

Post-nacional, independiente, académico: desplazamientos y resistencias del cine

Introducción

Buena parte de las producciones cinematográficas se ha alejado del cine popular de una forma decisiva. Este ensayo es una propuesta conceptual para analizar e historizar esta tendencia cada vez más creciente de un cine arte que se articula sobre todo en los festivales internacionales. La cultura arthouse que promueve la diversidad cultural con sus asociaciones sin fines de lucro es un nuevo paradigma en los estudios del cine latinoamericano en relación con la globalización, y todavía se basa en una dicotomía entre la cultura política establecida y nuevas formas estéticas del cine en condiciones desventajosas¹.

La situación actual tiene como trasfondo tres condiciones especiales que requieren de más explicaciones. Primero surge un nuevo profesionalismo académico y se aumenta la matrícula en las escuelas de cine en América Latina en un tiempo amenazante a mediados de los años 1990. Ese ambiente, con una reducción de las salas de cine y su absorción por los consorcios hollywoodienses, ha sido francamente hostil para los debutantes. En segundo lugar, sorprende el interés experimental de los debutantes frente a un público que no solo da la espalda al cine nacional sino también al cine en general, con una disminución significativa de los boletos vendidos en comparación con las décadas anteriores. En tercer lugar, asombra en las escuelas la exigencia artística y la distancia de la industria de entretenimiento, fenómeno al que se refiere Manuel Antín, fundador de la Universidad del Cine de Buenos Aires en 1991:

El cine no es una artesanía, es un arte. [...] Una película no debe ser consecuencia del hacer sino del pensar, del sugerir, del proponer. El espectador no es un animal exánime en la oscuridad sino una persona humana que busca so-

¹ Sophia McClennen, *Globalization and Latin American Cinema: Toward a New Critical Paradigm* (New York: Palgrave Macmillan, 2018), 26.

luciones a sus dudas y respuestas a sus preguntas. El cine no debe ser evasión ni invasión, sino un tren de luz hacia la inteligencia y la libertad.²

Esta situación contradictoria deja de manifiesto una polarización entre la tradición del cine en América Latina y un cine con rasgos de vanguardia, tal como lo acentúa últimamente el cineasta argentino Mariano Llinás:

Una película hoy es como una obra de teatro o como una banda indie. Estamos en un momento de profundo cambio del fenómeno cinematográfico: ya no se sabe qué es el cine una vez que la película está terminada; las películas se bajan de internet; la gente no va al cine porque es carísimo y los únicos cines son los de los shoppings. Es algo que se está reinventando a sí mismo. En ese sentido, no sé qué es una película popular [...]. Sobre el cine pesan 100 años de historia de masividad, fue el arte popular del siglo XX. Pero el siglo XX terminó, las masas que iban al cine no existen más, las salas no existen más, las películas con atractivo masivo que podían mezclar vanguardia y tradición en términos narrativos no existen más. Es una actitud nostálgica seguir pensando el cine de esa manera.³

Las ganas de experimentar reafirman un potencial mediático a pesar de no poder recurrir a sus localidades antiguas y al público de antes. La primera década del nuevo siglo nos presenta una cantidad y variedad de producciones sin precedente en la historia de América Latina. Sin embargo, se sospecha que la cinefilia se ha convertido en una práctica anacrónica y ajena a la realidad cotidiana. Un porcentaje reducido de proyecciones del cine nacional y la ausencia de un *market share* entre los países latinoamericanos contrastan con el aumento progresivo de festivales de cine y el éxito extraordinario de producciones latinoamericanas en aquellos lugares efímeros: es decir en algunos de los centros culturales que han recibido un mayor impacto del espíritu cosmopolita.

El valor mediático del cine independiente que se define en primer lugar como arte, se desprende de la academia y crea redes alternativas de producción, sin colaborar ya más con la industria cinematográfica. Sergio Wolf explica cómo las nuevas modalidades de la producción estética constituyen un “laboratorio de ideas”:

Las películas se convierten en proposiciones sobre cómo hacerlas: hubo y hay alianzas que se tejen entre generaciones, modelos inventados desde el lugar

² Osvaldo Mario Daicich, *El nuevo cine argentino (1995–2010): vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea* (Villa María: Eduvim, 2015), 71.

³ Ximena Tordini y Javier Alcácer, “Axiomáticas de un filmmaker”, *Crisis*, 12 (2016), consultado el 28 de febrero 2017, www.revistacrisis.com.ar/notas/axiomaticas-de-un-filmmaker, s. pág.

del deseo de hacer cine, sistemas productivos creados a partir de búsquedas conceptuales –con rodajes de una vez por mes, durante medio año–, modelos teóricos que se someten a la práctica de la realidad, escuelas de cine que ayudan a producir, coproducciones y cooperativas, entre muchísimas otras variantes.⁴

Se adopta el emblema del cine independiente de forma general, a pesar del problema que plantea esta definición frente a los institutos que fomentan la mayoría de las producciones. INCAA (Argentina), ANCINE (Brasil), IMCINE (México) no se limitan a regular el proceso sino que intervienen también en la producción de las películas fomentadas. Según Rafael Filipelli, el cine independiente surge en el momento en el que la Universidad del Cine asume en los años 1990 la producción de manera oficial y formal porque el fomento de parte del Instituto Nacional de Cine implica, según él, siempre una cierta dependencia⁵. Es un cambio que propulsan sobre todo las instituciones académicas de los tres países con mayor infraestructura desarrollada, Argentina, Brasil y México. Pequeñas cooperativas de estudiantes egresados suceden al espíritu de las escuelas de cine. Sin embargo, el emblema del cine independiente sigue funcionando en un sentido inclusivo que opone de una forma general el nuevo cine de autor, a partir de los años 1990, a un cine de género y entretenimiento producido por la industria. Naturalmente, hay excepciones que vinculan un estilo más experimental con las formas de producción en el cine industrial. Tomando como ejemplo a los cineastas Mariano Cohn y Gastón Duprat se discutirá una posición fronteriza en el capítulo V.

Considerando los países más productivos se advierten las disputas entre tres posiciones políticas. El cine de autor concibe la idea del cine nacional para abordar de una forma eficaz la crónica de los problemas sociales. Desconfía del cine popular y compite con él. Su debilidad es la eficacia de ese mecanismo. En cambio, el cine producido en condiciones precarias que destaca más su carácter artístico busca la afiliación nacional, pero no se identifica con la eficacia narrativa del cine de autor. Sus directores no pueden sufrir las consecuencias respectivas en el mercado y se solidarizan con sus aliados en otras partes del mundo. Otro tipo de cine se orienta abiertamente hacia el mercado nacional e internacional vinculándose de una forma ostensible con los discursos políticos de la época. Por eso se ve acusado de haber transmi-

⁴ Sergio Wolf, "Introducción", en *Cine argentino: estéticas de la producción*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: Bafici, 2009), 7–11, aquí 8.

⁵ Sergio Wolf, "La universidad como productora", en *Cine argentino: estéticas de la producción*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: Bafici, 2009), 79–85, aquí 82.

tido valores transnacionales. En todos los casos se notan los imaginarios de la globalización con sus articulaciones locales. Los medios de producción y contenidos culturales locales ya no demarcan una línea fronteriza entre los desacuerdos de posiciones irreconciliables.

El mayor grado de visibilidad lo reciben las grandes coproducciones internacionales que aspiran al éxito comercial en muchos países y promocionan una utopía transnacional de la cultura latinoamericana, como *DIARIOS DE MOTOCICLETA* (2004) de Walter Salles y *BABEL* (2006) de Alejandro González Iñárritu. Estas coproducciones reforman el sistema de estrellas “latinas” y su iconografía respectiva como alianzas afectivas (“emergent subjectivities that vibrate with the pulsations of the globalized present”⁶). Su repercusión conflictiva tiene que ver con la contradicción entre el espíritu cosmopolita y la fascinación por el mundo suburbano. Muchas veces se critica una idealización impropia de la cultura popular y sus alegorías nacionales (*ORFEU* de Cacá Diegues, 1999) y un consumismo de la pobreza y la violencia (*CIDADE DE DEUS* de Fernando Meirelles y Katia Lund, 2002), para sacar provecho comercial de una “cosmética” del hambre⁷, una distorsión sarcástica del manifiesto del Cinema Novo. Los estudios de Andrew Higson aclaran que la idea del cine nacional siempre está basada en un imaginario normativo de la identificación para mirar hacia adentro de la comunidad imaginada y diferenciarse por medio de fronteras. De hecho, el cine siempre se ha alejado de ese concepto por sus formas de producción y recepción: “es inapropiado suponer que el cine y la cultura filmica están circunscritos por los límites del estado-nación”⁸. Sin considerar esta objeción, los estudios sobre el cine brasileño defienden la relevancia del alma colectiva de la nación para definir un contexto político-social del cine:

Cinema has almost always, even when it has got it wrong, acted as a kind of moral opinion poll, sounding out the collective soul of the Brazilian people, as well as playing a significant role in documenting the nation's historical process.⁹

⁶ Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 8.

⁷ Ivana Bentes, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, *ALCEU* 15, vol. 8 (2007): 242–55, aquí 242.

⁸ Andrew Higson, “La limitante imaginación del cine nacional”, *Crerios* 59 (2014): 994–1010, aquí 1008.

⁹ Lúcia Nagib, *Brazil on Screen: cinema Novo, New Cinema, Utopia* (London / New York: Tauris, 2007), xi.

Aprehender la historia en Brasil significa limitarse a la lógica de un cine que se distingue de una visión continental por el uso de la lengua portuguesa¹⁰.

Las utopías frente a la cruel realidad de la pobreza en la gran ciudad siguen relacionadas con los paisajes emblemáticos del pasado, como el Sertão en *CENTRAL DO BRASIL* (1998) de Salles. Pero estas bases ideológicas están perdiendo su relevancia. La condensación simbólica ya no pretende ser otra cosa que una verdad imaginaria y la rige una presencia física cada vez más pronunciada de un cine sensual, menos discursivo y más performativo, como se ve a partir de la influyente obra siguiente de Salles, *ABRIL DESPEDAÇADO* (2001, con la colaboración importante de Karim Aïnouz). Precisamente la imagen de Brasil como país violento y con mayor desigualdad social ha cementado una recepción estereotipada en los países vecinos con “una exotización ambigua, mezcla de estigma e idealización”¹¹. *ABRIL DESPEDAÇADO* es malinterpretado por la revista *El Amante* como “estética turística” de un multiculturalismo con una “arquitectura vendible y carente de riesgo estético” para una “caza de festivales”¹². La acusación de ser un producto de exportación carente de autenticidad produce un dolor neurálgico frente a la realidad del cine arte independiente. Una década más tarde se transforma el afecto por la naturaleza nortea realmente en una visión turística y le sigue el abandono de la cultura brasileña en *PRAIA DO FUTURO* (2014) de Karim Aïnouz, donde los protagonistas se buscan la vida en Alemania – igual como el director de la película. Con este desplazamiento se anuncia una transición que plantea las relaciones humanas fuera del discurso tradicional, oscilando entre espacios. El mensaje del cineasta se aleja cada vez más del sustrato simbólico de sus críticos. Una cotidianeidad desorientada y no procesada por la reflexión ha reemplazado a una cultura popular que antes se sobreentendía como localizada en un contexto político-social específico.

El cine argentino destaca el acento en la innovación estética formal y la relaciona con la época de crisis¹³. Hacer cine políticamente construye la vi-

¹⁰ Lisa Shaw y Stephanie Dennison, *Brazilian National Cinema* (New York: Routledge, 2007), 1.

¹¹ Marina Moguillansky, “¿Qué ves cuando me ves?: la recepción del cine brasileño por la crítica cinematográfica en Argentina”, en: *Passo da Guanxuma: contactos culturales entre Brasil y Argentina*, ed. por Isis Costa McElroy y Eduardo Muslip (Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2013), 107–29, aquí 127.

¹² Moguillansky, “¿Qué ves cuando me ves?”, 126.

¹³ Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006); Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham: Duke University, 2009).

sión del país como escenario del cine independiente internacional. La primera edición del festival BAFICI es inseparable del estreno de un largometraje fundador del nuevo cine argentino, *MUNDO GRÚA* (1999) de Pablo Trapero: “Tal vez ningún otro festival se parezca tanto a sus películas como éste”¹⁴. Al revisar las posiciones ideológicas resaltan a la vista las semejanzas entre Argentina y Brasil. Criticar la producción cinematográfica en Brasil y México desde Buenos Aires significa, como ya hemos visto, pensar en esquemas de prejuicios según un “marcado contraste con la crudeza glamorosa del combo pobreza-más-acción producido transnacionalmente del cine surgido en México y Brasil”¹⁵. El cine de las favelas y la polémica de la violencia en Brasil, *TROPA DE ELITE* (2007) de José Padilha y sus secuelas, coinciden con el impacto comercial de la narco cultura en México, p. ej. en *EL INFIERNO* (2010) de Luis Estrada. Pero ese fenómeno tampoco es ajeno a la cinematografía de Argentina, como indica la ola publicitaria para *EL CLAN* (2015) de Pablo Trapero, cuyo saborear del morbo parece tan ajeno a los primeros proyectos de ese cineasta.

Por el contrario, en México mismo prevalece la visión de un “lirismo sombrío”, con “poderosos movimientos creativos y grandes talentos artísticos”: el desencuentro con la cultura popular agrava la “agonía del cine nacional” mientras crece el número de debutantes con ganas de experimentar con el medio¹⁶. Los cineastas formados en las escuelas universitarias de cine van a los talleres de los festivales para crear un cine versátil, de pocos recursos, con una posición intimista y vacilante entre las influencias diversificadas¹⁷. Las visiones desde la academia mexicana no tienen mucha repercusión fuera del país, a pesar de una proximidad innegable con las cinematografías del sur. Un cine “antiespectacular”, “autorreflexivo” y “autorreferencial” crea lazos norte/sur y occidente/oriente en nuevas constelaciones, por ejemplo, entre Carlos Reygadas (México), Lisandro Alonso (Argentina), Apichatpong Weerasethakul (Tailandia) y Abbas Kiarostami (Irán)¹⁸. En síntesis, la repercusión

¹⁴ Oubiña en Jaime Pena, “La línea de la sombra”, en *Historias extraordinarias: nuevo cine argentino 1999–2008*, ed. por Jaime Pena (Madrid: T&B, 2009), 9–14, aquí 11.

¹⁵ Jens Andermann, *Nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Paidós, 2015), 13.

¹⁶ Jorge Ayala Blanco, *La justeza del cine mexicano* (México: UNAM, 2011), 13–5.

¹⁷ Álvaro Vázquez Mantecón, “Sobre el cine mexicano contemporáneo visto desde la academia”, en *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*, ed. por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (México: Cineteca Nacional, 2013), 11–3.

¹⁸ Jorge Ayala Blanco, “Esta crítica joven sí se lee”, en *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*, ed. por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (México: Cineteca Nacional, 2013), 79–81, aquí 79.

de los modelos internacionales en el cine latinoamericano es una oportunidad para cerciorarse de los conceptos cinematográficos relevantes.

Las historias dispersas ya no concluyen en un proyecto político-histórico. Un ejemplo significativo de este proceso en México es también *REVOLUCIÓN* (2010), una compilación de diez cortometrajes que no esconden su ironía en relación con el título. La participación de Carlos Reygadas será tratada en el capítulo IV. Precisamente en el punto de mira del cine político, y dentro del marco de los graves problemas que enfrenta la sociedad en el año del centenario de la revolución, surgen visiones sensibles y marcadas por un abandono de los sustratos culturales determinados, a pesar de la fuerte influencia del cine político tradicional en América Latina. El cine independiente ya no se define por su imagen justa, un acto relacionado con la justicia que se detallará en el capítulo II, sino que propone en primer lugar una situación estética. Es una visión que invita a comparar cineastas de diferentes países latinoamericanos, como los chilenos Alicia Scherson y Matías Bize, los mexicanos Fernando Eimbcke y Alonso Ruizpalacios, los brasileños Chico Teixeira y Davi Pretto, el boliviano Martín Bouloq y el cubano Carlos Machado Quintela. Sus obras junto a otras aparecen en el apéndice que documenta el conjunto de películas en las que se basa este ensayo.

Las pocas fuentes citadas indican una convergencia argumental entre las cinematografías de Argentina, Brasil y México, más allá de agrupaciones temáticas, generacionales, continentales, nacionales o idiomáticas. Es obvio que un triángulo geográfico poderoso como este, con sus propios foros internacionales (escuelas, talleres, festivales), tenga una marcada relevancia en cineastas de los países vecinos. Algunas películas destacadas, procedentes de países como Costa Rica, Ecuador, Perú y Paraguay, serán incluidas en el análisis para reflexionar sobre un proceso que rodea la producción cinematográfica en todos los países latinoamericanos, independientemente de su enfoque cultural y el nivel de la infraestructura cinematográfica.

Articular las estéticas emergentes del cine independiente en los entornos y entidades de la cultura respectivos significa en consecuencia ratificar el intercambio con pares internacionales y caracterizar sus conceptos artísticos en una visión sumamente local y transnacional. La articulación depende de la formación de un marco de elementos comunes en las estéticas de cine a nivel global que facilite el intercambio de artistas, la producción y recepción de sus obras, a pesar de las diferencias lingüísticas y culturales que las obras comprenden. Es una articulación en un sentido comunicativo que no se basa en

codificaciones, estructuras o formaciones estilísticas de representación, sino que se entiende como una práctica y una constelación autónoma. El objetivo principal es caracterizar algunos modos destacados de este marco de acción común para mostrar interrelaciones entre artistas, artefactos y teorías de arte en los foros internacionales que se formaron a lo largo de las últimas dos décadas. La articulación local-global señala que ya se estableció una unión materializada con acoplamientos entre los círculos de artistas, productores y críticos.

Para poder definir un anclaje en los tiempos del cine postnacional que aspira a ser un arte participativo se examinan primero los actos de situarse en la globalización. Los valores competitivos de los medios audiovisuales forman el punto de partida de la discusión. Después de presentar un balance de la reestructuración del mercado y la influencia de los nuevos modelos internacionales, el ensayo propone los tres pasos siguientes para la estructura básica de los conceptos cinematográficos: primero, la disposición afectiva del espectador frente a una constelación atmosférica en el cine, segundo, la autonomía de la imagen y la inmersión contemplativa del espectador al pensar con las imágenes en relación con temas fundamentales del ser en el mundo, y tercero, la creación de estructuras de un conjunto como plan de consistencia abierto a interpretaciones múltiples y organizado para la proyección exclusiva sobre la pantalla grande en el cine. Los tres modos corresponden a tres acciones: *sentir*, *pensar* y *construir*. Estos tres modos integran una nueva relación entre la teoría del cine y la filosofía de la imagen. Siempre ha existido una distinción entre la imagen en movimiento, la fotografía y la obra plástica que se basa en la presencia o ausencia del marco y la visión de conjunto de la imagen. En este ensayo los tres modos de la imagen cinematográfica establecen un momento prolongado de un tiempo vertical que asocia el *kairós* del momento con la contemplación de la obra de arte.

El espíritu de la época lo reflejan especialmente las publicaciones argentinas sobre la teoría de cine que incluyen traducciones de otras posiciones¹⁹ (p. ej.) así como artículos y críticas en revistas online de Brasil (*Cinética*, *Contra-campo*, *Significação*). Estos estudios serán complementados por otros de Europa y EUA sobre la filosofía de la imagen y la teoría cinematográfica, así co-

¹⁹ Aquí sirven como ejemplo las compilaciones editadas por: Gerardo Yoel, *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías* (Buenos Aires: Manantial, 2004); Alejandra Figliola y Gerardo Yoel, *Bordes y texturas: reflexiones sobre el número y la imagen* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2010); Emilio Bernini, Roberto de Gaetano y Daniele Dottorini, *Cine y filosofía: las entrevistas de Fata Morgana* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015).

mo sobre la poética, que ya fueron traducidos al español (en pocos casos solo al inglés): Rudolf Arnheim, Gastón Bachelard, Raymond Bellour, Gottfried Boehm, Gernot Böhme, Stanley Cavell, Michel Chion, Jean-Louis Comolli, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Sol LeWitt, Jean-Luc Nancy, Pier Paolo Pasolini, Jacques Rancière, Pierre Schaeffer, Paul Schrader, Daniel Stern, Andrei Tarkovski y Bernhard Waldenfels. Ellos constituyen los verdaderos generadores de impulsos para el análisis, tanto en los capítulos teóricos como en inserciones sobre las interpretaciones de películas. Una suposición esencial ya será expuesta de antemano: el cine independiente latinoamericano no volverá a mediano plazo a la cultura popular que definía antes su fundamento.