

# INTRODUCCIÓN

*Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky*

El presente volumen nace de una incertidumbre y de una constatación empírica.

La primera tiene que ver con la necesidad de seguir hablando de cines nacionales; la segunda, con el hecho de que los cines nacionales, pese a los cuestionamientos críticos y teóricos que han recibido como categoría de análisis, siguen existiendo. Su existencia es inmediatamente verificable en el mercado cinematográfico, en los institutos nacionales de cine, en los festivales locales o internacionales, en los discursos culturales sobre cine. Esto no significa desde luego que estos cines nacionales no estén profundamente atravesados por fenómenos y prácticas globales y transnacionales; siempre lo han estado.

Como quiere expresarlo el título de este volumen, *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*, las contribuciones aquí reunidas se interrogan sobre el estado de las cosas en el cine y en la sociedad latinoamericanos en el siglo XXI y, más específicamente, en cómo el cine lee ese estado de cosas en la primera década de este siglo. Cada una centrada en un país latinoamericano en particular, se proponen en su conjunto analizar cómo el cine interpreta retrospectivamente el presente o, más precisamente, algún aspecto significativo del mismo en términos sociales, políticos, económicos, culturales, étnicos, de género, situándolo en una cierta genealogía histórica.

Este libro no pretende ni puede ser exhaustivo; intenta en cambio abordar el análisis del cine latinoamericano de este nuevo siglo desde una mirada simultánea a los desarrollos políticos, económicos, sociales y culturales en Latinoamérica y a las diferentes cinematografías nacionales y sus estrategias de producción, distribución y exhibición, prestando igual atención a las cinematografías nacionales más establecidas y a algunas de las de los países de los que casi nunca se habla, ya sea porque su producción es escasa o inconstante o porque es muy incipiente.

La idea de nación en “cine nacional” que subyace a esta organización del libro y a las contribuciones que lo conforman no es desde luego esencialista

ni supone homogeneidad alguna; antes bien, parte del reconocimiento del rol represivo de las diferencias étnicas, religiosas y culturales que han tenido históricamente los Estados nacionales —al subsumir las diferencias en una cultura homogeneizada cotérmina con un espacio geopolítico— y, por lo tanto, del carácter a la vez imaginario y heterogéneo de la nación como pertenencia identitaria, así como de un concepto de nación, en el contexto latinoamericano, “as unfinished project, hybrid, transculturated, marginalized, and positioned as dependent within the asymmetrical structures of globalization” (Page 16).

Si antes de los años ochenta el concepto de cine nacional que subyacía a la crítica de cine partía de una concepción esencialista del Estado nacional, a partir de los ochenta, como afirma Stephen Crofts, ciertos textos clave en la reconceptualización del Estado nacional y el nacionalismo propusieron nociones antiesencialistas tanto del Estado nacional como de la identidad nacional “arguing for both the constructedness of the ‘imagined community’ (Anderson) which constitutes the nation-state, and its historical limits as a post-Enlightenment organizer of populations, affected particularly by the huge migrations and diasporas resulting from post-Second World War processes of decolonization” (1-2). Estas ideas son las que, de acuerdo con Crofts, han informado el discurso crítico reciente sobre lo nacional y el cine nacional, “which seek to resist the homogenizing fictions of nationalism and to recognize their historical variability and contingency, as well as the cultural hybridity of nation-states [...]” (2).

Sin duda, el cine ha atravesado y atraviesa sin problemas los límites territoriales y soberanos de una nación. ¿Cómo hablar entonces de cine nacional, cuando un alto número de producciones se concreta a través de inversiones de capitales extranjeros y los actores y equipos técnicos también son de diversas procedencias?

La noción de “cine nacional” se aplica comúnmente a los films de producción local, ya sean filmados en una locación y lengua particulares a una nación, ya sean producidos a través de subvenciones estatales, o bien sean sus equipos de producción, dirección y actores pertenecientes a una determinada nación. La expresión “cine nacional” es comúnmente usada en el ámbito de la producción para indicar la proveniencia del capital que permite la realización de los films; este capital —que en muchas ocasiones también direcciona el contenido del guión, la participación de actores y equipo técnico— es el único indicador que permite a institutos y organizaciones gubernamentales y privados considerar los films aptos para la participación tanto en festivales nacionales como internacionales. Andrew Higson revisa su artículo fundacional sobre este tema, “The Concept of National Cinema”, publicado en

*Screen* en 1989, en “The Limiting Imagination of National Cinema” (2000) para reconsiderar el alcance o la utilidad del concepto de “cine nacional”. Aunque debatible en ámbitos críticos o académicos, la noción de “cines nacionales” sigue siendo pertinente para Higson a nivel de políticas de Estado, ya que “governments continue to develop defensive strategies designed to protect and promote both the local cultural formation and the local economy” (69). Por otra parte, agrega que “it is inappropriate to assume that cinema and film culture are bound by the limits of the nation-state” (73). Por lo que Higson sugiere el uso del concepto “transnacional” como una forma más sutil de describir las formaciones culturales y económicas que raramente son contenidas por los límites nacionales (64), reconociendo que las culturas nacionales están caracterizadas por la pluralidad, heterogeneidad y diversidad (Hjort y Petrie 10). John King también observa la convivencia o convergencia de las categorías analíticas “nacional” y “transnacional”:

Nobody working in Latin American film offers an essentialist reading of national cinemas, since there is a clear awareness that these cinemas, from their inception, long before debates about globalisation became fashionable, are a blend of national and transnational elements. The nation remains the bedrock for film production and distribution in Latin America and the state still plays a significant role in a number of countries. (17)

También Crofts en “Concepts of National Cinema” (2000) cuestiona la pertinencia y alcance del concepto de “cine nacional”. Retomando el modelo de Arjun Appadurai sobre los flujos transnacionales disyuntivos (de ideología, gente, tecnología, finanzas e imágenes mediáticas), Crofts plantea que una de sus implicaciones útiles para el estudio del cine nacional es el hecho de que el Estado y la nación están enfrentados, en palabras de Appadurai: “the state and the nation are at each other’s throats” (Crofts 2). Tomando como ejemplo la antigua Yugoslavia, Crofts nota el rol históricamente nefasto del Estado en suprimir diferencias étnicas, religiosas y culturales al considerar sus cinco naciones, tres religiones, cuatro lenguas y dos alfabetos. A partir de esta falta de congruencia cada vez más presente entre Estados y naciones, Crofts propone hablar de Estados y cines del Estado nacional antes que de naciones y cines nacionales: “to write of states and nation-state cinemas rather than nations and national cinemas, while clearly differentiating states within a *federal* system, and without of course collapsing all into totalitarian states” (2). En este sentido, siguiendo a Crofts, optamos en este libro por el concepto de cines del Estado nacional en vez del de cines nacionales.

Stuart Hall nos recuerda que “The recent integration of financial systems, the internationalization of production and consumption, the spread of global communications networks, is only the latest —albeit distinctive— phase in a long, historical process” —que comenzaría a fines del siglo xv con la expansión imperialista de España y Portugal— y que, pese a las dislocaciones y reordenamientos que ha producido, no ha resultado en la destrucción de los particularismos como las naciones con las que la modernidad se suponía que iba a terminar (353). Hall señala que el motor de la historia expansionista europea fue el Estado-nación europeo, con sus economías y culturas nacionales y sus fronteras definidas, mientras que al mismo tiempo se producían los flujos de trabajo, capital y mercancías, “*between and across national frontiers*”: “This tension between the tendency of capitalism to develop the nation-state and national cultures and its transnational imperatives is a contradiction at the heart of modernity which has tended to give nationalism and its particularisms a peculiar significance and force at the heart of the so-called new transnational global order” (énfasis en el original, 353-354). Como el capitalismo mismo, “cinema is, and has always been, a global industry, but diverse societies and clusters of films are always inevitably positioned differently within the centrifugal expansion of capitalist modes of production, not least because any given culture encountered cinema in different circumstances” (Vitali y Willemsen 7).

El cine latinoamericano ha sido considerado desde sus inicios silentes tanto un fenómeno global como uno local. Para Marvin D’Lugo desde sus inicios la producción cinematográfica latinoamericana ha sido moldeada por fuerzas globales e internacionales tanto como por objetivos locales y nacionalistas (103). Para D’Lugo fue la introducción del modelo *hollywoodense* —cuyas producciones incluían actores que hablaban distintas lenguas y realizaban distintas versiones del mismo film para que fuese exportable— lo que alteró y modificó la interfaz del cine nacional y transnacional en América Latina (105). Ana M. López también explica esta convergencia en el primer cine latinoamericano “to negotiate precisely the conflicts generated by the dilemmas of a modernity that was precariously balanced between indigenous traditions and foreign influences, between nationalist aspiration and internationalist desires” (217). En otras palabras, tanto D’Lugo como López concluyen que el cine silente latinoamericano fue un agente clave tanto del nacionalismo como de la globalización.

No fue hace tanto tiempo que, en el contexto del entusiasmo que la globalización despertó como fenómeno cultural y como clave de lectura del presente en los años ochenta y noventa en las humanidades en general y en la

crítica cinematográfica latinoamericanista en particular, se declaró apresuradamente la caducidad del cine nacional como categoría de análisis y se igualó “enfoques nacionales” a “defensa de la autenticidad cultural”, oponiéndolos a “enfoques transnacionales” que permitirían dar cuenta, a diferencia de los primeros, de fenómenos cinematográficos “transnacionales” o “postnacionales”. Éste es el caso de Ann Marie Stock, quien critica, a principios de los noventa, los paradigmas críticos que privilegiarían la autenticidad cultural (xxiv) y aquellos a los que los marcos geopolíticos dentro de los que han encuadrado sus estudios les impedirían “adequately account for the ways in which cinema has participated in the ongoing construction of geopolitical identity within and beyond the region. Nor do they acknowledge the actual practices of making and viewing films that defy rather than reinforce national categories” (xxiii). Son las coproducciones los fenómenos transnacionales a los que Stock se refiere a través de esas prácticas de hacer películas que desafían categorías nacionales; sin embargo, como ha señalado Joanna Page, la posición central que estas coproducciones ocupan en la crítica no se corresponde con la que ocupan en la producción nacional del continente (12). Page sostiene que es prestando atención al contexto nacional del cine que “the precise dynamics of transnational exchange come properly into focus” (16): coproducciones, financiamiento, distribución internacional, entre otros.

El diagnóstico de un cine del que —en tanto fenómeno transnacional— ya no se podía dar cuenta desde el “marco restrictivo” de las fronteras nacionales era correlativo del diagnóstico de la erosión de los Estados nacionales frente al avance de la globalización, o, más precisamente, de la reforma neoliberal definida como el camino a la globalización en la Latinoamérica de fines de siglo xx. Con la distancia que nos da el paso del tiempo sabemos que ambos diagnósticos fueron erróneos, un juicio no solamente aplicable al caso latinoamericano:

For all the much-vaunted ‘disintegration’ and/or ‘supersession’ of the state under the forces of the globalization and cyber-hype, and alongside the more realistic recognition of its fragmentation under sub- and suprastate pressures, it is still state policies and legislation (or lack of them) which substantially regulate and control film subsidies, tariff constraints, industrial assistance, copyright and licensing arrangements, censorship, training institutions, and so on. (Crofts 5)

Es precisamente el papel del Estado, que tanto Crofts como Page enfatizan, por el que también abogaba Néstor García Canclini cuando planteaba si habría un cine latinoamericano en el 2000, en un ensayo que funcionó de

alguna manera como catalizador del cuestionamiento a los enfoques nacionales en el estudio del cine latinoamericano. García Canclini, sin embargo, frente a la reducción del papel del Estado en las industrias de la cultura y los medios masivos, con el consecuente traspaso de la industria audiovisual al sector privado, la transnacionalización de la oferta cinematográfica y la privatización de su consumo que advierte en la década de los noventa (250), insiste en la necesidad de reconsiderar la función y la responsabilidad del Estado en la educación y la cultura, proponiendo repensar el Estado “as a locus of public interest, as arbiter or guarantor of the collective need for information, recreation, and innovation, and not to subordinate these needs under commercial viability” (251).

Más específicamente aún, en *Estudio de producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*, Octavio Getino coincide en que “ninguna cinematografía nacional podría existir o subsistir en los países latinoamericanos —así como en otras regiones del mundo— si se careciera de políticas de fomento y regulación estatal del sector” (19). Un Estado “mágico” que, como diría Pierre Bourdieu, funciona como un banco central de crédito simbólico otorgando “certificación” o “validación” y creando de esta manera capital cultural (*The State Nobility* 376). Un capital cultural al que Bourdieu define como una forma de conocimiento, un código internalizado que equipa a un agente social con la capacidad de apreciar o sentir empatía para descifrar relaciones y artefactos culturales (Johnson 7). Es este mismo Estado quien, para Bourdieu, al concentrar recursos materiales y simbólicos, está en posición de regular el funcionamiento de los diferentes campos, ya sea a través de la intervención financiera o judicial (*Practical Reason* 33). Así, aunque el Estado no sea la institución monopólica que circula capital/es, sí es crucial para la valorización del capital cultural, en nuestro caso, los cines del Estado nacional.

Desde sus inicios el cine latinoamericano ha mostrado altibajos en su producción. Ante la producción cinematográfica inestable de las décadas de los ochenta y noventa, debida, por un lado, a la “imposición de políticas de corte neoliberal que dismantelaron las capacidades productivas locales” (Getino 17), la primera década del siglo XXI mostró un importante incremento en la producción, en la que también “comenzó a afirmarse una voluntad por parte de diversos Estados nacionales de actualizar o sancionar normativas más acordes con las necesidades de desarrollo del sector” (Getino 18). Tal como notan cada uno de los trabajos incluidos en este libro y sugiere también Getino, algunos de los factores que han contribuido al crecimiento y fortalecimiento de la industria cinematográfica latinoamericana en el siglo

xxi incluyen: cambios a nivel político (el paso de políticas neoliberales en los ochenta y noventa a procesos más participativos); acuerdos económicos y culturales de integración regional; incremento de la participación activa de países latinoamericanos en el CAACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales de Iberoamérica) y del programa Ibermedia, con proyectos y leyes —creados en los noventa, pero que recién en los últimos años se pusieron en práctica— para la creación, coproducción y distribución de películas; sanción de leyes en muchos países que carecían de legislación (algunas controvertidas, otras en proceso de aprobación y algunas complementarias a leyes existentes); aparición e inclusión de grupos o sectores tradicionalmente marginados (como los pueblos originarios), ya sea con sus propias producciones, o por medio de la inclusión de actores, lenguas o temáticas en las tramas de los cines del Estado nacional; finalmente, las últimas décadas vieron un incremento de escuelas de cine y egresados que actualmente trabajan en los mercados locales.

Las películas analizadas en este libro conforman un panorama amplio y variado del cine latinoamericano de la primera década del nuevo milenio. Esta diversidad se encuentra atravesada por tres líneas o ejes centrales de investigación, que organizan el libro en tres partes. Los ensayos incluidos en la primera parte, “Cine comercial y representación del presente”, se centran en el análisis de películas comerciales o *mainstream* y analizan el modo en que las mismas imaginan el presente y/o reescriben su historia. En el caso de Argentina, Gabriela Copertari analiza, en “Violencia de Estado y venganzas privadas en *El secreto de sus ojos*”, el modo en que la película de Juan José Campanella reescribe el presente a través de la despolitización del pasado reciente, la privatización de la justicia y la propuesta de una alianza de clases para una reconfiguración del poder. En “*Niñas mal* y la culminación del cine comercial en México”, Ignacio Sánchez Prado, a través del análisis de esa película, examina la representación de estereotipos de género, raza y clase, la reproducción de ideologías conservadoras y la idealización de la plutocracia nacional. Para el caso ecuatoriano, Gabriela Alemán, en “¿Una hija genérica? Reflexiones en torno a *En el nombre de la hija* de Tania Hermida”, se centra, en esta película, en el análisis de la representación descontextualizada del pasado, la anulación de las particularidades nacionales y el deseo de integración en una comunidad supranacional. Carolina Sitnisky, en “*Zona Sur*: representación imaginaria de una nación paralizada”, tomando como punto de referencia *Yawar Mallku* de Jorge Sanjinés, se enfoca en el análisis de *Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia y analiza el modo en que la representación del presente da la espalda a la inclusión de los pueblos originarios en la con-

figuración política del Estado, reproduce la estructura tradicional de clases sociales en el poder y perpetúa las jerarquías raciales coloniales.

En la segunda parte, “Cine de los márgenes”, los ensayos leen el modo en que los films analizados representan la marginación y la exclusión social. Constanza Burucúa examina, en las películas venezolanas *Macu, la mujer del policía* y *Maroa, una niña de la calle* de Solveig Hoogesteijn, la representación de subalternidades de género, raza y clase y las estrategias formales para darles voz y agencia o, en su defecto, quitárselas en “La novia niña y la niña de la calle: Venezuela en la mirada de Solveig Hoogesteijn”. En “*La teta asustada* en el cine peruano del nuevo milenio”, Vitelia Cisneros estudia, en la película de Claudia Llosa, la representación de la memoria y el trauma de la violencia política del pasado reciente, la representación de prácticas culturales indígenas que migraron a la capital y la recuperación de la voz y el poder de agencia por parte de las comunidades originarias. Elizabeth Rivero, en “La subversión de los espacios, los espacios de la subversión: *El baño del Papa* (2007)”, examina, a través de este film, la representación de comunidades rurales socialmente excluidas, la resignificación del espacio físico de la frontera y la crítica a instituciones sociales como la religión y los medios masivos. En el caso de Colombia, Pedro Adrián Zuluaga se centra en la película *El vuelco del cangrejo* para discutir la reflexión sobre políticas territoriales, la representación de las tensiones culturales, sexuales y económicas detrás de los procesos de colonización y el empoderamiento de las comunidades afrodescendientes marginalizadas física y socialmente, en “‘Yo no soy su negro’ o ‘este sitio ya no es como antes’”.

En la tercera parte, “Cine y crisis de la política”, los ensayos se enfocan en el modo en que los films analizados leen la naturaleza de la política y la sociedad en el presente. En el caso brasileño, Adriana Michèle Johnson Campos se centra en las películas *Ônibus 174* y *Tropa de Elite* de José Padilha, para analizar la representación de la crisis del modelo representacional de la política, del concepto de pueblo y el agotamiento del Estado-nación en “Pueblo, política, policía”. Leah Kemp, en “La amoralidad del individualismo en *Tony Manero* y sus antecesores”, rastrea la representación de la crisis de la ciudadanía, la falta de participación del ciudadano en la esfera pública y la asociación entre individualismo y amoralidad comparando *Tony Manero* con películas chilenas anteriores como *El Chacal de Nahueltoro* y otras más recientes. En el caso de Cuba, Jorge Marturano, en “*Gravitas* y cotidianidad en el cine cubano contemporáneo”, analiza la representación de la crisis social y económica cubana, la crisis del modelo revolucionario y la interpelación nacionalista del Estado cubano a través del examen comparativo de las películas *Suite Habana* y *¿Quién diablos es Juliette?*

**Obras citadas**

- BOURDIEU, Pierre. *Practical Reason: On the Theory of Action*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- *The State Nobility: Elite Schools in the Field of Power*. Trans. Laretta Clough. Stanford: Stanford UP, 1996.
- CROFT, Stephen. “Concepts of National Cinema”. *World Cinema: Critical Approaches*. Eds. John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford UP, 2000. 1-10.
- D’LUGO, Marvin. “Authorship, Globalization, and the New Identity of Latin American Cinema: From the Mexican ‘Ranchera’ to Argentine ‘Exile.’” *Rethinking Third Cinema*. Eds. Anthony R. Guneratne and Wimal Dissanayake. New York: Routledge, 2003. 103-25.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Will There Be Latin American Cinema in the Year 2000? Visual Culture in a Postnational Era”. *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Ann Marie Stock. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. 246-258.
- GETINO, Octavio. *Estudio de producción del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2012.
- HALL, Stuart. “Culture, Community, Nation”. *Cultural Studies* 7 (1993): 349-363.
- HIGSON, Andrew. “The Limiting Imagination of National Cinema”. *Cinema & Nation*. Eds. Mette Hjort and Scott Mackenzie. London: Routledge, 2000. 63-74.
- HJORT, Mette, and DUNCAN Petrie. “Introduction”. *The Cinema of Small Nations*. Eds. Mette Hjort and Duncan Petrie. Bloomington: Indiana UP, 2007. 1-19.
- JOHNSON, Randal. “Introduction”. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia UP, 1993. 1-28.
- KING, John. “Latin American Film Scholarship in the UK: Mapping the Field”. *LASA Forum* XL:I (2009): 16-18.
- LÓPEZ, Ana M. “Early Cinema and Modernity in Latin America”. *Theorising National Cinema*. Eds. Valentina Vitali and Paul Willemen. London: British Film Institute, 2006. 209-25.
- PAGE, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke UP, 2009.
- STOCK, Ann Marie. “Introduction: Through Other Worlds and Other Times: Critical Praxis and Latin American Cinema”. *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Ann Marie Stock. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. xxi-xxxv.
- VITALI, Valentina, and Paul WILLEMEN. “Introduction”. *Theorising National Cinema*. Eds. Valentina Vitali and Paul Willemen. London: British Film Institute, 2006. 1-14.