global —como trazamos en la tesis, aún cuando no desarrollamos en profundidad— y a diversificado sus propuestas prácticas. Las que ya no solo encuentran en el cine su espacios de discursivos, generando espacios híbridos de negociación donde lo cinematográfico se expone a pensar soluciones complejas para distintos fenómenos socio-culturales que se está generando a nivel global, regional o local, al mismo tiempo, que reaccionan a las re-configuraciones globales de las políticas de desarrollo productivo cinematográfico-audiovisual.

Esta asimetría geo-estética se expresa también en la organización discursiva de lo cinematográfico, donde el cine global de entretenimiento que puede convocar a las masas es el producido y patrocinado por Hollywood, las distintas industrias hindúes y en cierta medida el hongkonés, europeo y japonés en sus áreas de influencia. Mientras el producido por Europa tiene hegemonía el espacio del circuito de los festivales internacionales, plataformas que son fundamentales para la producción latinoamericana y también para cierta parte del cine asiático por fuera de Japón y Hong Kong. Los que, a su vez, generan espacio para las producciones por fuera de esto grandes núcleos productivos. En paralelo a la red de festivales abocado a generar espacios de difusión para prácticas no-hegemónicas.

Configuración que ha consolidado y supuesto una multiplicación de discursos autorales dentro del cine, pero ya no como el espacio de desarrollo de una política de la mirada, sino como el espacio de fijación de una marca, que evolucionó de aquello que Jean-Luc Godard definía como política de los directores, hacia la constitución de un estilo determinado y reconocible, que posibilite su ubicación en la red del mercado

global. Que sostiene la especulación económica en la inversión en la proyección global de dicha marca-autor —eso que ha sido presionado desde el modelo productivo de Takashi Miike—. En paralelo a esto, ha acontecido la irrupción de una dimensión autoral posmoderna, por ejemplo, en las películas de Pedro Almodóvar, donde consciente de no poder esgrimir una interioridad autónoma, genera una política de la mirada auto-consciente de su hibridación. Esa política de la mirada en la política de autores —que Jean-Luc Godard contraponía a la de los directores—, ha sido minada no solo por las lógicas de organización económica, sino también en nivel discursivo en proyectos cinematográficos como DOGME 95 y, en particular, en los dispositivos de Lars von Trier.

Esta asimetría geo-estética está asociada con una diversidad de formas en que se han cristalizado las prácticas cinematográficas-audiovisuales contemporáneas, donde ciertos problemas globales o regionales han generado respuestas locales dependientes a las formas específicas en que se habían o no desarrollado el cine moderno dentro del espectro de lo que hemos llamado posmodernidades. Así, por ejemplo, el desarrollo del «cinema du look» en Francia, ha generado formas específicas de la relación de la imagen con su condición de capital, que no pueden ser homologables al cine soviético del *perestroika-glásnost*, aún cuando ambas pueden ser pensadas bajo la influencia de una cultura popular estadounidense mundializada. El primero plantea una reflexión sobre la dimensión de mercancía de la imagen cinematográfica a través de su conciencia publicitaria. Mientras la segunda genera una apropiación artesanal de significantes de la cultura popular estadounidense, pero como ejercicio de inscripción del individuo como organizador del sentido.

Una diferencia sustancial podemos encontrar en la construcción de esa imagen-música en las imágenes cinematográfica-audiovisuales contemporáneas, más allá del falseario tropo MTV. Mientras a partir de prácticas como las de realizadores como Léos Carax, Danny Boyle o Olivier Assayas se ha esgrimido la figura del *disc jockey* como modelo narrativo, la imagen-música en el propio contexto de *perestroika-glásnost*, es un espacio de colectivización de la mirada, una interrupción en el tejido narrativo. La imagen-música que vehiculiza la experiencia cinematográfica de Carlos Saura dependiente de la relación entre cuerpo-espacio-cámara. Mientras dentro de la experiencia chicana la imagen-música tiene una función específica en la narrativa, ya que pone en imagen los rasgos híbridos de sus producciones culturales que contextualizan la experiencia cinematográfica.

También en las formas de la transtextualidad, por un lado, se encuentran los herederos de alusión estética moderna, aquellos que le dieron muerte, como Brian de Palma o Quentin Tarantino que construyen sus imágenes a través de complejos sistemas referenciales que no salen del mundo imaginario cinematográfico. Esos que lo plantean dentro de tejidos culturales más amplios, Pedro Almodóvar o David Lynch. O los que establecen la transtextualidad como un código narrativo dentro de sus películas, Krzysztof Kieślowski o Abbas Kiarostami. Cada una de estas experiencias, por nombrar unas pocas, reclaman una especificidad y un sentido muy distinto. Aún cuando generen formas muy parecidas de lógicas estético audiovisuales-cinematográficas, que responden entre otras cosas dan cuenta de procesos cinematográficos locales particulares.

Esto se vuelve muy claro también si pensamos en las prácticas de la memoria, por un lado, frente a las violentas transformaciones neoliberales de la sociedad británica, se generó una amplia producción bajo el género del *heritage film*, que recuperaba la memoria colonial británica, para hacer una apología del espíritu victoriano o para complejizar ese espíritu con identidades culturales y sexuales diversas. Por su lado, frente a las violentas transformaciones neoliberales en el contexto latinoamericano vehiculizadas por dictaduras militares, han generado prácticas de la memoria que ponderan los efectos sociales de la violencia militar y el descentramiento del individuo frente a la desarticulación de un proyecto de modernización de izquierda nacionalista.

Desde otro ángulo y en relación a otros procesos históricos, las prácticas de la memoria dentro del cine español, se fijaron en hacer visible todo un imaginario que fue desterrado del imaginario simbólico, que había sido borrado por un proyecto de modernización nacional-católico, para generar prácticas de reconocimiento en esas imágenes en que no se encontraban. Mientras, las prácticas de la memoria en el contexto soviético-ruso exponían el horror de la masacre estalinistas en el sacrificio del individuo por sobre lo colectivo. Al mismo tiempo, que se asociaba simbólicamente esa masacre a la censura desarrollada por el régimen, en la necesaria exposición de aquellas películas que filtraban el rumor del presente del horror, entre otros, en su política anti-judía. También en esas prácticas de memorias diferidas que referíamos en el contexto chino de los años ochenta.

Las prácticas de la memoria desembocan en contextos específicos en la articulación de políticas de la memoria. Por ejemplo, en el contexto latinoamericano en un profusión de producciones documentales auto-biográficos y también ficciones que median distintos niveles discursivos y problemas estéticos, que cuestionan tanto a las narrativas de la ficción que cristalizan las políticas de los diferentes Estados nación con respecto a la masacre colectiva. Pero sustancialmente estas políticas de la memoria se han articulado al interior de las prácticas cinematográfica-audiovisuales de los colectivos identitarios no-hegemónicos.

Estas se articulan en distintos niveles, dependiendo de los rasgos del conflicto que justifica la segregación social-económica-cultural que afecta al colectivo. En este sentido, las prácticas de la memoria de lo que hemos definido como diásporas débiles refieren al proceso migratorio específico de los padres o abuelos. Mientras las diásporas fuertes asociadas a la esclavitud de las poblaciones africanas subsaharianas, piensa el pasado como un espacio de condena colectiva donde no hay nada que recuperar y hay que construir su vínculo con África o pensar un espacio colectivo de solidaridad. Mientras los distintos cine indígenas esas prácticas están asociadas con aquello que se ha perdido, un desgarramiento no solo a nivel de ciertos colectivos, sino a todo ese mundo que estaba articulado por su cosmogonía.

Tanto ahí cuando hemos identificado múltiples posmodernidades como formas específicas de padecer las transformaciones globales sistémicas de la organización capitalista neoliberal, como cuando hemos expuesto las diferentes formas de enfrentarse a los procesos devenidos del colonialismo imperialista en las prácticas de los colectivos indentitarios no-hegemónicos. Partimos de la base de que la relación entre las condiciones materiales, los problemas discursivos-teóricos y las prácticas cinematográficas-audiovisuales han construido un clima que ha posibilitado un grupo específicos de procesos que han devenido en expresiones concretas en diferentes partes del mundo que guardan relación entre ellas, en momentos específicos históricamente identificables. Esto no implica que toda producción de imágenes audiovisuales en el mundo pueda ser explicada dentro del esquema organizativo propuesto, pero si podemos dar cuenta de los climas mayoritarios y las particularidades específicas de territorios cinematográficos-audiovisuales específicos.

En este sentido, la imagen-estereográfica que hemos ido perfilando, en la que podríamos sumar otros aspectos que hemos trabajado a lo largo de la tesis, nos permite ver cómo durante las últimas tres décadas hay una serie de formas y problemas que provienen de procesos y contextos muy distintos, pero que comparten no solo una temporalidad común, sino que también un léxico, discursos y soluciones a ciertos problemas estéticos, culturales o sociales, pero que tienen sentidos discursivos distintos, divergentes o alternativos a aquellos esgrimidos por los centros hegemónicos discursivos que han pensado el cine contemporáneo. Procesos que no pueden ser explicados simplemente por el antiguo esquema de centros y periferias, de contaminación y propagaciones, devenidos de las lógicas coloniales donde cada imperio hacía girar en torno a su metrópolis cada una de sus periferias. Porque el propio capitalismo ha dejado de funcionar así hace mucho tiempo y ha generado una red de relaciones asimétricas complejas.

Es en la medida en que podamos poner en relación esas diferencias se podrá dar cuenta de una imagen de conjunto, aunque sea deficitaria, pero que no termine homogeneizando e invisibilizando las formas específicas que se han desarrollado, pero también como se han pensado las mismas. El asunto no es plantear que existen diferencias y similitudes eso es una obviedad empírica, sino ponerlas en una relación conflictiva para exponer aquello que puede articularlas. Asimismo el asunto no es identificar si un fenómeno en un espacio específico sucedió antes o después que en otro o si un realizador generó una propuesta particular antes o después que otro, lo mismo quien inscribió uno u otro concepto. Todo esto es importante identificarlo, pero lo fundamental es mostrar su devenir, exponer sus transformaciones y re-configuraciones, donde finalmente acontece la densidad de los fenómenos, discursos y películas. Porque si la asimetría geo-estética es sistémica inevitablemente también es temporal.





## BIBLIOGRAFÍA

- Aaron, Michele. "New Queer Cinema: An Introduction". En *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Editado por Michele Aaron. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004: 3-14.
- Abel, Marco. "Images for a Post-Wall Reality: New German Films at the 55th Berlin Film Festival". *Sense of cinema*, Número 35, abril 2006: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2005/festival-reports/berlin2005/>
- Agamben, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo?", *Salonkritik*. 1 de diciembre, 2008: s/n. pp. Disponible en: [http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que\\_es\\_lo\\_contemporaneo\\_giorgi.php](http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php)
- Aguilar, Carlos. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2006.
- Álvarez Monzoncillo, José María. "Las transformaciones industriales en el cine mundial". En *Historia General del cine XII. El cine en la era audiovisual*. Editado por Manuel Palacios y Santos Zunzunegui. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Allan, Seán. "Good Bye, Lenin!: Ostalgie und Identität im wieder vereinigten Deutschland". *German as a foreign language*, Número 1, 2006: 46-59.
- Allen, Chadwick. *Blood Narrative: Indigenous Identity in American Indian and Maori Literary and Activist Texts*. Durham-NC: Duke University Press, 2002.
- Amado, Ana. "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia", en *Historia, género y política en los 70'*. Compilado por Andrea Andújar et. al. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005: 221-240.
- \_\_\_\_\_. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducido por Eduardo L. Suárez. México DF: Fondo de cultura económica, 1993.
- Anderson, Perry. "Modernity and Revolution". *New Left Review I*. Número 144, marzo-abril 1984: 96-113.
- \_\_\_\_\_. *Los orígenes de la posmodernidad*. Traducido por Luis Andrés Bredlow. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Traducido por Gustavo Remedi. Montevideo y Buenos Aires: Ediciones Trilce y Fondo de cultura económica, 2001.
- Ardules, Osvaldo A. et al. *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: Bonum, 1973.
- Arellano Aguilar, María Isabel. "El movimiento chicano". En *Análisis de algunos problemas fronterizos y bilaterales entre México y Estados Unidos*. Compilado por Víctor Carlos García Moreno. México-DF: UNAM, 1982: 47-56.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Íntimo, privado, biográfico: espacios del yo en la cultura contemporánea". En *Estéticas de la intimidad*. Editado por Lorena Amaro. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009: 17-31.
- Arocena, Carmen. *Víctor Erice*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- Arroyo, José. "Kiss Kiss Bang Bang". *Sight and Sound*, marzo 1997: 6-9.
- \_\_\_\_\_. "The films of Isaac Julien. Look back and talk black". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Número 36, mayo 1991 (versión online 2006): s/n pp. Disponible en <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/IsaacJulien.html>
- \_\_\_\_\_. "Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of «New Queer Cinema»". En *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*. Editado por Joseph Bristow y Anglia R. Wilson. Londres: Lawrence and Wishart, 1993: 78-98.

- Arthur, Paul. *A Line of Sight: American Avant-garde Film Since 1965*. Minneapolis-MN: University of Minnesota Press, 2005.
- Assayas, Olivier. “La generación de 1979. (Hong Kong: nueva ola)”. En *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Compilado por Antoine de Baecque. Traducido por José Miguel González Mercén. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006: 269-271.
- \_\_\_\_\_. “Nuestro enviado a la República China. (Algo Nuevo en el cine de Taiwán)”. En *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Compilado por Antoine de Baecque. Traducido por José Miguel González Mercén. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006: 272-283.
- Augros, Joel. *El dinero de Hollywood: financiación, producción, distribución y nuevos medios*. Traducido por Joseph Torrell. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.
- Austerlitz, Saul. “Edward Yang”. *Sense of cinema*. Número 21, julio 2002: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2000/7/asian-cinema/hongkong/>
- Austin, Guy. *Contemporary Frech Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Averbach, Margara. *Caminar dos mundos. Visiones indígenas en la literatura y el cine estadounidense*. Valencia: Universidad de Valencia, 2013.
- Ávila Pietrasanta, Irma. “México”. En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Coordinado por Alfonso Gumicio Dagon. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert-FES, 2014: 371-429.
- Babha, Homi K.. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aria. Buenos Aires: Manantial Ediciones, 2007.
- Badiou, Alain. *Breve tratado de ontología transitoria*. Traducido por Tomás Fernández Auz y Beatriz Eguibar. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.
- Bailey, Cameron. “A Cinema of Duty. The Films of Jennifer Hodge de Silva”, en *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*. Editado por Kay Armatage et. al.. Toronto: Toronto Univeristy Press, 1999: 94-108.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducido por Tatiana Bubnova. México-DF: Fondo de cultura económica, 2005.
- Bal, Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, *Revista de Estudios Visuales*, Número 2, 2004: 12-49.
- \_\_\_\_\_. “Arte para lo político”. Traducido por Roberto Riquelme. *Revista de Estudios Visuales*, Número 7, 2010: 39-65.
- Balló, Jordi. “Correspondencia. Noticia de un proceso”. En *Erice-Kiarostami. Correspondencias. Catálogo de exposición*. Dirigido por Alain Bergala y Jordi Balló. Barcelona: CCCB y Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, 2006: 74-81.
- Bandis, Helen, Adrian Martin y Grant McDonald. eds. *Raúl Ruiz: Images of Passage*. Rotterdam: Rouge Press/Rotterdam International Film Festival, 2004.
- Barash, Zoia. *El cine soviético del principio al fin*. Ciudad de La Habana: Ediciones ICAIC, 2008.
- Barber, Susan T. “Insurmountable Difficulties and Moments of Ecstasy: Crossing Class, Ethnic and Sexual Barriers in the Films of Stephen Frears”. En *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism. Second edition*. Editado por Lester D. Friedman. Londres: UCL Press, 2006: 209-222.
- Barclay, Barry. “Celebrating Fourth Cinema”. [www.maoricinema.com](http://www.maoricinema.com). Acceso 10 de agosto 2015: 1-11. Disponible en: <http://www.maoricinema.com/wp-content/uploads/2014/02/BarclayCelebratingFourthCinema.pdf>
- Barthes, Ronald. “La muerte del autor”. *Revista La letra del escriba*, Número 51, junio 2006: s/n pp. Disponible en: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>
- Bassan, Raphael. “Trois neo-baroque français. Beineix, Besson, Carax, de *Diva au Grand Bleu*”. *Le Reveu du Cinema*, Número 449, mayo 1989: 45-54.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Traducido por Aurelio Garzón del Campo. México DF: Siglo XXI Editores, 1991.
- \_\_\_\_\_. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Traducido por Julieta Fombona. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.

- \_\_\_\_\_. *Cultura y simulacro*. Traducido por Antoni Vicens y Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La sociedad del consumo. Sus mitos y sus estructuras*. Traducido por Alcira Bixio. Madrid: Siglo XXI España, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Traducido por Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- \_\_\_\_\_. *La posmodernidad y sus descontentos*. Traducido por Marta Malo de Molina Badelón y Cristina Piña Aldao. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Baumann, Gerd. *El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*. Traducido por Carlos Ossés Torrón. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- Bégaudeau, François. “Répliques: Scorsese sobrevalorado”, *www.cahiersducinema.com*, marzo 2005: s/n pp. Disponible en: <http://www.cahiersducinema.com/Repliques-Scorsese-sobrevolado.html>.
- Bellour, Raymond. “La querelle des dispositifs”, *Art Press*, Número 262, noviembre 2000: 48-52.
- \_\_\_\_\_. *Entre imágenes: Foto. Cine. Video*. Traducido por Adrana Vettier. Buenos Aires: Colihue ediciones, 2009.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Madrid: Katz Editores, 2007.
- Belton, John. “Digital Cinema: A False Revolution”. *October*, Número 100, primavera 2002: 98-114.
- \_\_\_\_\_. “Introduction: Digital Cinema”, *Film History*, Volumen 24, Número 2, 2012: 131-134.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Traducido por Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus Ediciones, 1989: 15-60.
- \_\_\_\_\_. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Traducido por Bolívar Echeverría. México DF: Contrahistorias, 2004.
- Bergala, Alain. *Nadie como Godard*. Traducido por Kos Oliver. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- Bertetto, Paolo. *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*. Milán, Bompiani Editore, 2007.
- \_\_\_\_\_. “L’immagine simulacro”. *Revista cultural Trama y Fondo*. Número 27, segundo semestre 2009: 87-104.
- Bézar, Nicolas. “Tríos temps de la jeunesse. (Goodbye South, Goodbye, Millennium Manbo et Café Lumière)...”. En *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien*. Editor por Antony Fiant y David Vasse. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013: 73-86.
- Bluher, Dominique. “Hip-hop cinema in France”. *Camera Obscura*. Volumen 46, Número 1, primavera 2001: 77-91.
- Bongers, Wolfgang. “Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos”. *Revista Aisthesis*. Número 48, diciembre 2010: 68-89.
- Bordwell, David. “The End of cinema as we know it—yet again”. *David Bordwell’s website on cinema*. Disponible en: <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/29/the-end-of-cinema-as-we-know-it—yet-again/>.
- Bosséno, Christian. “Un cinéma de transition”. *CinémAction*. Número 56, 1990: 146-7.
- Botti, Alfonso. *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881–1975)*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Traducido por Alberto de Escurrída, et. al. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.
- Boyer, Dominic. “Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany”. *Public Culture*, Volumen 18, Número 2, primavera 2006: 361-381.
- Bragança, Felipe. “Cidade de Deus”. *Revista de Cinema. Contracampo*. Número 58. Acceso 10 de noviembre 2014.: s/n pp. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/criticas/cidadededeus.htm>.
- Brea, José Luis. *Cultura Ram: Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

- Brenez, Nicole. "For an insubordinate of cinema and media". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Volumen 50, Número 1-2, primavera-otoño 2009: 197-201.
- Brenez, Nicole y Philippe Grandrieux. "Cultural Guerrillas. The fundamental questions of a cinema of intervention". *Moving Image Source-Museum of the Moving Image*, 1 marzo 2012: s/n pp. Disponible en: <http://www.movingimagesource.us/articles/cultural-guerrillas-20120301>.
- Brown, Steven T. ed. *Cinema Anime: critical engagements with Japanese animation*. Nueva York-NY: Palgrave MacMillan, 2006.
- Bruno, Giulliana. "Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*". *October*, Volumen 41, Primavera, 1987: 61-74.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge, 2003.
- Bryce, Jane. "Riffing on Omeros: The Relevante of Isaac Julien to Cultural Politics in the Caribbean". *Small Axe*. Número 32 (Volumen 14, Número2), junio 2010: 83-96.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Estética de lo efímero*. Traducido por Santiago E. Espinoza. Buenos Aires: Arena Libros, 2006.
- Buci-Glucksmann, Christine y Fabrice Revault d'Allonnes. eds. *Raoul Ruiz*. París: Dis Voir, 1988.
- Buchloh, Benjamin H.D. "1962a. Fluxus". En *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Editado por Hal Foster et. al. Traducido por Fabía Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2006: 456-463.
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducido por Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Traducido por Jenaro Talens. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- Butler, Judith. "Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion". En *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Editado por Anne McClintock, Aamir Mufti y Ella Shohat. Minneapolis-MN: University of Minnesota Press, 1997: 281-395.
- \_\_\_\_\_. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.
- Butler, Kim. "Defining Diaspora, Refining a Discourse". *Diaspora*, Volumen 10, Número 2, 2001: 189-219.
- Byrne, James. "Wigs and rings: cross-cultural exchange in the South Korean and Japanese horror film". *Journal of Japanese and Korean Cinema*- Volumen 6, Número 2, 2014: 184-201.
- Caballero, Rufo. coord. *Producción e intercambio de cine entre España, América Latino y el Caribe*. Madrid: Fundación Carolina-CeALCI, 2007.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Traductor Anna Giordano. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- Calavita, Marco. "«MTV Aesthetics» at the Movies: Interrogating a Film Criticism Fallacy". *Journal of Film and Video*, Volumen 59, Número 3, invierno 2007: 15-31.
- Caparrós, José María. *El cine de fin de milenio (1999-2000)*. Madrid: Ediciones Rialp, 2001.
- Carbó Ribugent, Gemma. coord. *La cultura, estrategia de cooperación al desarrollo*. Girona: Universitat de Girona, 2008.
- Cardoso, Fernando Henrique y Enzo Faletto. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México DF: Siglo XXI, 1969.
- Carrol, Noël. "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond)". *October*, Volumen 20, primavera 1982: 51-81.
- Cartwright, Lisa. "Film and the digital in visual studies: film studies in the era of convergence". *Journal of Visual Culture*, Número 1, Volumen 1, abril 2002: 7-23.
- Casas, Quim. *David Lynch*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- Castrillón, José Luis e Ignacio Martín Jiménez. *El cine de Víctor Erice*. Madrid: Caja España, 2000.
- Català, Josep M.. *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Palacios de la memoria: el cine desplazado". *Archivos de la Filmoteca*. Número 69. abril 2012. 79-91.

- \_\_\_\_\_. "Realismo ciborg. Formas del documental contemporáneo". *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*. Número 96, octubre 2013-enero 2014: 1-3. Disponible en: <http://telos.fundaciontelefonica.com/url-direct/pdf-generator?tipoContenido=articuloTelos&idContenido=2013102313530003&idioma=es>
- Ceretto, Luisa. "Lo sguardo frantumano". En *Il dolore del tempo. Il cinema di Hou Hsiao-hsien*, Editado por Luisa Ceretto, Andrea Moroni y Giancarlo Zappoli. Torino: Lindau, 2002: 7-15.
- Cesar, Samuel R. "La sombra de Fellini es alargada: la linterna mágica de Emir Kusturika". *Film-Historia*. Volumen 6, Número 2, junio 1996: 143-175.
- Chan, Andrew. "The Sandwich Man", *Revers Shot*, 3 de agosto 2008: s/n pp. Disponible en: [http://reverseshot.org/archive/entry/607/sandwich\\_man](http://reverseshot.org/archive/entry/607/sandwich_man).
- Chan, Evans. "Postmodernism and Hong Kong Cinema". *Postmodern Culture*. Volumen 10, Número 3, mayo 2000: s/n pp. Disponible en: [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/v010/10.3chan.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v010/10.3chan.html)
- Chaudhuri, Shohini *Contemporary world cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgo: Edinburgo University Press, 2005.
- Chen, Fangming "Posmodern or Poscolonial? An Inquiry into Postwar Taiwanese Literary History". En *Writing Taiwan. A New Literary History*. Editado por David Der, Wei Wang y Carlos Rojas. Durham-NC: Duke University Press, 2007: 26-50.
- Cherchi Usai, Paolo. *La muerte del cine. Historia y memoria cultural en el medioevo digital*. Traducido por Emili Olcina. Barcelona: Editorial Laertes, 2005.
- Cheshire, Godfrey. "The Death of Film/The Decay of Cinema". *New York Press*, 30 diciembre 1999: s/n. pp. Disponible en: <http://www.nypress.com/the-death-of-film-the-decay-of-cinema/>
- Chignoli, Andrea. "La voz en off del documental política en la experiencia de Pedro Chaskel". En *Audiovisual y política en Chile*. Editado por Claudia Barril, Pablo Corro y José M. Santa Cruz G. Santiago de Chile: Ediciones ARCIS e Instituto de Estética-PUC, 2014: 168-175.
- Chion, Michel. *David Lynch*. Traducido por José Miguel González Marcén. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- Church, David. "Werner Herzog". *Sense of cinema*, Número 41, noviembre 2006: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/herzog/>
- Collado Sánchez, Esperanza. *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama editorial, 2012.
- Columpar, Corinn. *Unsettling Sights: The Fourth World on Film*. Carbondale-IL: Southern Illinois Press., 2010.
- Comas, Àngel. *Vint anys d'història del cinema a Catalunya (1990-2009)*. Barcelona: Laertes de Ediciones, 2010.
- Constable, Catherine. "Postmodernism and film". En *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Editado por Steven Connor. Nueva York-NY: Cambridge University Press, 2004: 41-61.
- Cook, Pam. *Baz Luhrmann*. Londres: BFI/Palgrave Macmillan, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Transnational utopias: Baz Luhrmann and Australian cinema". *Transnational Cinemas*, Volumen 1, Número 1, 2010: 23-36.
- Corrigan, Timothy. "The comerse of auterism". En *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick-NJ: Rutgers University Press, 1991: 101-136.
- Cortazar, Alejandro. "La identidad cultural y convencionalidad filmica en *Zoot Sui*". *La Palabra y el Hombre*. Número 128, octubre-diciembre 2003: 17-28.
- Cousins, Mark. *Historia del cine*. Traducido por Jorge González Battle. Barcelona: Editorial Blumen, 2011.
- Creekmur, Corey K. y Alexander Doty. eds. *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. Durham-NC y Londres: Duke University Press, 1995
- Crimp, Douglas. "Right On! Girlfriend". *Social Text*. Número 33, 1992: 2-18.
- \_\_\_\_\_. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Traducido por Eduardo García Agustín. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Crooks, Julie. "African Canadian Film". En *Encyclopedia of the African Diaspora: Origins, Experiences, and Culture*, Editado por Carole Boyce Davies. Santa Barbara-CA: ABC-CLIO, 2008: 30-31.

- Crusafon, Carmina. "La construcción del mercado audiovisual europeo: balance de dos décadas de políticas públicas". *Comunicación y sociedad* (nueva época), Número 20, septiembre-diciembre 2013: 161-189.
- Cueto, Roberto. "Paisaje con escombros. El cine social británico de los años noventa". En *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*. Editado por Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón y Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001: 277-304.
- Cummings, Doug. "Krzysztof Kieslowski". *Sense of Cinema*, Número 27, julio 2003: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/kieslowski/>.
- Cunningham, John. *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. Londres: Wallflower Press, 2004.
- Cusi Wortham, Erica. "Más allá de la hibridad: los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca, México". *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*. Volumen 3, número 2, diciembre 2005: 34-47.
- D'Amico, Tiziana. ed. *Il Cinema in Slovacchia. Tra Memoria e Futuro*. Atripalda: Edizioni Laceno, 2009.
- Daly, Fergus. "Las luces de Taiwán. Notas para un resumen de la poética de Hou Hsiao-hsien". En *Mutaciones del cine contemporáneo*. Coordinado por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin. Traducido por Esther Gaytán Fuertes. Madrid: Editorial Errata Naturae, 2010: 239-250.
- Daney, Serge. "Las jornadas de Gdansk (cine polaco)". En *Nuevos cine, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Compilado por Antoine de Baecque. Traducido por José Miguel González Marcén. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006: 191-207.
- \_\_\_\_\_. "Espacio sin distancia. (Viaje a través del cine soviético En *Nuevos cine, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Compilado por Antoine de Baecque. Traducido por José Miguel González Marcén. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006: 221-231.
- \_\_\_\_\_. "From movie to moving". En *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. Editado por Tanya Leighton. Traducido por Brian Holmes. Londres: Tate Publishing, 2008: 334-339.
- \_\_\_\_\_. "For a cine-demography", *Sergey Daney in English*. Acceso 20 enero 2013: s/n pp. Disponible en: <http://home.earthlink.net/~steevee/demo.html>.
- Danto, Arthur C. "El final del arte". *El Paseante*, Número 22-23, 1995: 30-54
- \_\_\_\_\_. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Traducido por Ángel Mollá Román y Aurora Mollá Román. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.
- Darke, Chris. *Light Readings: Film Criticism and Screen Arts*. Londres: Wallflower Publishing, 2000.
- Darke, Chris y Kobena Marcer. *Isaac Julien*. Londres: Ellipsis, 2001.
- Davis, Bob. "Takeshi Kitano". *Sense of cinema*. Número 27, julio 2003: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2000/7/asian-cinema/hongkong/>.
- Davis, Darell W. "Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi". *Cinema Journal*, Volumen 40, Número 4, verano 2001: 55-80.
- De Baecque, Antoine. "Al acecho: ¿qué quedaba de la política de autores?". En *La política de los autores. Manifiesto de una generación de cinéfilos*. Compilado por Antoine de Baecque. Traducido por Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003: 170-178.
- \_\_\_\_\_. "Mort du cinema". *www.Le Gifaro.fr*. 25 de junio 2012: 1-2. Disponible en: <http://www.evene.fr/livres/actualite/mort-du-cinema-989539.php>.
- De Grandis, Rita. "Incursiones en torno a hibridación. Una propuesta para discusión: De la mediación lingüística de Bajtín a la mediación simbólica de Canclini". *Acta del XIX Latin American Studies Association Congress-LASA*, 28-30 de septiembre 1995: s/n pp. Disponible en: <http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/grandis.html>.
- De Largy Healy, Jessica. "Yolngu Zorba meets Superman. Australian Aboriginal people, mediated publicness and the culture of sharing on the Internet". *Anthrovision*. Volumen 1, Número 1, agosto 2013: s/n pp. Disponible en: <http://anthrovision.revues.org/362>

- De Laurentis, Teresa. “La tecnología del género”. Traducido por Ana María Bach y Margarita Roulet. *Wiki-Medialab Prado.es*. Acceso 10 de abril 2014: 6-34. Disponible en: [http://wiki.medialab-prado.es/images/b/b0/La\\_tech\\_del\\_genero\\_Delauretis.pdf](http://wiki.medialab-prado.es/images/b/b0/La_tech_del_genero_Delauretis.pdf)
- De los Ríos, Valeria e Iván Pinto. eds. *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010.
- De Luca, Tiago. “Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas”. *Sense of cinema*. Número 55, julio 2010: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>.
- De Miguel, Casilda, José Ángel Rebolledo y Flora Marín. *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los años ochenta*. Donostia-San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1999.
- De Pablo, Santiago. “País Vasco”. En *Cine Español. Una historia por autonomías. Vol. 2*. Coordinado por José María Caparrós Lera. Barcelona: PPU/Centro de Investigaciones Film-Historia, 1998: 195-235.
- De Vicente, Giorgio. “Il dubbio della “Modernità”. *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*. Editado por Lino Micciché, Venecia: Marsilio Editori, 1998: 17-33
- DeAngelis, Michael. “The Characteristics of New Queer Filmmaking: Case Study—Todd Haynes”. En *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Editado por Michele Aaron. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004: 41-52.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducido por Jorge Diamant. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.
- \_\_\_\_\_. “Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande”. *Internationale Situationniste*. Número 10, marzo 1966: 3-11.
- Degli-Esposti, Cristina. ed. *Postmodernism in the cinema*. Nueva York-NY: Berghahn Books, 1998.
- Del Barco, Óscar. “La ilusión posmoderna”. En *El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada*. Compilado por Nicolás Casullo. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2004: 193-200.
- Deleuze, Gilles. *Image-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.
- Delgado de Cantú, Gloria M. *Historia de México. El proceso de gestación de un pueblo. Vol. 1*. México DF: Pearson Educación, 2002.
- Derrida, Jacques. “Freud y la escena de la escritura”. En *La escritura y la diferencia*. Traducido por Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989: 271–317.
- Derrida, Jacques y Bernard Stiegler. *Ecografías de la televisión*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.
- Desbarats, Carole, et al. *Atom Egoyan*. Traducido por Brian Holmes. Paris: Editions Dis Voir, 1993.
- Depetris-Chauvin, Irení. “Ambiguous Disenchantment in *El corazón del bosque*”. En *Burning Darkness. A Half Century of Spanish Cinema*. Editado por Joan Ramon Resina. Albany-NY: University of New York Press, 2008: 97-103.
- Desser, David. “Japan”. En *The International Movie Industry*. Editado por Gorham Kindem. Corbondole y Edwardsville-IL: Southern Illinois University Press, 2000: 7-21.
- Dhoukar, Hedi. “Les thèmes du cinéma beur”. *CinémAction. Cinémas métis de hollywood aux films beurs*. Editado por Guy Hennebelle y Ronald Schneider. Número 56, julio 1990: 152-160.
- Diawara, Manthia. “Afro-Kitsch”. En *Performing Hybridity*. Editado por May Joseph y Jennifer Natalya Fink. Minneapolis-MN: University of Minnesota Press, 1999: 177-181.
- Doll, Darcie. “Escapar de los géneros entrando en ellos. Una tendencia del cine latinoamericano actual”. *Comunicación y Medios*. Número 26, 2012: 51-59.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971.
- Downey, Juan. “The Blueprints of Power”. *Banda Aparte. Revista de cine/Formas de ver*. Número 12, octubre 1998: 65-68.
- Duque, Félix. *Postmodernidad y Apocalipsis. Entre la promiscuidad y la transgresión*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones y Universidad Nacional de General San Martín, 1999.

- Durovicová, Nataša y Katheleen Newman. eds. *World Cinema, Transnational Perspectives*. Nueva York y Oxon: Routledge, 2009.
- Durovicová, Nataša y Jonathan Rosenbaum. “Tras el 11 de septiembre de 2001. Reflexiones sobre la multinacionalización del cine”. En *Mutaciones del cine contemporáneo*. Coordinado por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, Traducción Esther Gaytán Fuertes. Madrid: Editorial Errata Naturae, 2010: 251-264.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América, 1996.
- Dyer, Richard. *The Culture of Queers*. Londres y Nueva York: Routledge, 2002.
- Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Traducido por Marcos Meyer. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 1997.
- Eder, Jens. ed. *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Hamburgo: LIT Verlag, 2008.
- Eleftheriotis, Dimitris. “Cultural difference and exchange: a future for European film”. *Screen*, Volumen 41, Número 1, primavera 2000: 92-101.
- Elkins, James. “Respuesta a Mieke Bal: Nueve modelos de interdisciplinariedad para los estudios visuales”, *Revista de Estudios Visuales*, Número 2, 2004: 55-62.
- Elsaesser, Thomas. *New German Cinema: A History*. Basingstoke: Macmillan/BFI, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Images for Sale: The ‘New’ British Cinema”. En *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism. Second edition*. Editado por Lester D. Friedman. Londres: UCL Press, 2006: 45-57.
- \_\_\_\_\_. “Around Painting and the «End of Cinema» - A Propos Jacques Rivette's La Belle Noiseuse”. *Theory Kit*. 6 septiembre 2007. Disponible en: <http://kit.kein.org/node/338>.
- \_\_\_\_\_. “ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe”. *Mise au point*. Número 5, 2013: s/n pp. Disponible en: <http://map.revues.org/1480>
- Engelen, Leen y Kris van Heuckelom. eds. *European Cinema after the Wall: Screening East-West Mobility*. Lanham-MA: Rowman & Littlefield, 2014.
- Enns, Anthony. “The politics of Ostalgic: post-socialist nostalgia in recent German film”. *Screen*, Volumen 48, Número 4, Invierno 2007: 475-491.
- Elena, Alberto. “Latinoamericanos en el cine español: los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Número 22, 2005: 107-133.
- \_\_\_\_\_. “Cines de la India: tradición y renovación”. En *India. Cine de autor, documental independiente y videocreación*. Editado por Juan Guardiola. Madrid: La casa encendida, 2009: 18-65.
- \_\_\_\_\_. “Bollywood: nuevos contextos y nuevos públicos”. *Revista de Historia del cine. Secuencia*, Número 36, segundo semestre 2012: 15-42.
- Escobar, Arturo, et al. “Introducción: Lo cultural y lo político en los movimientos sociales latinoamericanos”. En *Política cultural & cultura política: una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Editado por Sonia E. Alvarez, Evelina Dagnino y Arturo Escobar. Bogotá: Taurus, 2001: 17-48.
- Ezra, Elizabeth. *Jean-Pierre Jeunet*. Champaign-II: University Illinois Press, 2008.
- Ezra, Elizabeth y Terry Rowden. *Transnational Cinema: The Film Reader*. Nueva York-NY y Abingdon-OX: Routledge, 2006.
- Falicov, Tamara L. “Programa Ibermedia. ¿Cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España?”. *Revista Reflexiones*. Volumen 91, Número 1, 2012: 299-312.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Traducido por Julieta Campos. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Faris, James C. “Anthropological Transparency: Film, Representation, and Politics”. En *Film as Ethnography*. Editado por Peter Ian Crawford y David Turton. Manchester: Manchester University Press, 1992: 171-182.
- Felton, Wes. “Rewriting Hollywood History in Julie Dash’s Illusions”. *Sense of Cinema*. Número 49, febrero 2009, s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/illusions-julie-dash/>.
- Font, Domènec. *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Editorial Avance, 1976.

- Font, Domènec y Carlos Losilla. eds. *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Valencia: Institut Valencià de Catalunya, 2007.
- Fonte, Jorge. *Woody Allen*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- Fonoroff, Paul. "A Brief History of Hong Kong Cinema". *Renditions*, Número 29-30, primavera-otoño, 1988: 293-308.
- Forgione, Anna Pasqualina. "Pedro Almodóvar y el esperpento: hacia una nueva retórica de la imagen". En *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso Pedro Almodóvar*. Coordinado por Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005: 207-228.
- Forrest, Jennifer y Leonard R. Koos. eds. *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany-NY: University State of New York Press, 2002.
- Fossum, John Erik. *Oil, the State, and Federalism: The Rise and Demise of Petro-Canada as a Statist Impulse*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- \_\_\_\_\_. "1973. Primeras manifestaciones del videoarte". En *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Editado por Hal Foster et. al. Traducido por Fabia Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2006: 560-564.
- \_\_\_\_\_. ed. *La posmodernidad*. Traducido por Jordi Fibla. Barcelona: Editorial Kairós, 2008.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". *Revista Dialéctica*, Número 16, diciembre 1984: 51-82.
- \_\_\_\_\_. *Genealogía del racismo. De la guerra de razas al racismo de Estado*. Traducido por Alfredo Tzveibely. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Pretextos, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Espacios diferentes". En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Vol. III*. Traducido por Ángel Gabilondo. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1999: 431-441.
- \_\_\_\_\_. *El poder psiquiátrico. Curso en el Collage de France (1973-19754)*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- França, Andréa. "A livre afirmação dos corpos como condição do cinema". [www.videonasaldeias.org](http://www.videonasaldeias.org). Acceso 16 de agosto, 2015. Disponible en: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=10>.
- Fregoso, Rosa Linda. "Una retrospectiva crítica de la obra cinematográfica de Lourdes Portillo". *Comunicación y Medios*. Número 24, 2011: 148-170.
- \_\_\_\_\_. "Chicano Film Practices. Después del Terremoto", [www.lourdesportillo.com](http://www.lourdesportillo.com). Acceso 9 de marzo, 2015: s/n pp. Disponible en: [http://www.lourdesportillo.com/articles/articles\\_practices.php](http://www.lourdesportillo.com/articles/articles_practices.php).
- Freud, Sigmund. *Obras completas, volumen XVII*. Traducido por José L. Echeverri. Buenos Aires: Amorrortu ediciones, 1979.
- Friedman, Lester D. ed. *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism. Second edition*. Londres: UCL Press, 2006.
- Frodon, Jean-Michel. *L'âge moderne du cinéma français. De la nouvelle vague à nous tours*. París: Flammarion, 1995.
- \_\_\_\_\_. "En haut du manguier de Fengshan, immergé dans l'espace et el temps". En *Hou Hsiao-hsien*, Editado por Jean-Michael Frodon. Editions Cahiers du cinéma, 1999: 11-28.
- Frota, Mônica. "Taking Aim e a Aldeia Global: A Apropriação Cultural e Política da Tecnologia de Vídeo pelos Índios Kayapós". [www.videonasaldeias.org](http://www.videonasaldeias.org). Acceso 16 de agosto, 2015: s/n pp. Disponible en: <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/frota.htm>.
- Fu, Poshek y David Desser. eds. *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Fusco, Cuco. *Young British and Black. The work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Búfalo-NY: Hallwatts Contemporary Arts Center, 1988.
- Gabilondo, Josefa. "Melodrama atlántico y migrancia materna. Apuntes sobre *Todo sobre mi madre*". En *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso Pedro Almodóvar*. Coordinado por Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005: 287-306

- Gaonkar, Dilip P. ed. *Alternative Modernities*. Durham-NC: Duke University Press, 2001.
- García, Santiago. "El cine durante la dictadura (1976-1983). El cine colabora". *Leer Cine. Revista de Cine & Cultura*. Acceso 25 de marzo 2015: s/n pp. Disponible en: <http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=17>
- García Borrero, Juan Antonio. *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Ediciones Paidós SAICF, 2000.
- García Rodríguez, Javier. *El celuloide rosa. Un paseo por la historia del cine de la mano de personajes homosexuales*. Barcelona: Ediciones La Tempestad, 2008.
- Garwood, Ian. "Shiting Pitch: The Bollywood Song in the Anglo-American Market". En *Asian Cinemas. A Reader & Guide*. Editado por Dimitris Eleftheriotis y Gary Needham. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006: 346-357.
- Gerard, Fabien S. "The Days of the Dragon". En *Bertolucci's The Last Emperor: Multiple Takes*. Editado por Bruce H. Sklarew et al. Traducido por T Jefferson Kilen. Detroit-MI: Wayne State University Press, 1998: 65-81.
- Gaspar de Alba, Alicia. "There's No Place Like Aztlán. Embodied Aesthetics in Chicana Art". *The New Centennial Review*. Volumen 4, Número 2, otoño 2004: 103-140.
- Getino, Octavio. *Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable*, 2ª edición. Buenos Aires: Fund. Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad-CICCUS, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Cine Iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 2007.
- Getino, Octavio y Fernando Solanas. "Hacia un tercer cine". *RUA-Revista Universitaria do Audiovisual*. 15 de diciembre 2010: s/n pp. Disponible en: <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>
- Gieri, Manuela. *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*. Toronto: University of Toronto Press, 1995.
- Ginsburg, Guy. "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village". *Cultural Anthropology*. Volumen 6, Número 1, febrero 199: 92-112.
- Gipinath, Gabrielle. "Reversing Time's Arroz in Nam June Paik's Guadalcanal Requiem". *Quarterly Review of Film and Video*. Volumen 30, Número 3, 2013: 219-231.
- Girgus, Sam B. *El cine de Woody Allen*. Traducido por Francisco López Martín. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Givanni, June. ed. *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*. Londres: British Film Institute, 2001.
- Glaeser, Andreas. "Why Germany Remains Divided". En *A New Germany in a New Europe*. Editado por Sander L. Gilman y Todd Herzog. Nueva York-NY: Routledge, 2001: 173-193.
- Goldberg, Wendy. "Transcending the Victim's History: Takahata Isao's *Grave of the Fireflies*", *Mechademia*, Volumen 4, 2009: 39-52.
- Godard, Jean-Luc. "Bergmanorama". En *La política de lo autores. Manifiesto de una generación de cinéfilos*. Compilado por Antoine de Baecque. Traducido por Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003: 79-85.
- Goddard, Michael. *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Nueva York: Wallflower Press-Columbia University Press, 2013.
- Gómez-Peña, Guillermo. "Border Brujo. A Performance Poem (from the series "Documented/Undocumented")". *TDR*. Volumen 35, Número 3, otoño, 1991: 48-66.
- \_\_\_\_\_. "Death on the Border: a eulogy to Border art". *High Performance: A Quarterly Magazine for the New Arts*. primavera 1991: 8-9.
- González-Fierro, José Manuel. *Cronenberg. Estética de la carne*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999.
- González Pascual, Alberto. *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010.
- Gorostiza, Jorge y Ana Pérez. *David Cronenberg*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*, tomo 2. Traducido por Ana María Palos. México DF: Ediciones Era y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Traducido por Félix Fanés. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- Griffin, Roger. *The Nature of Fascism*. Nueva York: St. Martin's Press, 1991.
- Grüner, Eduardo. "JGL, o el absoluto de la acción". En *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*. Compilado por David Oubiña. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF: 79-104.
- Guardiola, Juan. "Otras miradas, otras representaciones". En *Historia General del cine XII. El cine en la era audiovisual*. Editado por Manuel Palacios y Santos Zunzunegui. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995: 221-258.
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Las distintas fases de la identidad: lo intercultural entre lo global y lo local". *La Puerta FBA*. Número 1, 2004: 69-75.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Vol. 2. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- \_\_\_\_\_. "El cine después del cine". En *Historia General del cine XII. El cine en la era audiovisual*. Editado por Manuel Palacios y Santos Zunzunegui. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995: 289-309.
- \_\_\_\_\_. "Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar". En *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso Pedro Almodóvar*. Coordinado por Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005: 45- 56.
- \_\_\_\_\_. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 2006.
- Guillot, Eduardo. "Etnoir: criminales de raza". En *NeoNoir. Cine negro americano moderno*. Editado por Jesús Palacios. Madrid: T&B Editores, 2011: 68-101.
- Gumucio Dagron, Alfonso. "Aproximación al cine comunitario". En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Coordinado por Alfonso Gumucio Dagron. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert-FES, 2014: 17-73.
- Gunder Frank, Andre. *América Latina: subdesarrollo o revolución*. México DF: Era, 1976.
- Gundermann, Christian. "La libertad entre los escombros de la globalización". *Ciberletras*. Volumen 13, junio 2005. s/n pp. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gunderman.htm>.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Traducido por Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus Ediciones, 1993.
- Haeni, Sabine. "Geographies of Desire: Postsocial Urban Space and Historical Revision in the Films of Martin Scorsese". *Journal of Film and Video*, Volumen 62, Número 1-2, primavera/verano 2010: 67-85.
- Hall, Kenneth E. *John Woo: The Films*. Jefferson-NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.
- Hall, Stuart. "New Ethnicities", en *Critical Dialogues in Cultural Studies*. Editado por David Morley y Kuan-Hsing Chen. Nueva York-NY: Routledge, 1996: 441-449.
- \_\_\_\_\_. "Identidad cultural y diáspora". En *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Editado por Santiago Castro Gómez, Óscar Guardiola Rivera y Carmen Millán de Benavides Traducido por Jaime Casas, Mercedes Guhl y Carolina Jaramillo. Bogotá: CEJA, Insitute Pensar, 1999: 131-146.
- \_\_\_\_\_. "¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar el límite". En *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Editado por Sandro Mezzadra. Madrid: Editorial Traficantes de sueños, 2008: 121-144.
- Haltof, Marek. "A Fistful of Dollars: Polish Cinema after the 1989 Freedom Shock". *Film Quarterly*, Volumen 48, Número 3, primavera 1995: 15-25.
- \_\_\_\_\_. *Polish National Cinema*. Nueva York-NY: Berghahn Books, 2008.
- Hames, Peter. "Czech Cinema: From State Industry to Competition". *Canadian Slavonic Papers*. Volumen 42, Número 1 y 2, marzo-junio 2000: 63-85.
- \_\_\_\_\_. *Czech And Slovak Cinema. Theme and Tradition*. Edimburgo. Edinburgh University Press, 2009.

- Hamamoto, Darrell Y. "Introduction: On Asian American Film and Criticism". En *Countervisions. Asian American Film Criticism*. Editor por Darrell Y. Hamamoto y Sandra Liu. Filadelfia-PA: Temple University Press, 2000: 1-20.
- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas del poder*. Traducido por Alfredo Bergés. Barcelona: Herder Editorial, 2014.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Traducido por Marta Eguía. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Breve historia del neoliberalismo*. Traducido por Ana Varela Mateos. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Herederó, Carlos F. *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*. Valladolid: Semana Internacional del Cine de Valladolid, 2002.
- Higashi, Sumiko. "Film Reviews. History and Memory directed by Rea Tajiri/Memories from Department of Amnesia by Janice Tanaka/Who's Doping to Pay for These Donuts Anyway? by Janice Tanaka/Days of Waitings by Steven Ozaki". *The American Historical Review*. Volumen 98, Número 4, octubre 1993: 1181-1184.
- Hill, John. "Film and postmodernism". En *Film studies: critical approaches*. Editado por John Hill y Pamela Church Gibson. Londres: Oxford University Press, 1998: 94-103.
- Hill, Van. "Postmodernism and cinema". En *The Routledge companion to postmodernism*. Editado por Stuart Sim. Abingdon: Routledge, 2001: 93-102.
- Hinojosa, Reinaldo. "I Am Joaquin: Relationships between the Text and the Film". *Bilingual Review/La Revista Bilingüe*. Volumen 10, Número 2-3, mayo-diciembre 1983: 142-145.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York-NY: Columbia University Press, 2012.
- Hobsbawm, Eric. "La izquierda y la política de la identidad". *New Left Review (edición castellana)*. Traductor no identificado. Número 0, enero, 2000: 114-125.
- hooks, bell. *Black Looks. Race and Representation*. Boston-MA: South End Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Consumed by Images". *Artforum*, Febrero, 1993: 4-5.
- Horak, Jan-Christopher. "Transmitting the Knowledge of the Ancestros: Native American Filmmakers Today". En *Catalog. Through India Eyes: Native American Cine*, San Francisco: UCLA, 2014: 2-5.
- Horton, Andrew y Stuart Y. McDougal. eds. *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley y Los Ángeles-CA: University of California Press, 1998.
- Hueso Montón, Ángel L. "Rupturas y transformaciones. La «perestroika» en el cine soviético". *Quintana*, Número 5, 2006: 133-143.
- Hulme, Peter. "Including America". *Ariel*. Volumen 26, Número 1, enero 1995: 117-123.
- Hurley, Kelley. "Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott's *Alien* and David Cronenberg's *Rabid*". En *Posthuman Bodies*. Editado por Judith Halberstam e Ira Livingston. Bloomington-IN: Indiana University Press, 1995: 203-223.
- Husler, Kathleen. "Film Reviews. History and Memory directed by Rea Tajiri". *The American Historical Review*. Volumen 96, Número 4, octubre 1991: 1142-1143.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York-NY y Londres: Routledge, 2003.
- Huysen, Andreas. "Guía del posmodernismo". En *El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada*. Compilado por Nicolás Casullo. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2004: 229-267.
- \_\_\_\_\_. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Traducido por Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Indorf, Annette. "El Norte: on screen and in reality, a store of struggle". *New York Times* (versión online), 8 de enero 1984: 1-2. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1984/01/08/movies/el-norte-on-screen-and-in-reality-a-story-of-struggle.html>
- Iordanova, Dina. *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. Londres: British Film Institute, 2001
- \_\_\_\_\_. "Bulgaria". En *The Cinema of the Small Nations*. Editado por Mette Hjort y Duncan Petrie. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007: 93-110.

- Jacobsen, Kurt. "Camping Out: Roberto Benigni's «Life Is Beautiful»". *New Politics* (nueva serie), Volumen 7, Número 3, verano 1999: s/n pp. Disponible en: <http://nova.wpunj.edu/newpolitics/issue27/Jacsen27.htm>.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducido por José Luis Pardo Torío. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Traducido por Noemí Sobregués y David Cifuentes. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.
- \_\_\_\_\_. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1998.
- Jay, Martin. "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo". Traducido por Miguel Á Hernández-Navarro. *Revista Estudios Visuales*, Número 1, noviembre 2003: 61-82.
- Jones, Kent. "In Time". En *Hou Hsiao-hsien*. Editado por Richard I. Suchenski. Viena: Synema Publikationen, 2014: 169-176.
- Jonsson, Hjorleifur. "Cracking up an Alligator Ethnography, Juan Downey's Videos, and Irony". *Journal of Surrealism and the Americas*. Volmen 6, Número 1, 2012: 61-86.
- Jousse, Thierry. "L'Odeur de la papaya verte". *Cahiers du cinema*. Número 469, junio 1993: 41-42.
- \_\_\_\_\_. "La marca de Takeshi Kitano". en *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Compilado por Antoine de Baecque. Traducido por José Miguel González Mercén. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006: 293-297.
- \_\_\_\_\_. *David Lynch*. Traducido por Natalia Ruíz Martínez y Rosa Solà. Paris: Cahiers du Cinema Sarl, 2010.
- Jovanovic, Stefan. "The Ending(s) of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art. Part 2". *Off Screen*, Volumen 7, número 4, abril, 2003: s/n pp. [Parte 1 y parte 2] [http://offscreen.com/view/seventh\\_art1](http://offscreen.com/view/seventh_art1) y [http://offscreen.com/view/seventh\\_art](http://offscreen.com/view/seventh_art)
- Joyce, Hester. "Out from nowhere: Pakeha anxieties in *Ngati* (Barclay, 1987), *Once Were Warriors* (Tamahori, 1994) and *Whale Rider* (Caro, 2002)". *Studies in Australasian Cinema*, Volumen 3, Número 3, 2009: 239-250.
- Juhasz, Alexandra y Catherine Gund. *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*. Durham-NC: Duke University Press, 1995.
- Julien, Isaac y Kobena Mercer. "De Margin and De Center". En *Stuart Hall. Critical dialogues in cultural studies*. Editado por David Morley y Kuan-Hsing Chen. Londres y Nueva York-NY: Routledge, 2005: 452-467.
- Kääpä, Pietari. "Imaginary of a Global Finland—Patterns of Globalization in Finnish National Cinema". *Scandinavian-Canadian Studies*, Volumen 19, 2010: 262-283.
- Kabous, Magali. "Memorias del subdesarrollo & Memorias del desarrollo de la política cubana". Traducido por Carlos Paz. *Cinémas d'Amérique latine*, Número 21, 2013: s/n pp. Disponible en: <http://cinelatino.revues.org/248>.
- Kepley Jr., Vance. "The First Perestroika: Soviet Cinema under the First Five-Year Plan". *Cinema Journal*, Volumen 35, Número 4, verano 1996: 31-53.
- Keesey, Douglas. *The Films of Peter Greenaway: Sex, Death and Provocation* Jefferson-NC: McFarland & Company Inc. Publishers, 2006.
- Kindem, Gorham. "United State". En *The International Movie Industry*. Editado por Gorham Kindem. Corbondole y Edwardsville-IL: Southern Illinois University Press, 2000: 309-331.
- King, Geoff. *American Independent Cinema*. Bloomington-IN: Indiana University Press, 2005.
- Knight, Julia. *New German Cinema: Images of a Generation*. Londres: Wallflower Press, 2004.
- Kolker, Robert P. y Peter U. Beicken. *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*. Cambridge y Nueva York-NY: Cambridge University Press, 1993.
- Korris, James y Michael Macedonia. "The end of Celluloid: Digital Cinema Emerges". *Computer*, Número 35, Volumen 4, abril 2002: 96-98.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemology of the Closet*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Krajewski, Bruce. "Postmodernism, Allegory, and Hermeneutics in Brazil", *Iowa Journal of Literary Studies*, Numero 9, 1988: 83-101.

- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En *Intertextualité*. Editado y traducido por Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997.
- La Ferla, Jorge. "La verdad de la ficción. Sobre «El diablo nunca duerme» de Lourdes Portillo", *www.lourdesportillo.com*. Acceso 10 de marzo, 2015: s/n pp. Disponible en: [http://www.lourdesportillo.com/articulos/articulos\\_laferla.php](http://www.lourdesportillo.com/articulos/articulos_laferla.php)
- Lander, María Fernanda. "La voz impenitente de la «sicaresca» colombiana", *Revista Iberoamericana*, Volumen 73, Número 218, enero-marzo 2007: 165-177.
- Lang, Robert. "Carnal Stereophony. A Reading of «Diva»"- *Screen*, Volumen 35, Número 3, mayo-junio 1984: 70-77.
- Le Gac, Franck. "Olivier Assayas". *Sense of cinema*, Número 39, mayo 2006: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/assayas/>.
- Lechner, Nobert. "Un desencanto llamado posmoderno". *Punto de Vista*, Número 33, septiembre-diciembre 1988: 25-31.
- Lee, Daw-Ming. *Historical Dictionary of Taiwan Cinema*. Lanham-MD: Scarecrow Press, 2013.
- Leen, Catherine. "Borders, Batos Locos and Barrios: Space as Signifier in Chicano Film". *NUI Maynooth Papers in Spanish, Portuguese and Latin American Studies*. Número 11, noviembre 2004: 1-23. Disponible en: [https://www.maynoothuniversity.ie/sites/default/files/assets/document/borders%2C%20barrios%20and%20batos%20locos\\_paper%2811%29.pdf](https://www.maynoothuniversity.ie/sites/default/files/assets/document/borders%2C%20barrios%20and%20batos%20locos_paper%2811%29.pdf)
- Lent, John A. y Feye Zhengwing, "China". En *The International Movie Industry*. Editado por Gorham Kindem. Corbondole y Edwardsville-IL: Southern Illinois University Press, 2000: 22-35.
- León, Christian. *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala y Corporación Editora Nacional, 2005.
- Levi, Pavle. *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford-CA: Stanford University Press, 2007.
- Liandrat-Guigues Suzanne, y Jean-Louis Leutat. *Jean-Luc Godard*. Traducido por Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducido por Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.
- List, Christine. "Break of Dawn. A Latino/a politics of language". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*- Número 38, junio 1993 (versión online 2006): s/n pp. Disponible en <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC38folder/BreakofDawn.html>.
- \_\_\_\_\_. *Chicano Images: Refiguring Ethnicity in Mainstream Film*. Nueva York-NY: Routledge, 1996.
- López Beltrán, Carlos. "Para una crítica de la noción de raza". *Ciencias*, Número 60-61, octubre 2000-marzo 2001: 98-106.
- Losilla, Carlos. "Saturno devorado por sus hijos o la disolución progresiva. Donde se describe el itinerario de la materia orgánica de Calire Denis a Bruno Dumont, pasando por Philippe Grandrieux, Gaspar Noé y Catherine Breillat". En *La contraola. Novísimo cine francés*. Editado por Quim Casas. Donostia-San Sebastián: Donosita Zinemaldia, 2009: 39-53.
- Lott, Tommy L. "Aesthetics and Politics in Contemporary Black Film Theory". En *Film Theory and Philosophy*. Editado por Richard Allen y Murray Smith. Oxford y Nueva York-NY: Oxford University Press, 1998: 282-302.
- \_\_\_\_\_. "Documenting Social Issues. *Black Journal*, 1968-1970". En *Struggles for representation. African American Documentary Film and Video*. Editado por Phyllis R. Klotman y Janet J. Cluter. Bloomington-IN: Indiana University Press, 1999: 71-98.
- Loy, Victoria. "Woody Allen". *Sense of cinema*. Número 28, octubre 2003: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/allen/>
- Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Traducido por Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*. Traducido por Enrique Lynch. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.

- \_\_\_\_\_. *Moralidades postmodernas*. Traducido por Agustín Izquierdo. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Moralidades posmodernas*. Traducido por Agustín Izquierdo. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Qué era la posmodernidad”. En *El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada*. Compilado por Nicolás Casullo. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2004: 65-73.
- Madeira, Maria João. “Aleksandr Sokurov, cineasta”. En *Aleksandr Sokurov. Elegías visuales*. Varios Autores. Traducido por Jorge Segovia. Madrid: Maldoror Ediciones, 2004: 9-38.
- Mancebo Roca, Juan Agustín. “12 monos: Bienvenidos al fin de los tiempos”. *Terry Gilliam. El desafío de la imaginación*. Editado por Juan Agustín Mancebo Roca. Madrid: T&B Editores, 2010: 105-117.
- Manovich, Lev. “¿Qué es el cine digital?”. Traducido por Belén Quintás Soriano, *Laboluz e-magazine*, Número 5. Acceso 13 mayo, 2013: s/n. pp. Disponible en: <http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero5/rev-5/manovich.htm>
- Marini, Ruy Mauro. *Dialéctica de la dependencia*. México DF: Era, 1977.
- Marins, Laura M. “Cine, política y (post)estado. La libertad de Lisandro Alonso”. *Nuevos Mundos Nuevos*, 6 junio 2010: s/n pp. Disponible en: <https://nuevomundo.revues.org/58374#entries>.
- Marson, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Campinas-SP: Sin editorial, 2006.
- Martens, Emiel. “Maori on the Silver Screen: The Evolution of Indigenous Feature Filmmaking in Aotearoa/New Zealand”. *International Journal of Critical Indigenous Studies*, Volumen 5, Número 1, 2012: 2-30.
- Martin, Adrian. “La luz imperfecta: el cine y la galería”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Número 32, segundo semestre, 2010: 89-106.
- Martin, Adrian y Cristina Álvarez López. “El cine de Léos Carax. Pantalla y superficie, duro y blando”. *Transit. Cine y otros desvíos*. 14 noviembre 2013: s/n pp. Disponible en: <http://cinetransit.com/el-cine-de-leos-carax/>
- Martín Barbero, Jesús. “Modernidad, postmodernidad, modernidades”. *www.mediaciones.net*. Acceso 20 de enero, 2014: 1-29. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/6315037/Modernidad-postmodernidad-modernidades>.
- Martínez, Blas. “Una muerte observada. Apuntes sobre «El diablo nunca duerme» de Lourdes Portillo”. *www.lourdesportillo.com*. Acceso 10 de marzo, 2015: s/n pp. Disponible en: [http://www.lourdesportillo.com/articles/articles\\_bmartinez.php](http://www.lourdesportillo.com/articles/articles_bmartinez.php)
- Maseda, Rebeca y Shawn Stein, “Los agujeros de la percepción: creación esquizofrénica en Lucía y el sexo de Julio Medem”. *Letras Hispánicas*. Volumen 4, Número 2, invierno 2007: 73-86.
- Mazaj, Meta. “Eastern European Cinema of the Margins”, *Situations: Project of the Radical Imagination*, Volumen 4, Número 1, 2011: 189-207.
- Mazierska, Ewa. “In the land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish Heritage Cinema”. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Volumen 21, Número 2, 2001: 167-182.
- \_\_\_\_\_. *Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level*. Bern: Peter Lang AG, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Eastern European cinema: old and new approaches”. *Studies in Eastern European Cinema*, Volumen 1, Número 1, 2010: 5-16.
- Mazierska, Ewa y Laura Rascaroli. eds. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. Londres: Wallflower Press, 2006.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*, Traducido por Elisabeth Falomir Archambault Madrid: Editorial Melusina, 2011.
- McClintock, Anne. “The Angel of Progress. Pitfalls of the Term «Postcolonialism»”. *Social Text*. Número 31-32, 1992: 84-98.
- Mellencamp, Patricia. “Making History: Julie Dash”. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Volumen 15, Número 1, 1994: 76-101.
- Merritt, Grez. *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film*. Nueva York-NY: Thunder’s Mouth Press, 2000.
- Mesa-Bains, Amalia. “Domesticana: the sensibility of Chicana rasquache”. *Aztlán. A Journal of Chicano Studies*. Volumen 24, Número 2, invierno 1999: 157-167.

- Miccichè, Lino. ed. *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*. Venecia: Marsilio Editori, 1998.
- Michaels, Eric. "Constraints on Knowledge in an Economy of Oral Information". *Current Anthropology*. Volumen 26, Número 4, agosto-octubre 1985: 505-510.
- Mignolo, Walter. "La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Compilado por Edgardo Lander. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005: 55-85.
- \_\_\_\_\_. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Traducido por Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.
- \_\_\_\_\_. "La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso". *Tabula Rasa*, Número 8, enero-junio 2008: 243-281.
- Millán Barroso, Pedro. *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2009.
- Miura, Shogo. "A comparative analysis of a Japanese film and its American remake". Tesis de Maestría. San Jose State University, 2008.
- Moewaka Barnes, Angela. "Nga Kai Para i te Kahika toa: Maori Filmmaking, Forging a Path". Tesis de Doctorado, University of Auckland, 2011.
- Molina Foix, Vicente. "El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado". En *Historia General del cine XII. El cine en la era audiovisual*. Editado por Manuel Palacios y Santos Zunzunegui. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995: 151-166.
- Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja. (1973-1992)*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- \_\_\_\_\_. "La pelota vasca, la piel contra la piedra". *Dirigido por*, Número 327, octubre de 2003: 20-21.
- \_\_\_\_\_. *El sueño de Europa: cine y migraciones*. Madrid. Ocho y Medio Libros de Cine, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Continuismo y disidencia (1961-1962)". En *Historia del cine español*. Varios Autores. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009: 239-293.
- Montero, José Francisco. *Paul Thomas Anderson*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- Mora, Orlando. *Escritos en el viento: crónicas de cine*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2005.
- Moreton, Romaine. "One Night the Moon (2001)", *AustralianScreen-[www.aso.gov.au](http://www.aso.gov.au)*. Acceso 10 de agosto, 2015: s/n pp. <http://aso.gov.au/titles/features/one-night-moon/notes/>
- Moscatti, Italo. "Dagli sperimentali tv...". *www.drammaturgia.it*. 21 septiembre 2004: s/n pp. Disponible en: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1522>.
- Mouesca, Jacqueline y Sergio Bravo. "Sergio Bravo: pionero del cine documental chileno" (entrevista). *www.cinechile.cl*. Acceso 13 julio 2015: s/n pp. Disponible en: <http://cinechile.cl/archivo-43>
- Mountjoy, Shane. *Manifest Destiny: Westward Expansion*. Nueva York: Chelsea House, 2009.
- Muravina, Elena. "The Structure of the Russian Entertainment Industry". *Whittier Law Review*, Volumen 20, Número 4, 1999: 825-830.
- Murray, Stuart. "Activism, community and governance: Barry Barclay's The Kaipara Affair (2005)". *Studies in Australasian Cinema*. Volumen 1, Número 2, 2007: 147-159.
- Nagib, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matizes, nostalgia, distopia*. San Pablo: Cosac Naify, 2006.
- Nancy, Jean-Luc. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Traducción de Irene Antón y Gadea Cabanillas. Madrid: Errata nature editores, 2008.
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton-NJ: Princeton University Press, 2001.
- Napier, Susa J. *Anime from Akira to Howl's Moving Castle. Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Nueva York-NY: Palgrave MacMillan, 2005.
- Nasta, Dominique. *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. Nueva York-NY: Columbia University Press, 2013.
- Navarro, Antonio José. ed. *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Editorial Valdemar, 2002.

- \_\_\_\_\_. “Metáforas de la Nueva Carne. El cuerpo humano en el cine de David Cronenberg”. En *David Cronenberg. Los misterios del organismo*. Coordinado por Quin Casas. Donosita-San Sebastián: Donosita Kultura, 2006: 141-166.
- Needham, Gary. “Japanese Cinema and Orientalism”. En *Asian Cinemas. A Reader & Guide*, Editado por Dimitris Eleftheriotis y Gary Needham. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006: 8-26.
- Nisa, João. “En los márgenes de lo visible”. En *Aleksandr Sokurov. Elegías visuales*. Varios Autores. Traducido por Jorge Segovia. Madrid: Maldoror Ediciones, 2004: 39-51.
- Noriega, Chon A. “This is Not a Border”. *Spectator*, Volumen 13, Número 1, otoño 1992: 4-11.
- \_\_\_\_\_. *Cine Chicano. Entre la subversión y la integración. El cine chicano y sus contextos*. Donosita-San Sebastián: Filmoteca Vasca y Festival Internacional de Cine de Donosita-San Sebastián, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Waas Sappening?: Narrative Structure and Iconography in *Born in East L.A.*”. *Studies in Latin American Popular Culture*. Volumen 14, enero 1995: 107-128.
- Ohno, Taiichi. *Toyota Production System: Beyond Large-Scale Production*. Traducido por Productivity Inc. Nueva York-NY: Productivity Press, 1988.
- Olalquiaga, Celeste. *Megalópolis. Sensibilidades culturales contemporáneas*. Traducido por Laura M. Mizzocchi. Santiago de Chile: Ediciones Matales Pesados, 2014.
- Otoni, Giovanni. ed. *Terra Brasil 95-05, el renacimiento del cine Brasileño*. Madrid: T&B Editores, 2005.
- Ortiz, Renato. *A moderna tradição Brasileira*. San Pablo: Brasiliense, 1994.
- Oubiña, David. *Filmología: Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000.
- Owens, Craig. “El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo”. Traducido por Fernando Galván. *Atlántica*. Número 1, mayo 1991: 32-40.
- Pagés, Roberto. “Aquellos recuerdos, estas ausencias”. *El Amante. Cine*, Año 2, Marzo 1993: 4-5.
- Palmer, Lorrie. “Cranked Masculinity: Hypermediation in Digital Action Cinema”. *Cinema Journal*, Volumen 51, Número 4, Verano 2012: 1-25.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Pascoe, David. *Peter Greenaway. Museums and Moving Image*. Londres: Reaktion Books, 1997.
- Paterson, James. “Postmodernism and Film”. En *International Postmodernism: Theory and literary practice*. Editado por Hans Bertens y Douwe Fokkema. Filadelfia-PA y Ámsterdam: John Benjamins Publishing, 1997: 141-149.
- Pavlicic, Pavao. “La intertextualidad moderna y posmoderna”. Traducido por Desiderio Navarro. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*. Número 18, diciembre 2006: 87-113.
- Pearl, Monica B. “AIDS and New Queer Cinema”, En *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Editado por Michele Aaron. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004: 23-35.
- Pelayo García, Irene. “Performance drag y parodia en Tacones Lejanos. Una lectura queer”. *Revista Icono14*. Volumen Especial, Número 3, octubre 2011: 160-176.
- Peña, Fernando M. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.
- Pérez, Edgardo. “Aportes para una reflexión sobre el sujeto popular latinoamericano”. *A Parte Rei*, Número 25, 2003: 1-15.
- Petrova, Velina P. “Are We Going to Have a Race of Angels? Post-Communist Interpretations of Bulgarian Dissident Cinema”. *Berkeley Journal of Sociology*. Volomen 47, 2003: 27-48.
- Pick, Anat. “New Queer Cinema and Lesbian Films”. En *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Editado por Michele Aaron. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004: 103-118.
- Pidduck, Julianne. “Queer Kinship and Ambivalence. Video Autoethnographies by Jean Carlomusto and Richard Fung”. *GLQ*. Volumen 15, Número 3, 2009: 441-468.
- Portuges, Catherine. “Gendering Cinema in Postcommunist Hungary”. En *Genders 22: Postcommunism and the Body Politic*. Editado por Ellen E. Berry. Nueva York-NY: NYU Press, 1995.
- Pozo, Santiago. *La industria del cine en España*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1984.
- Prager, Brad. ed. *A Companion to Werner Herzog*. Malden-MA y Oxford: Blackwell Publishing, 2012.

- Puigdomènech, Jordi. *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*. Madrid: Ediciones JC, 2007.
- Quandt, James. "Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema". *Artforum Internacional*. Febrero 2014: Disponible en: <https://www.artforum.com/archive/id=6199&search=james%20quandt>.
- Quintana, Ángel. "La era de Thatcher y la construcción de un imaginario nacional". En *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*. Editado por Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón y Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001: 261-276.
- \_\_\_\_\_. "Reescrituras y «remakes» ante la crisis de la posmodernidad". *Cahiers du Cinema España*. Número especial 1, febrero 2008: 8-9.
- \_\_\_\_\_. *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Editorial Acanalado, 2011.
- Quintín et. al., "Mutaciones del cine contemporáneo. Segunda ronda de una correspondencia". Coordinado por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin. Traducido por Esther Gaytán Fuertes. Madrid: Editorial Errata Naturae, 2010: 291-325.
- Quiroga San Martín, Cecilia. "Bolivia". En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Coordinado por Alfonso Gumicio Dagron. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert-FES, 2014: 107-141.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*: Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.
- \_\_\_\_\_. "El cine como pintura". En *Aleksandr Sokurov. Elegías visuales*. Varios Autores. Traducido por Jorge Segovia. Madrid: Maldoror Ediciones, 2004: 57-65.
- \_\_\_\_\_. *La fábula cinematográfica: Reflexión sobre la ficción en el cine*. Traducido por Carles Roche. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005.
- \_\_\_\_\_. *El viraje ético de la estética y la política*. Traducido por María Emilia Tijoux. Santiago de Chile: Ediciones Palinodia, 2005.
- Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Mineápolis: University of Minesota Press, 2004.
- Revel, Jacques. "Micro-análisis y construcción de lo social". Traducido por Sandra Gayol y Juan Echagüe. *Anuario del IEHS*. Número 10, 1995: 125-143.
- Reviriego, Carlos. "Quinientos minutos de prosa poética". *Cahiers du Cinema España*, Número 27, Octubre 2009: 62-63.
- Riambau, Esteve. *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- \_\_\_\_\_. "El período «socialista» (1982-1995)", En *Historia del cine español*. Varios Autores. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009:339-454.
- Rich, B. Rudy. "Queer and Present Danger". *Sight and Sound*. Volumen 10, Número 3, marzo 2000: 22-25.
- \_\_\_\_\_. "New Queer Cinema", En *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Editado por Michele Aaron. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004: 15-22.
- Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y política/s*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora. Sobre la película *No* de Pablo Larraín". [www.lafuga.cl](http://www.lafuga.cl). Acceso 21 de diciembre 2014: s/n pp. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>.
- Ripoll, Xavier. "Cataluña". En *Cine Español. Una historia por autonomías. Vol. 1*, Coordinado por José María Caparrós Lera. Barcelona: PPU/Centro de Investigaciones Film-Historia: 211-244.
- Robertson, Roland. "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity". En *Global Modernities*. Editado por Mikel Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson. Londres: Sage Publication, 1995: 25-44.
- Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2010.
- Rollberg, Peter. *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Lanham-MD, Toronto y Plymouth: The Scarecrow Press, 2009.

- Romero, Channette. "The Politics of the Camera. Visual Storytelling and Sovereignty in Victor Masayesva's *Itam Hakim, Hopiit*". *Studies in American Indian Literatures*. Volumen 22, Número 1, primavera, 2010: 49-75.
- Roncero Moreno, Fernando. "Brazil, en algún lugar del siglo xx". En *Terry Gilliam. El desafío de la imaginación*. Editado por Juan Agustín Mancebo Roca. Madrid: T&B Editores, 2010: 67-80.
- Rorty, Richard. *Escritos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos. Escritos filosóficos 2*. Traducido por Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Objetividad, relativismo y verdad*. Traducido por Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.
- Rosen, Philip. "El concepto de cine nacional en la «nueva» era «mass mediática»". En *Historia General del cine XII. El cine en la era audiovisual*. Editado por Manuel Palacios y Santos Zunzunegui. Traducido por Susan Sasse. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Rosenbaum, Jonathan. "The Human Touch. The Decalogue/Fargo". *Chicago Reader*, 28 de marzo 1996: s/n pp. Disponible en: <http://www.chicagoreader.com/chicago/the-human-touch/Content?oid=890068>
- \_\_\_\_\_. "Abbas Kiarostami". En *Abbas Kiarostami*. Jonathan Rosenbaum y Mahrnaz Saeed-Vafa. Traducido por Luciana Borrini y Julián Aubrit. Villa Allende: Editorial Los Ríos, 2003: 11-51.
- Rosenbaum, Jonathan y Adrian Martin. coord. *Mutaciones del cine contemporáneo*. Traducido por Esther Gaytán Fuertes. Madrid: Editorial Errata Naturae, 2010.
- Rosenbaum, Jonathan *et. al.*, "Mutaciones del cine contemporáneo. Cartas de (y para) algunos hijos de los años sesenta". Coordinado por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin. Traducido por Esther Gaytán Fuertes. Madrid: Editorial Errata Naturae, 2010: 35-86.
- Rouland, Michael, Gulnara Abikeyeva y Birgit Beumers. eds. *Cinema in Central Asia. Rewriting Cultural Histories*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris, 2013.
- Royoux, Jean-Christophe. "Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos". *Acción Paralela*, Número 5, 2000, s/n pp. Disponible en: <http://www.accepar.org/numero5/royoux.htm>.
- Russell, Catherine. "The Life and Death of Authorship in Wim Wenders' *The State of Things*". *Canadian Journal of Film Studies*, Volumen 1, Número 1, primavera 1990: 15-28.
- \_\_\_\_\_. "Autoethnography: Journeys of the Self". *www.haussite.net*. 10 de diciembre 2014: s/n de pp. Disponible en: <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.html>
- Russo, Eduardo A. "Sobre el Decálogo. Propositiones sobre Kieslowski". *El Amante. Cine*, Año 3, Número 29, Julio 1994: 10-13.
- Sabed-Vafa, Mahrnaz. "Sohrab Shahid Saless: A Cinema of Exile". En *Life and Art: The New Iranian Cinema*. Editado por Rose Issa and Sheila Whitaker. Londres: National Film Theatre, 1999: 135-144.
- \_\_\_\_\_. "Abbas Kiarostami". En *Abbas Kiarostami*. Jonathan Rosenbaum y Mahrnaz Saeed-Vafa. Traducido por Luciana Borrini y Julián Aubrit. Villa Allende: Editorial Los Ríos, 2003: 53-84.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Traducido por María Luisa Fuentes. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.
- Salinas, Claudio. "Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual: de Amores Perros a Sábado". *Revista Aisthesis*. Número 48, 2010: 112-127.
- Sánchez, Cristian. *Aventura del Cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Santiago de Chile: Ocho Libros Ediciones, 2011.
- Sánchez, Sergi. "Nunca pasa nada". En *Jim Jarmusch. Itinerarios al vacío*. Madrid: R&B Editores y Festival de Cine de las Palmas, 2003: 21-31.
- Sánchez Navarro, Jordi. *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*. Madrid: Calamar Ediciones, 2005.
- Sánchez Vidal, Agustín. "El cine español y la transición". En *Del Franquismo a la Posmodernidad. cultura española 1975-1990*. Coordinado por José B. Monleón. Madrid: Ediciones Akal, 1995: 85-99.
- Santa Cruz G., José M. *Imagen-Simulacro, estudios de cine contemporáneo (1)*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2010.

- \_\_\_\_\_. “Más acá de la Imagen-simulacro: anotaciones metodológicas”. *Revista de Comunicación y Medios*, Número 24, junio 2012: 259-272.
- \_\_\_\_\_. *Imagen-sintética: estudios de cine contemporáneo (2)*. Santiago de Chile: Metales Pesados Ediciones, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Las formas representacionales de la historia en la trilogía de Pablo Larraín. *Tony Manero, Post-Mortem y No*”. En *Actas del coloquio La historia en el cine chileno de ficción*. Editado por Claudio Salinas y Hans Stange. Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen, 2014: 75-79. Disponible en: <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/36013/37682>.
- Santaolalla, Isabel. “Far from Home, Close to Desire: Julio Medem’s Landscapes”. *Bulletin of Hispanic Studies*. Volumen 75, Número 3, julio 1998: 331-338.
- Sarduy, Severo. *Obra completa*. Madrid y Buenos Aires: ALLCA Archivos y Sudamericana, 1999.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Ariel, 2001.
- \_\_\_\_\_. Sarlo, Beatriz. “La originalidad de la *Histoire(s) du cinéma*”. En *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*. Compilado por David Oubiña. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF: 25-43.
- Schwarzböck, Silvia. “*Blade Runner* 1993. Retorno al futuro”. *El Amante. Cine*, Año 2, Marzo 1993: 5-6.
- Schumann, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Traducido por Óscar Zambrano. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.
- Sconce, Jeffrey. “Irony, nihilism and the new American ‘smart’ film”, *Screen*, Volumen 43, Número 4, invierno 2002: 349-369.
- Seán, Allan y John Sandford. eds. *DEFA, East German Cinema 1946-1992*. Nueva York-NY: Berghahn Books, 1999.
- Seidel-Arpaci, Annette. “National Memory’s *Schlüsselkinder*: Migration, Pedagogy, and German Remembrance Culture”. En *German Culture, Politics, and Literature into the Twenty-First Century: Beyond Normalization*. Editado por Stuart Taberner y Paul Cooke. Rochester-NY: Camden House, 2006: 205-219.
- Seidman, Steve. “Identity and Politics in a «Postmodern» Gay Culture: Some Historical and Conceptual Notes”. En *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Editado por Michael Warner. Mineapolis y Londres: University of Minnesota Press, 1993: 105-142.
- Selltiz, Claire, et. al. *Metodologías de investigación en las relaciones sociales*. Traducido por Jacinto Antolín Alonso. Madrid: Rialp ediciones, 1980.
- Serroy, Jean y Gilles Lipovetsky. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Traducido por Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- Shlapentokh, Dmitry. “Soviet Union/Russia”. En *The International Movie Industry*. Editado por Gorham Kindem. Corbondole y Edwardsville-IL: Southern Illinois University Press, 2000: 178-194.
- Shaw, Jeffrey. “Introduction”. En *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Editor por Peter Weibel y Jeffrey Shaw. Cambridge-MA: MIT Press y ZKM, 2003.
- Shin’ichiro, Ishiyama. “El cine japonés se ve más que el extranjero”. *www.nippon.com*, 30 de abril 2013. Disponible en: <http://www.nippon.com/es/features/c01102/>.
- Shohat, Ella y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Traducido por Ignacio Rodríguez Sánchez. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.
- Shohat, Ella. “Notas sobre lo «postcolonial»”. En *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Editado por Sandro Mezzadra. Madrid: Editorial Traficantes de sueños, 2008: 103-120.
- Sibila, Paula. *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Silberman, Marc. “Germany”. En *The International Movie Industry*. Editado por Gorham Kindem. Corbondole y Edwardsville-IL: Southern Illinois University Press, 2000: 206-222.
- Sin Autor. *Dossier de prensa: Passages de l’image*. París: Centre Georges Pompidou, 1989.

- Smith, Alexandra. "Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky's Poetry in the Film Mirror". *Russian Studies in Literature*, Volumen 40, Número 3, verano 2004: 46-63.
- Smith, Lawrence D. "Readymades, Rejects and the Ready-to-Hand: Found Objects in the Films of Aki Kaurismäki". *Scandinavian-Canadian Studies*, Volumen 19, 2010: 230-260.
- Spivak, Gayatri C. "¿Puede hablar el subalterno?". Traducido por Antonio Díaz G. *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 39, enero-diciembre 2003: 287-364.
- Sodchack, Vivian. "Vivian Sobchack in Conversation with Scott Bukatman". *The Journal of e-Media Studies*, Volumen 2, Número 1, 2009, s/n. pp. Disponible en: <http://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/1/xmlpage/4/article/338>.
- Sontag, Susan. "The Decay of Cinema". *New York Times*, 25 Febrero 1996, s/n pp. Disponible en: <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>
- Sorlin, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas*. Traducido por Núria Pujol i Valls. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.
- Stam, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*. Traducido por Carles Roche Suárez. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- Stevenson, Jack. *Lars von Trier*. Traducido por Carles Roche. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005.
- Stoichita, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Traducido por Anna María Cordech. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Traducido por Anna María Cordech, (Madrid, Ediciones Siruela, 2006.
- Straayer, Chris. "The She-man: Postmodern bi-sexed performance in film and video". *Screen*. Volumen 31, Número 3, verano 1990: 262-280.
- Strauss, Frédéric. *Pedro Almodóvar, un cine visceral*. Traducido por Marie Delporte y Matías Mújica. Madrid: Ediciones El País, 1995.
- Subramantam, Radha. "India". En *The International Movie Industry*. Editado por Gorham Kindem. Corbondole y Edwardsville-IL: Southern Illinois University Press, 2000: 36-59.
- Sunkel, Osvaldo y Pedro Paz. *El subdesarrollo latinoamericano y la teoría del desarrollo*. México DF: Siglo XXI, 1975.
- Szaniawski, Jeremi. *The Cinema of Alexander Sokurov, figures of paradox*. Londres y Nueva York-NY: Wallflower Press, 2014.
- Tacon, David. "Wim Wenders". *Sense of cinema*, Número 26, mayo 2003: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/wenders/>.
- Tajima, Renee. "Moving the Image: Asian American Independent Filmmaking 1970-1990". En *Moving the Image: Asian American Independent Asian Pacific American*. Editado por Russell Leong, Los Ángeles-CA: UCLA Asian American Studies Center & Visual Communications, 1991: 10-33.
- Tal, Tzvi. "Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: Tony Manero (2007) y Post Mortem (2010)". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 29 marzo 2012: s/n pp. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/62884>.
- Tapia, Rosa. "Cuerpo, mirada y género en la película *La teta asustada* de Claudia Llosa", *Revista Internacional d'Humanitats*, Número 29, sep-dic 2013: 53-62.
- Tarkovski, Andréi. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Traducido por Enrique Banús. Madrid: Ediciones Rialp, 2002.
- Tarr, Carrie. *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Maghrebi-French (Beur) Filmmaking in Context". *Cineaste*. invierno 2007: 32-37.
- Teo, Stephen. "Local and Global Identity: Whither Hong Kong Cinema?". *Sense of cinema*, Número 7, junio 2000: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2000/7/asian-cinema/hongkong/>
- Thayer, Willy. "El Golpe como consumación de la vanguardia". *Revista Extremoccidente*, Número 2, 2002: 54-58.
- Thomas, Rosie. "Melodrama and the Negotiation of Morality in Mainstream Hindi Films". En *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*. Editado por Carol A. Breckenridge. Mineapolis y Londres: University of Minnesota Press, 1995: 157-182.

- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Traducido por Flora Botton-Burlá. México DF: Siglo XXI editores, 2003.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Nueva York-NY y Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Torreiro, Casimiro. “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”. En *Historia del cine español*. Varios Autores. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009: 341-397.
- Toubiana, Serge. “Made in USA, veinte años después”. En *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Compilado por Antoine De Baeque y Charles Tesson. Traducido por Miguel Rubio. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.
- Toubin, Amy. *Taxi Driver*. Londres: British Film Institute, 2000.
- Trbic, Boris. “The Emerging Dragon: John Woo”. *Sense of cinema*, Número 7, junio 2000: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2000/7/asian-cinema/dragon/>.
- Treviño, Jesús Salvador. “The New Mexican Cinema”. *Film Quarterly*. Volumen 32, Número 3, primavera, 1979: 26-37.
- \_\_\_\_\_. “Latino portrayals in film and television”. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Número 30, marzo 1985 (versión online 2005): s/n pp. Disponible en: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/LatinosFilmTvTrevino.html>
- Trifonova, Temenuga. “Contemporary Bulgarian Cinema: From Allegorical Expressionism to Declined National Cinema”. En *East, West and Centre: Reframing Post-1989 European Cinema*. Editado por Michael Gott y Todd Herzog. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015: 127-146.
- Truffaut, François. “Pasión por Fritz Lang”. En *La política de lo autores. Manifiesto de una generación de cinéfilos*. Compilado por Antoine de Baecque. Traducido por Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003: 27-31.
- \_\_\_\_\_. “Alí Babá y la «política de los autores»”. En *La política de lo autores. Manifiesto de una generación de cinéfilos*. Compilado por Antoine de Baecque. Traducido por Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003: 32-35.
- \_\_\_\_\_. “Abel Gance, desorden y genio”. En *La política de lo autores. Manifiesto de una generación de cinéfilos*. Compilado por Antoine de Baecque. Traducido por Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003: 36-40.
- Turner, Terence. “El desafío de las imágenes. La apropiación Kayapó del video”. En *Globalización y cambio en la Amazonía indígena. Vol. 1*. Compilado por Fernando Santos-Granero. Quito: Ediciones Abya Yala y FLACSO, 1996: 397-438.
- Urrutia, Carolina. “Campo contra campo. El cine de Cristián Sánchez y Pablo Larraín”, [www.lafuga.cl](http://www.lafuga.cl). Acceso 20 de diciembre 2014: s/n pp. Disponible en <http://www.lafuga.cl/campo-contra-campo/636>.
- Varios Autores, *Primeras constituciones latinoamericanas*. Barcelona: Red ediciones, 2013.
- Varios Autores, “Is There a Balkan Cinema?: A Filmmakers' and Critics' Symposium”. *Revista Cineaste*. Volumen 32, Número 3, verano 2007, s/n pp. Disponible en: <http://www.cineaste.com/articles/is-there-a-balkan-cinema.htm#>
- Vasse, David. “L’art du temps cardinal”. En *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien*. Editado por Antony Fiant y David Vasse. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013: 63-72.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Traducido por Alberto L. Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.
- \_\_\_\_\_. *La sociedad transparente*. Traducido por Teresa Oñate. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Traducido por Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1992.
- Vattimo, Gianni et. al. *En torno a la posmodernidad*. Rubí: Antrophos Editorial, 1991.
- Vidal, Belén. *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*. Nueva York-NY: Columbia University Press, 2012.
- Vila, Santiago. *Takeshi Kitano. Niño ante el mar*. Madrid: Akal Ediciones, 2010.
- Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Traducido por Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

- Von Trier, Lars. "El concepto de rodaje de EL JEFE DE TODO ESTO". *www.golem.es*. Acceso 12 noviembre, 2014. Disponible en: <http://www.golem.es/eljefedetodoesto/automavision.php>.
- Wada-Marciano, Mitsuyo. "J-Horror: New Media's Impact on Contemporary Japanese Horror Cinema". En *Horror to the Extreme. Changing Boundaries in Asian Cinema*. Editado por Jinhee Choi y Mitsuyo Wada-Marciano. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009: 23-48.
- \_\_\_\_\_. *Japanese Cinema in the Digital Age*. Honolulu-HI: University of Hawaii Press, 2012.
- Watson, Wallace. *Understanding Rainer Werner Fassbinder. Film as Private and Public Art*. Columbia-SC: University South Carolina Press, 1996.
- Wee, Valerie. "Visual Aesthetics and Ways of Seeing: Comparing *Ringu* and *The Ring*". *Cinema Journal*, Volumen 50, Número 2, invierno 2011: 41-60.
- Weibel, Peter. "La condición posmedial". *Revista Austral de Ciencias Sociales*. Número 10, 2006: 137-142.
- \_\_\_\_\_. "Preface". En *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Editado por Peter Weibel y Jeffrey Shaw. Cambridge-MA: MIT Press y ZKM, 2003: 16-7.
- Weinrichter, Antonio. "Lejos de Hollywood". En *Jim Jarmusch. Itinerarios al vacío*. Madrid: R&B Editoriales y Festival de Cine de las Palmas, 2003: 13-19.
- \_\_\_\_\_. *El teorema de Atom. El cien según Egoyan*. Madrid: T&B Editores, 2010.
- \_\_\_\_\_. "El dulce porvenir de un artefacto. Notas sobre cine/arte/museo". *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Número 32, 2º semestre 2010: 11-33.
- Walsh, Michael. "Allegories of Thatcherism: Películas de Peter Greenaway de los años ochenta". En *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism. Second edition*. Editado por Friedman, Lester D. Londres: UCL Press, 2006: 280-300.
- Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica a la razón después de Adorno*. Traducido por José Luis Arántegui. Madrid: Visor Distribuciones, 1993.
- White, Patricia. *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington-IN: Indiana University Press, 1999.
- Wilkins, Kim. "Cast of Characters: Wes Anderson and Pure Cinematic Characterization". En *The Films of Wes Anderson. Critical essays on an indie wood icon*, Editado por Peter C. Kunze. Nueva York-NY: Palgrave MacMillan, 2014: 23-37.
- Wilson, Emma. "Trois couleurs: Bleu; Kieślowski, colour and the postmodern subject", *Screen*, Volumen 39, Número 4, invierno 1998: 349-362.
- Wilson, Lana. "Aki Kaurismäki". *Sense of cinema*. Número 51, julio 2009: s/n pp. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/aki-kaurismaki/>
- Witt, Matthew. "The death(s) of cinema according Godard". *Screen*, Número 40, Volumen 3, otoño 1999: 331-346.
- Wolf, Sergio. "El Cine del Proceso. Estética de la muerte". En *Cine argentino. La otra historia*,. Compilado por Sergio Wolf. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1994: 265-279.
- Wu, Hormony H. "Queering LA: Gregg Araki's Homo-Pomo Cinema-City". *Spectator*. Volumen 18, Número 1, otoño-invierno, 1997: 58-69.
- Xavier, Ismail. *Cine brasileño contemporáneo*. Traducido por Mario Cámara. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2013.
- Yau, Esther C. M. "Yellow Earth: Western análisis and No-Western Text". En *Asian Cinemas. A Reader & Guide*. Editado por Dimitris Eleftheriotis y Gary Needham, eds. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006: 200-215.
- Ybarra-Frausto, Tomás. "Rasquachismo: A Chicano Sensibility". En *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*. Editado por Richard Griswold del Castillo, Teresa McKenna y Ivonne Yarbrow-Bejarano. Los Angeles-CA: Wright Art Gallery of the University of California: 155-179.
- Zavala, Lauro. "Cine clásico, moderno y posmoderno". *Razón y Palabra*. Número 46, agosto-septiembre 2005, s/n pp. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/lzavala.html>.
- Zhang-ke, Jia. "A Bard Singing the Remembrances of a Nation". En *Hou Hsiao-hsien*. Editado por Richard I. Suchenski. Viena: Synema Publikationen, 2014: 182-184.

- Žižek, Slavoj. *Lacrimae Rerum, ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Traducido por Ramón Vilà Vernis. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El acoso de las fantasías*. Traducido por Clea Braunstein Saal. México DF: Siglo XXI editores, 2009.
- Zunzunegui, Santos. *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Ediciones Catedra, 1994.
- Zurián, Fran A. “Mirada y pasión. Reflexiones en torno a la obra almodovariana”. En *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso Pedro Almodóvar*. Coordinado por Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005: 21-42.

## ANEXO 1. Manifiesto o escritos de cine contemporáneo (selección)

1.

Declaración de Minnesota: Verdad y hecho en el cine documental.  
*Lektionen in Finsternis.*<sup>1216</sup>

Werner Herzog

Walker Art Center, Miniápolis-MN, 30 de Abril 1999.

1. Se declara que el llamado *cinéma vérité* carece de *vérité*. Tan sólo abarca una verdad superficial, la verdad de los contables.

By dint of declaration the so-called Cinema Verité is devoid of verité. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants.

2. Un conocido representante del *cinéma vérité* declaró públicamente que la verdad se puede hallar fácilmente con una cámara en la mano y tratando de ser honesto. Es como el guarda nocturno del Tribunal Supremo que se siente contrariado ante la cantidad de ley escrita y procedimientos legales existentes. «Para mí», afirma, «tendría que haber una única ley: los malos deberían ir a la cárcel». Desgraciadamente, tiene razón en parte, en la mayoría de los casos y la mayor parte de las veces.

One well-known representative of Cinema Verité declared publicly that truth can be easily found by taking a camera and trying to be honest. He resembles the night watchman at the Supreme Court who resents the amount of written law and legal procedures. "For me," he says, "there should be only one single law: the bad guys should go to jail." Unfortunately, he is part right, for most of the many, much of the time.

3. El *cinéma vérité* confunde el hecho con la verdad, y esto es como arar piedras. Sin embargo, a veces los hechos tienen un poder extraño y singular que hace que su verdad inherente parezca increíble.

Cinema Verité confounds fact and truth, and thus plows only stones. And yet, facts sometimes have a strange and bizarre power that makes their inherent truth seem unbelievable.

4. El hecho crea normas; la verdad iluminación.

Fact creates norms, and truth illumination.

5. En el cine hay estratos de verdad más profundos y existe una verdad poética, extática. Es misteriosa y escurridiza y puede ser alcanzada sólo a través de la invención, la imaginación y la estilización.

There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization.

6. Los directores de *cinéma-vérité* son como turistas que hacen fotografías de antiguas ruinas de hechos.

Filmmakers of Cinema Verité resemble tourists who take pictures amid ancient ruins of facts.

---

<sup>1216</sup> Título original: Truth and fact in documentary cinema "LESSONS OF DARKNESS".

7. El turismo es pecado; viajar a pie, una virtud.

Tourism is sin, and travel on foot virtue.

8. Cada año, en primavera, numerosas personas mueren ahogadas en los lagos de Minnesota al pasar con sus trineos a motor por encima del hielo que se derrite. Se ha ejercido presión sobre el gobernador para que apruebe una ley de protección. Éste, ex-luchador y ex-guardaespaldas, ha dado la única respuesta sagaz al problema: «No se puede legislar la estupidez».

Each year at springtime scores of people on snowmobiles crash through the melting ice on the lakes of Minnesota and drown. Pressure is mounting on the new governor to pass a protective law. He, the former wrestler and bodyguard, has the only sage answer to this: “You can’t legislate stupidity.”

9. Por la presente, arrojo el guante.

The gauntlet is hereby thrown down.

10. La luna no brilla. La madre naturaleza no llama, no le habla a uno, aunque algún glaciar se tire un pedo ocasionalmente. Y uno no escucha la canción de la vida.

The moon is dull. Mother Nature doesn’t call, doesn’t speak to you, although a glacier eventually farts. And don’t you listen to the Song of Life.

11. Deberíamos agradecer que el universo allí fuera no conozca sonrisa alguna.

We ought to be grateful that the Universe out there knows no smile.

12. La vida en los océanos debe de ser el mismísimo infierno. Un vasto y despiadado infierno repleto de peligros inmediatos y permanentes. Infierno, hasta tal punto, que durante la evolución algunas especies –incluida la humana– reptaron y huyeron hacia pequeños continentes de tierra firme, donde las *Lecciones de oscuridad* continúan.

Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species—including man—crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue.

2.

Fellini y Gogol<sup>1217</sup>

Andrei Konchalovski

Fundación Federico Fellini, Rímimi, 9 de noviembre 2003.

1. El cine comenzó como una atracción. Se sorprendió al público por el milagro de la imagen en movimiento. La gente vio en la ventana al nuevo mundo o en la pantalla saltar a acróbatas, vaqueros, lanzamiento del lazo, o detenerse en la estación de tren de La Ciotat y maravillados por la ilusión fotográfica llena de imágenes en movimiento. Lumiere no creía en la longevidad de su descendencia: él sabía que las atracciones rápidamente se vician y el público tiene prisa por ver nuevas atracciones.

1. Кино началось как аттракцион. Оно поражало зрителя самим чудом движущегося изображения. Люди видели в окошечке кинетоскопа или на полотне экрана прыгающих акробатов, ковбоев, бросающих лассо, или подъезжающий к станции Ла Сиота поезд и поражались полной иллюзии движения фотографических картин. Люмьер не верил в долговечность своего детища: он знал, что аттракционы быстро приедаются и публика спешит увидеть новые аттракционы.

2. En la atracción, como se sabe, no hay ningún intento de comprender el mundo interior del hombre, para comprender su alma. Su tarea consiste en aturdir, golpear, sorpresa inesperada, o un gran espectáculo.

2. Аттракцион, как известно, не есть попытка понять внутренний мир человека, постичь его душу. Его задача ошеломить, поразить, удивить неожиданностью или грандиозностью зрелища.

3. Habiendo comenzado como una atracción, el cine adquiere gradualmente la capacidad no solo de sorprenderte, sino de comprender. En algún lugar hacia el final de la década del 30, ya estaba mucho más cerca de la comprensión de la naturaleza humana.

3. Начав как аттракцион, кино постепенно обретало способность не просто ошеломлять, но понимать. Где-то к концу 30-х оно уже заметно приблизилось к постижению человеческой сущности.

4. Fellini, uno de esos artistas que empezaron a usar la atracción para la comprensión del alma humana. Sus películas están llenas de atractivos, que no son necesarias al director con el fin de aturdir, sino con el fin de entender a la persona. No en vano, en la literatura sobre el cine se utiliza el concepto de fellinesk, fellinismo, lo que implica que este tipo de cine de condiciones excepcionales, teatral, advierte abiertamente al espectador de que esto no es una copia de la vida.

4. Феллини - один из тех художников, который стал использовать аттракцион для постижения человеческой души. Его фильмы полны аттракционов, которые нужны режиссеру не для того, чтобы ошеломить, а для того, чтобы понять человека. Недаром в литературе о кино используется понятие феллинеск, феллинизм, подразумевающий, что этот тип кинематографа исключительно условен, театрален, он открыто предупреждает зрителя, что это не копия жизни.

5. Las mejores obras del Neorrealismo, nacido poco después de la guerra, las películas de Rossellini, De Sica, Visconti insistieron en que mostraban la vida misma. Fue el segundo «Dogma», el primer «Dogma» fueron las películas Vertov, declarando el rodaje de la vida misma, sin ninguna intervención de los cineastas.

<sup>1217</sup> Título original: Феллини и Гоголю

5. Los mejores productos del neorealismo, nacidos pronto después de la guerra, películas Rossellini, de Sica, Visconti insistían en que ellos muestran la vida misma. Esto fue la segunda "Dogma", la primera "Dogma" fueron películas Vertov, declarando la toma de la vida misma sin el menor intervencionismo de los cineastas.

6. Fellini, a pesar de su deseo de rechazar, eliminar o, de alguna manera, salir de la vida. La atracción se convirtió en un medio para entender la naturaleza humana. Recordemos la fórmula de Picasso: «El arte es una mentira que nos ayuda a entender la verdad de la vida». En este sentido, Fellini es el director del circo que está hablando de la mayoría y no de las cosas del circo.

6. Феллини, при всем своем стремлении отстранять, отчуждать, ни в коем случае не уходит от жизни. Атракцион он превратил в средство понимания человеческой сути. Вспомним формулу Пикассо: "Искусство - это ложь, которая помогает нам понять правду жизни". В этом смысле, Феллини абсолютно цирковой режиссер, говорящий о самых не цирковых вещах.

7. Por extraño que parezca, es posible establecer un paralelismo entre el cineasta italiano Fellini y el escritor ruso Gogol, que vivió casi medio siglo antes. Había mucho en común en su visión del mundo, las formas materiales de alienación, las formas de entender el alma humana, en la gran poesía de sus grandes obras y la visión metafísica de sus héroes.

7. Как ни странно, можно провести параллель между итальянцем-кинематографистом Феллини и русским писателем Гоголем, жившим почти за полтора века до него. Очень много общего в их видении мира, способах очуждения материала, путях понимания человеческой души, в огромной поэтичности их произведений и метафизичности взгляда на своих героев.

8. Creo que si Gogol hubiese sido director, a continuación, su imaginería habría golpeado al propio Fellini, es un ejemplo que muestra más alienación e incluso más metafísica. Tales como la adaptación de *Shinel* [El capote] de Trauberg Kozintsev (1925) y *Vecher nakanune Ivana Kupala* [La víspera de Iván Kupala] de Iliencko Yuri (1968), que desarrollaron el fantasmagorismo de la visión de mundo de Gogol, estas podrían servir como prueba de mi planteamiento.

8. Я думаю, что если бы Гоголь был бы режиссером, то своей образностью он поразил бы и самого Феллини, показав пример еще большей отстраненности и еще большей метафизичности. Такие экранизации как "Шинель" Козинцева и Трауберга (1925) и "Вечер накануне Ивана Купала" Юрия Ильенко (1968), развивающие фантазмагоризм гоголевского взгляда на мир, могли бы послужить подтверждением этому моему заявлению.

9. Los héroes de *Viya* [El Viyi], *Miortvyie dushi* [Las almas muertas] o *Revizor* [Inspector] se combinan, la realidad exagerada absoluta con el mejor tono del autor, lo que, en realidad, es el alma del escritor.

9. Герои "Вия", "Мертвых душ" или "Ревизора" соединяют в себе абсолютную, гиперболизированную реальность с тончайшей авторской интонацией, которая, собственно, и есть душа писателя.

10. El espejo, con que Gogol reflexiona sobre el mundo, es infinitamente curvado. Pero, por extraño que parezca, la curva del espejo, es la más interesante lectura del artista. No se limita a reflejar la realidad, sino que sobrepasa su esencia. La curva del espejo refleja la vida no en su realidad ni de una manera muy convencional. Esta es la visión de Gogol. Cuando usted mira con fijeza en el espejo de su prosa, de repente se endereza o

se dobla en un lado completamente diferente y le ofrece en bandeja de plata el sentido metafísico de la vida, todo el mundo clama por la belleza de la vida, después de lo cual una vez más se entra en la insensatez.

10. Зеркало, в отражении которого Гоголь видит мир, бесконечно кривое. Но, как ни странно, чем кривее зеркало, тем интереснее читателю художник. Оно не просто отражает реальность, оно выпячивает ее суть. Кривое зеркало отражает жизнь не в ее реальном, а в предельно условном виде. Таково видение Гоголя. Когда вы вглядываетесь в зеркало его прозы, оно вдруг выпрямляется или искривляется в совершенно иную сторону и подносит вам на блюдечке метафизический смысл жизни, на весь мир кричит о красоте жизни, вслед за чем опять уходит в юродство.

11. Gogol conecta inherentemente la poesía metafísica y la belleza con los monstruos más increíbles. La fealdad —se toma con un signo menos ideal de belleza—. “En el monstruo si usted siente algún ideal de si mismo, éste se ha convertido en una caricatura de un monstruo” —Gogol. Peculiarmente, a todos sus engendros Gogol los ama. Todos ellos son queridos para él, es todo compasivo. Y en esto Fellini está muy cerca de Gogol. Él también mira a la gente, perdonando todos los vicios. Él los mira desde la perspectiva de Dios.

11. Гоголю присуще соединение метафизической поэзии и красоты с самыми невероятными уродами. Уродство - это взятый с минусом идеал прекрасного. “В уроне вы сколько-нибудь почувствуете идеал того же, чего карикатурой стал урод” —Гоголь. Характерно, что всех своих уродов Гоголь любит. Все они ему дороги, все симпатичны. И в этом Феллини чрезвычайно близок Гоголю. Он тоже смотрит на людей, прощая им все пороки. Он смотрит на них с точки зрения Бога.

12. Para él pueden ser atractivos y los fascistas, que en la película de otro director serán encarnación del mal puro, satánico, ruedas desalmados máquina anti-humano. En Fellini ellos son todos caricatura, divertidos, ridículamente extienden sus manos en un saludo nazi, marchan ridículos, como idiotas vierten aceite de castor a alguien en la boca. Él los mira con ojos de perdón. “Por desgracia, no lo puede culpar a usted – Gentes” William Shakespeare. En Fellini aún más: es benevolente, con estos personajes. Él perdona los vicios humanos. Esto tiene una gran profundidad. “Escuchen, quieranme porque me voy a morir” M.Tsvetaeva.

12. Ему могут быть симпатичны и фашисты, которые в картине другого режиссера будут чистым воплощением зла, сатанизма, колесиками бездушной античеловечной машины. У Феллини они все карикатурны, смешны, нелепо вздергивают руки в фашистском приветствии, нелепо маршируют, идиотски вливают касторку кому-то в рот. Он смотрит на них всепрощающим взглядом. “Увы, не осуждаю вас. Вы - люди” У.Шекспир. У Феллини даже больше: он благожелателен и к этим персонажам. Он прощает людские пороки. В этом есть огромная глубина. “Послушайте, еще меня любите За то, что я умру” М.Цветаева.

13. El Fellini observa la fragilidad del mundo. El entiende la brevedad de la vida humana. Esa es la razón por la que el Fellini perdona la estupidez, la flaqueza, la vileza y el miedo de la gente. El siente cierta compasión por la impotencia humana. Y, al mismo tiempo, Federico Fellini fue un profeta.

13. Феллини видит бренность мира. Понимает конечность человеческой жизни. Поэтому прощает людям глупости, слабости, подлости, страхи. Он сострадает человеческой беззащитности. Но одновременно с этим Феллини еще и провидец.

14. Igual como a Fellini, le culparon a Gogol por apartarse de los modelos democráticos

y entregarse de lleno a las búsquedas religiosas, y por renegar los problemas sociales de la literatura. En el colegio hemos leído la carta de un crítico-demócrata Vissarion Belinsky donde él se lo dijo todo al escritor sobre los vicios de sus obras.

14. Гоголя, как и Феллини, ругали за отход от демократических идеалов, погруженность в религиозные искания, за забвение социальных задач литературы. В свое время мы изучали в школьном курсе письмо демократа-критика Виссариона Белинского, где он строго выговаривал писателю за все эти пороки его творчества.

15. Fellini también fue criticado por la falta de socialidad, por la infirmitad de su actitud cívica y por el abstraccionismo de su humanismo. Todo esto no era importante para el Fellini. Su mirada estaba orientada al profundo.

15. Феллини тоже подвергался суровой критике за отсутствие социальности, за нечеткость гражданской позиции, за абстрактность его гуманизма. Все это Феллини было не важно. Он смотрел глубже.

16. En las obras de Gogol y Fellini hay una sensación de la presencia de Dios que de repente ilumina con su luz hasta la más perdida y ordinaria alma humana, y el Dios descubre el sentido de su existencia. La redicula artista del circo Dzhelsomina y la prostituta Cabiria, un funcionario Bashmachkin y los provincianos Afanasii Nikitich y Puljeria Ivanovna- todos estos personajes podrían reencontrarse si por ejemplo la Cabiria llegó al plato en el Nevsky prospecto y en Dzampano trajo su circo a la provincia de Mirgorod.

16. И Гоголю и Феллини свойственно ощущение присутствия Бога, временами внезапно озаряющего своим светом даже самую ординарную или заблудшую человеческую душу, открывающего истинный смысл ее земного существования. Нелепая циркачка Джельсомина и проститутка Кабирия, чиновник Башмачкин и провинциальные обыватели Афанасий Никитич с Пульхерией Ивановной - эти персонажи могли бы даже встретиться, если бы Кабирия по случайности вышла на панель Невского проспекта, а Дзампано привез свой цирк в провинциальную миргородскую глушь.

17. La cosa más sorprendente en Fellini, que es ausente en Gogol-es la luz divina de la alma de mujer. Los personajes femeninos de Gogol son obviamente negativos, hasta antifemeninos, por esto hay una razón personal. Él vivió toda su vida y murió virgen. Eso nunca podría pasar con Fellini en virtud de su temperamento y personalidad..

17. Чего нет у Гоголя, и чем поразителен Феллини, - это божественного света, открываемого в женских душах. По части женских характеров, Гоголю свойственен очевидный негативизм, если хотите, антифеминизм, но тут уже причина в его личной биографии. Он прожил жизнь и умер девственником, чего с Феллини в силу характера и темперамента случиться никак не могло.

18. Fellini, como era un profeta, comprendió que los medios de comunicación matarían el cine. Él fue la primera persona que se dio cuenta del absurdo populista de la televisión y lo mostró en su película "Ginger y Fred". Él fue la primera persona que no tenía miedo de reírse del monstruo que se ha extendido al mundo entero y devora no solo el cine italiano sino también el cine mundial. El tiempo de los directores de cine heroicos ya pasó.

18. Феллини уже провидчески понимал, что масс-медиа убьет кинематограф. Он первым понял популистский абсурд телевидения и показал его в картине "Джинджер и Фред". Он первым не побоялся посмеяться над тем расплзающимся по всему миру монстром, который пожрал не только итальянское, но и все мировое кино. Времена героической кинорежиссуры сегодня уже минули.

19. La televisión ha creado una nueva audiencia bien alimentada con cine de Hollywood. Este público no necesita las obras de Fellini.

19. Телевидение воспитало новую публику, которую закармил голливудским кинематографом. Этой публике уже не нужны картины, которые делал Феллини.

20. Un día, caminando por las calles de Roma con Bondarchuk, Fellini le llevo al cine. Era su película. El Bondarchuk se quedó sorprendido con el cine tan vacío. “¿Dónde está el público?” – “Mis espectadores todos ya murieron” —respondió Fellini.

20. Как-то гуляя по Риму вместе с Бондарчуком, Феллини завел его на минутку в кинозал, где шел его фильм. Бондарчука поразила пустота зала. - "А где же зрители?" - "Мои зрители все умерли" - ответил Феллини.

21. El cine de hoy vuelve a su punta de partida. De nuevo se convierte en los atracciones. Pero el cine de hoy tiene la pantalla ancha, Dolby estéreo y el equipo electrónico, es decenas y cientos veces mayor que las películas ingenuas simplistas de Edison, Lumiere, Melies. El cine paró de ser el instrumento para comprender la alma humana y de nuevo se convirtió en pasatiempo. Esta parada de atracciones junto con los superproducciones mataron el deseo de entender la ser humana. ¡Pero mira que desfile de efectos especiales!

21. Сегодня кинематограф опять возвращается туда, откуда он начался. Возвращается к аттракциону. Только уже мощность аттракционных воздействий сегодняшнего широкоформатного, долби-стерео, электронно-компьютерного, суперзвездного киноэкрана в десятки и сотни раз превосходит наивное простодушие лент Эдисона, Люмьера, Мельеса. Кинематограф перестал быть инструментом постижения человеческой души и снова стал развлечением. Парад аттракционов и изощренный суперпрофессионализм блокбастеров убил стремление понять человека. Зато какой парад специальных эффектов!

22. Por desgracia hay que decir que existe una gran diferencia entre las atracciones de los tiempos de la niñez cinematográfica, en lo que aquellas atracciones hacían a la gente saltar en sus sillas y correr afuera de la sala porque el tren se aproximaba a ellos: las impresiones de aquel público eran frescas y verdaderas. El público actual bosteza y bebe Coca-cola mirando a como los dinosaurios que corren por las pantallas gigantes, «el Titanic» que se raja en dos partes, los rascacielos que se derrumban. Para Fellini, igual como para Gógol, el efecto especial más preciso era la persona humana, su cara y el segundo cuando los ojos de sus personajes se iluminaron con las chispas de luz divina.

22. Отличие от тех давних аттракционов времен кинематографического младенчества, к сожалению, в том, что те аттракционы заставляли зрителей вскакивать с места и бежать из зала от надвигающегося на них поезда: впечатления той публики были свежи и непосредственны. Нынешняя же публика, глядя на бегущих по экранам динозавров, раскалывающийся надвое "Титаник", рушащиеся небоскребы, лениво позевывает, попивая "Кока-Колу" и пожевывая поп-корн. Для Феллини, как и для Гоголя, самым дорогим спецэффектом было человеческое лицо, вспыхнувшая, пусть на секунду, в глазах его героев искра божественного света.

3.

## Manifiesto DOGME 95

Lars von Trier - Thomas Vinterberg  
Copenhague, 13 de marzo de 1995.

DOGME 95 es un colectivo de cineastas fundado en Copenhague en la primavera de 1995.

DOGME 95 tiene como fin formal luchar contra ciertas tendencias del cine actual.  
¡DOGME 95 es un acto de sabotaje!

En 1960, ¡ya era suficiente!. El cine estaba muerto y pedía su resurrección. ¡El fin era justo, pero no los medios!. La Nouvelle Vague no se atrevía a ser más que un pequeño oleaje que iba a morir en el río convirtiéndose en lodo. Los eslóganes de individualismo y libertad hicieron nacer obras durante algún tiempo, pero nada cambió. La ola fue pasto de los más voluntariosos, así como de los directores. Pero nunca fue más fuerte que aquellos que la habían creado. El cine antiburgués se hizo burgués pues había sido fundado sobre teorías que tenían una percepción burguesa del arte. El concepto del autor, nacido del romanticismo burgués, era entonces... ¡falso! ¡Para el DOGME 95 el cine no es algo individual!

Actualmente, una tormenta tecnológica está causando furor, el resultado será la democratización suprema del cine. Por primera vez, no importa quién es el que hace las películas. Pero, cuanto más accesibles se hacen los medios, más importante es la vanguardia. No es algo accidental por lo que la vanguardia tiene connotaciones tecnológicas. La respuesta es la disciplina... debemos ponerles uniformes a nuestras películas, porque el cine individualista será por definición decadente.

DOGME 95, para levantarse en contra del cine individualista, presenta una serie de reglas indiscutibles conocidas como el voto de castidad.

En 1960, el cine había sido cosmetizado hasta su muerte, por así decirlo. La tarea suprema de los cineastas en decadencia es volver loco al público. ¿Es de esto de lo que estamos tan orgullosos? ¿Es esto lo que nos aportan los 100 Años? ¿Ilusiones para mostrar las emociones?... ¿Un abanico de supercherías elegidas por cada cineasta individualmente?

Previsiblemente el drama se ha convertido en el becerro de oro alrededor del cual todos bailamos. Hacer que la vida interior de los personajes justifique el argumento es demasiado complicado, y no es arte auténtico. Ya que, anteriormente, nunca las películas artificiales y las acciones superficiales recibieron toda la atención. El resultado es estéril. Una ternura ilusoria, un amor de ilusión.

¡Para DOGME 95 una película no es una ilusión!

Actualmente, una tormenta tecnológica está causando furor: elevemos los cosméticos a Dios. Utilizando la nueva tecnología, cualquiera en todo momento puede lavar los últimos restos de verdad en un abrazo mortal a las sensaciones. Las ilusiones son todo lo que una película puede esconder.

DOGME 95 se levanta contra el cine de ilusión, presenta una serie de reglas indiscutibles conocidas como el voto de castidad.

## VOTO DE CASTIDAD

Juro que me someteré a las reglas siguientes, establecidas y confirmadas por:

1. El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio).
2. El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda).
3. La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento —o inmovilidad— conseguido con la mano están autorizados.
4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).
5. Los trucajes y filtros están prohibidos.
6. La película no debe contener ninguna acción superficial. (Muertos, armas, etcétera, en ningún caso).
7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora).
8. Las películas de género no son válidas.
9. El formato de la película debe ser en 35 mm.
10. El director no debe aparecer en los créditos.

¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas.

Así pronuncio mi voto de castidad.

#### 4. Manifiesto Cine de Transgresión

Nick Zedd [como Orion Jericó]  
*The Underground Film Bulletin*, Nueva York, 1985.

Nosotros, los que hemos violado las leyes, órdenes y deberes de las vanguardias; es decir, aburrir, tranquilizar y ofuscar a través de un proceso de casualidad dictada por la postura de conveniencia práctica del culpable con cargos. Nosotros renunciamos abiertamente y rechazamos el esnobismo académico atrincherado que erigió un monumento a la pereza conocido como estructuralismo y procedió a bloquear esos cineastas que poseían la visión de ver a través de esta farsa.

We who have violated the laws, commands and duties of the avant-garde; i.e. to bore, tranquilize and obfuscate through a fluke process dictated by practical convenience stand guilty as charged. We openly renounce and reject the entrenched academic snobbery which erected a monument to laziness known as structuralism and proceeded to lock out those filmmakers who possessed the vision to see through this charade.

Nos negamos a tomar su enfoque fácil de creatividad cinematográfica; un enfoque que arruinó el *underground* de los años sesenta, cuando el flagelo de la escuela de cine se hizo cargo. La legitimación de todas las manifestaciones sin sentido de la descuidada creación de películas emprendido por una generación de estudiantes de cine engañados, los tristes centros de arte de medios de comunicación y los críticos de cine geriátricos han ignorado totalmente los emocionantes logros de los de nuestras filas —tales invisibles *underground* como Zedd, Kern, Turner, Klemann, DeLanda, Eros y Mare, y DirectArt Ltd.—, una nueva generación de cineastas que se atreven a arrancar de las camisas de fuerza sofocantes de la teoría del cine, en un ataque directo a cada sistema de valores que el hombre conoce.

We refuse to take their easy approach to cinematic creativity; an approach which ruined the underground of the sixties when the scourge of the film school took over. Legitimising every mindless manifestation of sloppy movie making undertaken by a generation of misled film students, the dreary media arts centres and geriatric cinema critics have totally ignored the exhilarating accomplishments of those in our rank - such underground invisibles as Zedd, Kern, Turner, Klemann, DeLanda, Eros and Mare, and DirectArt Ltd, a new generation of filmmakers daring to rip out of the stifling straight jackets of film theory in a direct attack on every value system known to man.

Proponemos que todas las escuelas de cine deben volar por los aires y todas las películas aburridas nunca deben hacerse de nuevo. Proponemos que el sentido del humor es un elemento esencial descartado por los académicos gags y más aún, que cualquier película que no sobresalte no es digna de mirarse. Todos los valores deben ser cuestionados. Nada es sagrado. Todo debe ser cuestionado y evaluado periódicamente con el fin de liberar nuestras mentes de la fe de la tradición. El desarrollo intelectual demanda que los riesgos deben ser tomados y los cambios se producen en los alineamientos políticos, sexuales y estéticos sin importar quien los desapruebe. Nos proponemos ir más allá de todos los límites establecidos o prescritos por el gusto, la moral o cualquier otro sistema de valores tradicionales que encadenan la mente de los hombres. Pasamos más allá y acercamos los límites de milímetros, pantallas y proyectores a un estado de cine expandido.

We propose that all film schools be blown up and all boring films never be made again. We propose that a sense of humour is an essential element discarded by the doddering academics and further, that any film which doesn't shock isn't worth looking at. All values must be challenged. Nothing is sacred. Everything must be questioned and reassessed in order to free our minds from the faith of tradition. Intellectual growth demands that risks be taken and changes occur in political, sexual and aesthetic alignments no matter who disapproves. We propose to go beyond all limits set or prescribed by taste, morality or any other traditional value system shackling the minds of men. We pass beyond and go over boundaries of millimeters, screens and projectors to a state of expanded cinema.

Nosotros violamos la orden y ley que lleváramos al público a muertes en rituales de circunloquios y proponemos romper todos los tabúes de nuestra época al pecar tanto como sea posible. Habrá sangre, vergüenza, dolor y éxtasis, los gustos de los cuales nadie ha imaginado. Ninguno deberá salir indemne. Puesto que no hay otra vida, el único infierno es el infierno de la oración, la obediencia a las leyes, y degradando a ti mismo antes de las figuras de autoridad, el único cielo es el cielo del pecado, ser rebelde, divertirse, follar, aprender cosas nuevas y romper tantas reglas como se puedan. Este acto de valentía que se conoce como la transgresión. Proponemos transformación a través de la transgresión —para convertir, transfigurar y transmutar en un plano superior de existencia, con el fin de acercarse a la libertad en un mundo lleno de esclavos ignorantes.

We violate the command and law that we bore audiences to death in rituals of circumlocution and propose to break all the taboos of our age by sinning as much as possible. There will be blood, shame, pain and ecstasy, the likes of which no one has yet imagined. None shall emerge unscathed. Since there is no afterlife, the only hell is the hell of praying, obeying laws, and debasing yourself before authority figures, the only heaven is the heaven of sin, being rebellious, having fun, fucking, learning new things and breaking as many rules as you can. This act of courage is known as transgression. We propose transformation through transgression - to convert, transfigure and transmute into a higher plane of existence in order to approach freedom in a world full of unknowing slaves.

## 5. Introducción para *Standards*

Marlon Riggs

*Standards. International Journal of Multicultural Studies*, Volumen 5, Número 1, otoño 1995.

Los estadounidenses siempre hemos sido más y, al mismo tiempo, menos de lo que pretendíamos. Con el enfoque de la aceleración del siglo XXI, un mayor número de nosotros estamos dando testimonio de este hecho ineludible, desafiando los cómodos mitos por los que Estados Unidos ha sido ritualmente definido. ¿Quiénes somos? ¿En quién nos estamos convirtiendo? ¿Quién y qué hemos sido? En el siguiente siglo, ¿podemos incluso seguir hablando —¿pudimos alguna vez?— de un «nosotros» colectivo? Por mucho tiempo, por supuesto, estas preguntas tuvieron respuestas simples.

Americans have always been more and at the same time less than what we pretended. With the quickening approach of the twenty-first century, greater numbers of us are giving testament to this inescapable fact, challenging the cozy myths by which America has been ritually defined. Who are we? Who are we becoming? Who and what have we been? In the next century, can we even continue to speak (could we ever?) of a collective "we"? For the longest, of course, these questions had simple answers.

Estados Unidos era blanco. Estados Unidos era masculino. Estados Unidos era heterosexual. Estados Unidos era cristiana. Estados Unidos, por encima de todo, era un crisol en que las diversas comunidades culturales alegremente descendieron para lograr la transformación social e ideológica necesaria para su inclusión en el «sueño americano». Que muchos de nosotros —marginados y, muchas veces, invisibles estadounidenses de ascendencia africana, asiática, latina y nativos, así como las mujeres y los trabajadores pobres— nunca suficientemente fundidos y metamorfoseados de acuerdo con esta receta tradicional para el progreso social, apenas importábamos. La gran distancia entre el «sueño» y la vida real no se debió a algún fallo en el «sueño»: el defecto estaba en nosotros. Así pues, el «sueño» sobrevivió intacto, su poder de seducción sostenido por la terca negativa de Estados Unidos a mirar muy de cerca los costos ocultos pero terribles de «la buena vida», y al que en realidad podría —y mucho menos quería— permitirselo.

America was white. America was male. America was heterosexual. America was Christian. America, above all, was a melting pot into which diverse cultural communities gleefully descended to achieve the social and ideological transformation necessary for inclusion within the American Dream. That many of us—marginalized and oftentimes invisible Americans of African, Asian, Latino and Native descent, as well as women and the working poor—never quite melted and metamorphosized according to this traditional prescription for social progress, hardly mattered. The great distance between the Dream and our actual lives was not due to any fault in the Dream: the defect was in us. The Dream thus survived intact, its seductive power sustained by America's stubborn refusal to look too closely at the hidden but terrible costs of "the good life" and at who actually could—much less wanted to—afford it.

Los años sesenta, por supuesto, pusieron de relieve el complejo régimen opresivo de pensamiento, político y cultura que subyacen en el mito de Estados Unidos. Por primera vez en la historia de Estados Unidos, el tejido ideológico del patriarcado heterosexual blanco fue expuesto por la camisa de fuerza constreñidora de vida que siempre había sido. A pesar de los intentos conservadores durante los años posteriores para la reparación, el viejo tejido social se ha desentrañando constantemente. Así hemos

llegado a este momento del presente, en el que una nación históricamente reacios a la introspección sería ahora exhibe —en su política y los medios de comunicación populares, así como en sus universidades— una preocupación reflexiva casi obsesiva con nuestra identidad nacional.

The sixties, of course, spotlighted the complex oppressive regime of thought, politics and culture which underlay the myth of America. For the first time in U.S. history, the ideological fabric of white heterosexual patriarchy was exposed for the life-constricting straightjacket it had always been. Despite conservative attempts during subsequent years at repair, the old social fabric has been steadily unraveling. Thus we have arrived at this present moment, wherein a nation historically averse to serious introspection now exhibits—in its politics and popular media as well as its universities—an almost obsessive reflexive preoccupation with our national identity.

Es esperable, que gran parte del debate actual no sea más que un refrito de la vieja opinión —un intento de refutar a la fuerza y socavar la política descentrada del multiculturalismo radical (es decir, el tipo de multiculturalismo donde la diferencia en realidad hace una *differ-ence*<sup>1218</sup>). Traer de vuelta el crisol. Restaurar los «valores tradicionales». Re-instituir la oración en las escuelas. Preservar la primacía de la civilización occidental (la única que importa de todos modos). Y no menos importante, proteger la piedra angular fundamental de la grandeza de Estados Unidos, «la familia americana»: tales pronunciamientos revelan un intenso, aunque patológico deseo para perpetuar un mito completamente obsoleto de América, y a través de este, un sistema represivo ortodoxo del derecho sociocultural.

To be expected, much of the current debate is simply a re-hash of old opinión—an attempt to forcefully rebut and undercut the de-centering politics of radical multiculturalism (i.e., the kind of multiculturalism where difference actually makes a *differ-ence*). Bring back the melting pot. Restore “traditional values.” Re-institute prayer in schools. Preserve the primacy of Western civilization (the only one that matters anyway). And not least, protect that critical bedrock of American greatness, “the American family”: such pronouncements reveal an intense, even pathological desire to perpetuate a thoroughly obsolete myth of America, and through this, a repressively orthodox system of sociocultural entitlement.

Si bien, las ideas de los estadounidenses conservadores/fundamentalistas no son nuevos, el tono normalmente estridente con el que están siendo argumentadas ideas traiciona cómo intensamente muchos conservadores ansiosos han llegado a sentir, debido tanto a la pérdida real como anticipada de privilegios y poder. Aún más, la retórica ultra-conservadora —como debería ser evidente para cualquiera viendo nuestras elecciones presidenciales para el último cuarto de siglo— ha encontrado una cierta resonancia pública. Diferencia, en la perspectiva tradicionalista, se ha equiparado regresivamente con desunión; y la desunión con caos social y el colapso. Así como la naturaleza aborrece el vacío, también, al parecer, lo hacen muchos estadounidenses con respecto a los mitos sociales-políticos con los que organizan y dan sentido a sus vidas. Incluso un fundamentalmente defectuoso, represivo y orden social desigual parece mucho mejor que ninguno en absoluto. Un claro imperativo enfrenta a los progresistas estadounidenses —que complicada (y con frecuencia frágil) telaraña de comunidades formadas por personas de color, feministas, gays y lesbianas, pobres y clase trabajadora, así como los blancos étnicos que valoran los valores de la etnicidad, de hecho, todos los

---

<sup>1218</sup> Marlon Riggs separa la palabra *difference* [diferencia] para resaltar que la palabra contiene el verbo *differ*, que también puede ser traducido como: discrepar y diferir. Este juego escritural no es posible en castellano.

que han sido sistemáticamente privados de derechos y deshumanizados bajo una vez más en auge «valores tradicionales» de los Estados Unidos pre-derechos civiles.

While the ideas of conservative/fundamentalist America are hardly new, the typically strident pitch with which such ideas are now being argued betrays how acutely anxious many conservatives have come to feel, due to both real and anticipated loss of privilege and power. What is more, arch-conservative rhetoric—as should be evident to anyone watching our presidential elections for the past quarter century—has found a certain public resonance. Difference, in the traditionalist outlook, has been regressively equated with disunity; and disunity with profound social chaos and collapse. Just as nature abhors a vacuum, so, it seems, do many Americans with regard to the social-political myths by which they organize and make sense of their lives. Even a fundamentally flawed, repressive, inequitable social order seems to many better than none at all. A clear imperative thus confronts American progressives—that intricate (and frequently fragile) web of communities comprised of people of color, feminists, gays and lesbians, the poor and working class, as well as ethnic whites who value ethnicity, indeed all who have been systematically disenfranchised and dehumanized under the once ascendant “traditional values” of pre-Civil Rights America.

Ya no es suficiente, si alguna vez lo fue, la crítica a los sistemas entrelazados de opresión sin ofrecer afirmativamente alternativas de cómo la sociedad puede y debe reconstituirse. A medida que nos adentramos en el inevitable más exigente medio ambiente multilingüe y multicultural —tanto nacional como globalmente— del próximo siglo, nuestra mayor tarea será una inversión de la equivalencia comúnmente asumida entre diferencia y desunión. Tenemos que volver a escribir esta ecuación, demostrando una y otra vez que unidad no requiere unanimidad, que la unidad —es decir, un sentido de cohesión social, de comunidad— puede y debe derivar de la expresión, comprensión y el cuidado activo (y no sólo la tolerancia o fetichización) de la diferencia.

It's no longer enough, if it ever was, to critique interlocking systems of oppression without offering affirming alternatives of how society should and can reconstitute itself. As we move into the inevitably more demanding multilingual, multicultural environment—both nationally and globally—of the next century, our greatest task will be an inversion of the commonly assumed equivalence between difference and disunity. We must re-write this equation, demonstrating again and again that unity does not require unanimity, that unity—that is, a sense of social cohesion, of community— can and does derive from the expression, comprehension, and active nurturing (and not merely tolerance or fetishization) of difference.

Este es el nuevo estándar de la vida civilizada que ahora demanda nuestra tarea urgente, un nuevo orden mundial, si se quiere, que subvierte las concepciones tradicionales del orden social: una norma que, en efecto, subvierte el significado de la palabra «estándar» en sí misma. Para el nuevo orden debe estar compuesto de múltiples estándares: cambiantes, ilimitados y transformándose dinámicamente, con el fin de generar formas de pensar y de vivir que privilegien no un conjunto de diferencias culturales sobre otras, sino afirmar virtudes en todas.

This is the new standard of civilized life that now demands our urgent labor, a new world order, if you will, that subverts traditional conceptions of social order: a standard which in effect subverts the meaning of the word “Standard” itself. For the new order must be comprised of multiple standards: shifting, open-ended, dynamically transforming, so as to engender ways of thinking and living that privilege no one set of cultural differences over another but affirm virtue in all.

Esta perspectiva forma la inspiración central y tema general en STANDARDS. Página tras página testimonios elocuentes del compromiso de una nueva generación de estadounidenses de lo mejor y más brillante, para dar forma a una visión redefinida radicalmente de nuestro futuro, donde los viejos dualismos represivos de raza, clase,

sexualidad, género y nacionalidad ya no reinan —un futuro en el que no sólo algunos sino todos somos libres de explorar y expresar nuestra más rica humanidad.

This perspective forms the key inspiration and overarching theme in STANDARDS. Page after page eloquently testifies to the commitment of a new generation of America's best and brightest to shaping a radically redefined vision of our future, where old repressive dualisms of race, class, sexuality, gender and nationality no longer reign—a future in which not merely some but all of us are free to explore and express our richest humanity.

Oakland, 1992