

## **El espacio fílmico hispano: la disolución de los cines nacionales en favor de producciones locales**

por Julia González de Canales Carcereny\*

**Resumen:** Este artículo se propone repensar el cine hispano actual, analizando las limitaciones que conlleva la categoría de ‘cine nacional’ y estudiando la emergencia de un movimiento cinematográfico glocal en Iberoamérica. Atendiendo a los postulados de Andrew Higson, Rick Altman y Néstor García Canclini, entre otros, la aplicación del concepto de glocalización al marco de los estudios cinematográficos hispanos toma especial relevancia. Las producciones de Fernando Eimbcke, José Luis Valle, Lisandro Alonso y Albert Serra plasman la relación entre dos continentes separados por la distancia y unidos por una misma forma de entender el cine. Dichos directores entienden el cine como obras reflexivas que cuestionan los límites del lenguaje narrativo audiovisual y exploran las circunstancias de la condición humana, obras poéticas basadas en los silencios, la lentitud, el empleo de actores no profesionales y la conformación de una voz propia.

**Palabras clave:** glocalización, cine nacional, cine hispano, cine poético, siglo XXI.

**Abstract:** This article aims to rethink the current Hispanic cinema, analysing the limitations that entails the notion of 'national cinema' and observing the rise of a glocal cinematographic movement in the Spanish-Latin American area. According to the principles of Andrew Higson, Rick Altman and Néstor García Canclini, the concept of glocalization within the framework of Hispanic films takes on special relevance. Fernando Eimbcke, Jose Luis Valle, Albert Serra and Lisandro Alonso' films reflect the relationship between two continents separated by distance and united by a common way of understanding cinema. These directors understand their films as reflective cinematographic works, which are based on silences, slow scenes, the use of non-professional actors and the establishment of an own voice. They question the boundaries of audiovisual narrative language and explore the circumstances of the human condition.

**Key words:** glocalisation, national cinema, Hispanic cinema, poetic cinema, 21st Century.

**Fecha de recepción:** 25/06/2015

**Fecha de aceptación:** 09/09/2015

¿Qué papel juegan las categorías de lo global, nacional y local dentro del actual panorama cinematográfico hispano? El término ‘cine nacional’ está fuertemente arraigado al campo de los estudios cinematográficos y ya pocos se preguntan por su sentido y adecuación. Sin embargo, ¿sigue justificándose el empleo de dicho término para estudiar y clasificar las actuales producciones cinematográficas? Para contestar a esta pregunta resulta necesario acordar a qué nos referimos cuando empleamos el concepto de ‘cine nacional’. La falta de precisión en su uso ha llevado a que algunos lo utilicen para aludir a la cinematografía financiada por un determinado país, a que otros lo empleen para referirse a aquellas películas que representan tradiciones culturales y/o sociales de ese mismo país y que otros tantos lo usen para apuntar a las producciones que poseen un reparto de actores que resultan familiares al público espectador.

En palabras de Andrew Higson, el cine nacional es aquella cinematografía que “parece mirar hacia adentro, reflexionando sobre la nación misma, sobre su pasado, presente y futuro, su herencia cultural, sus tradiciones autóctonas, su sentido de identidad común y continuidad [a la vez que] parece mirar afuera a través de sus fronteras, afirmando su diferencia de otros cines nacionales, proclamando su sentido de otredad” (Higson, 2014: 1000). La combinación de ambas vertientes define el carácter abierto y diverso del cine nacional. Por ello, y de acuerdo con el investigador inglés, hay que evitar el peligro que supone concebir la representación fílmica de la nación de manera cerrada y excluyente a cualquier otra identidad que no sea la de la misma patria (Higson, 2014: 999). De no hacerlo, la denominación ‘cine nacional’ adquiriría un carácter limitante que impediría “ver el grado de diversidad cultural, intercambio e interpenetración” (Higson, 2014: 996) que efectivamente se da entre las películas producidas en los distintos estados-nación.

Rick Altman va un paso más allá que Higson al estudiar las cinematografías desde su estructura constelar. Para ello adopta una perspectiva transnacional

que le permite semejar la noción de localización en el contexto cinematográfico y el nacional. Ante la pregunta sobre dónde se sitúan las naciones (Rickman, 2010: 96), el investigador norteamericano las posiciona dentro de un proceso de transformación continuo que engloba y transmite su carácter móvil a sus respectivas comunidades. Siendo los sujetos receptores móviles de productos cinematográficos que se distribuyen internacionalmente, cabe pensar las comunidades de espectadores como constelaciones de recepción que van más allá de cualquier contexto nacional.

Por su parte, Néstor García Canclini afirmaba en su libro *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización* que desde la segunda mitad del siglo XX las “modalidades audiovisuales y masivas de organización de la cultura fueron subordinadas a criterios empresariales de lucro, así como a un ordenamiento global que desterritorializa sus contenidos y formas de consumo” (Canclini, 1995: 24). La desterritorialización cultural a la que refiere Canclini se observa en el carácter homogeneizante que caracteriza las salas de cine multiplex o en el auge de internet y las redes sociales como forma de expansión y promoción audiovisual. Ello, no obstante, no significa que fuerza globalizadora transnacional se haya impuesto a las locales salas de proyección y modos tradicionales de recepción audiovisual. Tal y como comenta el propio autor, “simultáneamente con la desterritorialización de las artes hay fuertes movimientos de reterritorialización, representados por movimientos sociales que afirman lo local y también por procesos massmediáticos: radios y televisiones regionales, creación de micromercados de músicas y bienes folclóricos, la “desmasificación” y “mestización” de los consumos para engendrar diferencias y formas de arraigo locales” (Canclini, 1995: 111).

En este contexto, el término ‘glocal’, en un inicio aplicado al marco de transacciones económicas, se presenta, cada vez más, empleado en las esferas de socio-culturales. Tal como argumenta Alfonso de Toro, el adjetivo glocal permite designar aquellas “historias minúsculas, cotidianas, [que]

trascienden su privacidad e individualidad y se descubren como partes de la verdadera historia que la gran Historia ha excluido, pero que a su vez son las que construyen la gran Historia. Son historias locales inscritas en historias translocales, o al revés, son historias translocales inscritas en historias locales” (de Toro, 2010: 167).

Localización y translocalización se funden en las obras de cineastas como Lisandro Alonso, Fernando Eimbcke, José Luis Valle o Albert Serra. En ellas, las nociones de lo local y lo global cobran una nueva perspectiva al ir más allá de los limitantes criterios geo-estatales y adentrarse en consideraciones glociales. Éstas reflejan la inquietud artística de un amplio y variado conjunto de cineastas que, arraigados en distintos países, conforman, en términos de Benedict Anderson, una “comunidad imaginada” (Anderson, 1993: 23).

Adoptando esta perspectiva, el artículo toma las obras de dichos realizadores como elementos a partir de los cuales examinar, por un lado, su contribución realizada al cine nacional y, por el otro, su relación con una estética cinematográfica poética que va acorde con un cine centrado en lo local y que es capaz de dialogar con la comunidad cinematográfica internacional. Sus poéticas obras fílmicas dan fe de que la cinematográfica nacional no tiene por qué limitarse a criterios únicamente locales y de que toda propuesta fílmica puede resultar interesante para una audiencia internacional. Dicho en otras palabras, sea cual sea el país productor, el cine nacional interesa a una amplia comunidad de espectadores que, a pesar de no estar necesariamente interesados en estrategias de representación patrias, están abiertos a tomar las obras que reciben como estímulo artístico y vehículo de satisfacción estética. O, lo que es lo mismo, la audiencia, en su sentido más amplio, se interesa por aquello que le resulta diferente y ajeno, por lo que le produce cercanía con la otredad. En este sentido, y siguiendo los postulados de Rick Altman, cabe pensar el conjunto de espectadores como constelaciones de sujetos cinéfilos que se interesan por aquellas películas que consiguen hacer de una

determinada imagen local una propuesta interesante para una comunidad más amplia, transnacional, de espectadores.

### **Cines nacionales. El caso mexicano**

Dentro del contexto mexicano, la obra de Eimbcke y Valle supone un caso aparte a los modelos de producción propios de la edad de oro fílmica del país y el cine político posterior a 1968. Lejos de la recreación de modelos identitarios predominantes en las producciones de los años cuarenta y cincuenta, el cine de Eimbcke y Valle escapa de héroes nacionales y éxitos masivos. Los personajes de sus películas, mundanos, sencillos y un tanto apáticos, rehúyen de rostros identificables con el imaginario nacionalista (García Benítez, 2010), representan las distintas etnias y clases sociales existentes en el México actual y ofrecen una gran distancia crítica con respecto a la cultura y la historia del país. De acuerdo con Ignacio M. Sánchez Prado, la desacralización de los héroes nacionales que se da en el cine mexicano contemporáneo va de la mano de la autonomía ideológica y política de sus directores que, lejos de utilizar las películas como vehículo propagandístico de las agendas del Estado, utilizan la iconología nacional para cuestionar las expectativas socio-estéticas del público receptor (Sánchez Prado, 2014: 214). Un ejemplo de ello lo encontramos en la elección de los títulos de las últimas películas mexicanas. Tal como señala Paul Julian Smith en su artículo “Transnational Cinemas in Latin America: The Case of Mexico, Argentina and Brazil” (2007), directores como Fernando Eimbcke o Carlos Reygadas han apostado por titular sus obras con topónimos que sólo se justifican por una de las escenas finales de la película. El carácter aparentemente arbitrario de títulos como *Japón* (Reygadas, 2002) o *Lake Tahoe* (Eimbcke, 2008) encuentra, sin embargo, su razón de ser ante las palabras de Pierre Bourdieu. El teórico francés entiende el efecto desconcertante de los títulos como un mecanismo para llamar la atención de los críticos, quienes deberán colaborar para asegurar que el sentido social de la película tenga su máxima resonancia (Bourdieu, 1996:

137). En las películas de Eimcke y Valle, la repercusión social se entremezcla con la preocupación por el concepto de la ciudad y su representación cinematográfica.



*Las búsquedas* (Valle, 2013)

De acuerdo con Néstor García Canclini, “en una época globalizadora, cuando la ciudad no está constituida sólo por lo que sucede en su territorio, sino también por el modo en que la atraviesan migrantes y turistas, mensajes y bienes procedentes de otros países, construimos más intensamente lo propio en relación con lo que imaginamos sobre los otros” (1995: 74). Coincidiendo con esta imagen de ciudad, como crisol de experiencias heterogéneas, la plasmación del paisaje urbano en las películas de Eimbcke y Valle contribuye a romper con los antiguos modelos predominantes en la época dorada de la cinematografía mexicana. De esta manera, *Lake Tahoe* (Eimbcke, 2008), *Club Sándwich* (Eimbcke, 2013), pero también *Las búsquedas* (Valle, 2013) o *Workers* (Valle, 2013), reflejan personajes huérfanos, supervivientes en ciudades abrumadoras y anónimas, en las que la pobreza y la marginalidad

están a la orden del día. Así, por ejemplo, *Workers* tematiza ciertas problemáticas sociales, como lo es por ejemplo la naturalización de aquellos inmigrantes que, a pesar de su condición ilegal, se han integrado en el país de acogida, sin que por ello su situación laboral se haya regularizado. Su frágil situación los victimiza y los convierte en carne de cañón para empresas que no dudan en aprovecharse de ellos. Este es el caso de Rafael, un inmigrante salvadoreño al que, después de haber estado más de treinta años trabajando de forma insólitamente impecable como mozo de la limpieza en una empresa internacional fabricante de bombillas (Rafael no se tomó ni un día libre, ni tuvo una jornada de vacaciones durante esos treinta años), se le niega su derecho a la jubilación. La inclusión de este personaje en la película abre la puerta al imaginario colectivo de la otredad, en este caso, la del colectivo inmigrante y trabajador, a la vez que plasma algunas de las inquietudes sociales del México actual.

*Workers*, pero también *Japón* o *Lake Tahoe* quedan lejos de mostrar una imagen urbana idealizada. Tal como comenta Carlos Monsiváis en su prólogo “Nueva guía de pecadores y anexas”, ciudades caóticas como México Distrito Federal o Tijuana suponen “el milagro de su perdurabilidad y sobrevivencia. ¿Cómo no admirar la coexistencia de millones de personas en medio de los desastres en el suministro de agua, en la vivienda, en el transporte, en las opciones de trabajo, en la seguridad pública?” (Monsiváis, 1994: 27). Son estas ciudades las que conforman el escenario de las películas de Eimbcke y Valle, películas que lejos quedan también de acercarse al drama social descarnado de la marginalidad mostrada por Luis Buñuel en *Los olvidados* (1950). En dichas películas el contexto urbano se presenta como el escenario perfecto para examinar los efectos del abandono y la falta de esperanza dominante en cierta clase media mexicana (Russek, 2012: 137). La violencia, elusiva en *Club Sandwich* (Eimbcke, 2013) y directa en *Las búsquedas* (Valle, 2013), es, sin duda, uno de ellos. En la primera película, ello se observa en la tensión que se establece en la relación entre madre (Paloma) e hijo (Héctor) a raíz de la

llegada al hotel vacacional de una chica (Jazmín) algo mayor que Héctor. Su búsqueda de un momento de intimidad para la experimentación sexual supondrá una molestia para la mamá, quien hasta entonces había sido el único objeto de atención y deseo de su hijo. En la segunda película, en cambio, la violencia se materializa en la sed de venganza que siente el personaje protagonista (Ulises) tras el robo de su cartera y de la única foto de su hija muerta que en ella albergaba.



*Club Sándwich* (Eimbcke, 2013)

Ambos ejemplos muestran la concepción que Eimbcke y Valle tienen de la violencia en sus películas: una estrategia de alivio emocional que funciona como liberadora de las tensiones argumentales entre personajes, los cuales muy a menudo esconden muchos más secretos que informaciones transmiten. En consonancia con las consideraciones de Néstor García Canclini, quien en

su ya mencionado libro *Consumidores y ciudadanos* se pregunta si “se puede seguir hablando de ciudad y de vida urbana en megalópolis que superan los diez millones de habitantes [o] en qué medida pueden subsistir las culturas urbanas definidas por tradiciones locales en una época en que la cultura se desterritorializa” (Canclini, 1995: 57), los personajes de las películas de Eimbcke y Valle, reservados y enigmáticos, reflejan pequeños fragmentos de vida urbana en ciudades poco armoniosas, en las que la injusticia y el desamparo conforman el nivel macrosocial. Ello, sin embargo, está lejos de significar que las obras de ambos directores representen el surgimiento de un nuevo cine político-social mexicano, como el que se dio en el país tras los acontecimientos de 1968. La crítica social al México actual, que las películas de Eimbcke y Valle amparan, refleja las deshumanizadas prácticas económicas neoliberales y sus efectos en la población, mas no representa el punto central de las mismas. Las obras de ambos directores tematizan principalmente “el drama personal de los personajes, evitando el sentimentalismo melodramático o la falsedad de los gestos trágicos y posibilitando así la empatía del espectador con los problemas de los protagonistas” (Russek, 2012: 145). Por todo ello, cabe afirmar que su obra forma parte del nuevo cine mexicano, entendiendo como tal, aquel cine producido al término del siglo XX y los albores del siglo XXI que ha adoptado la tecnología digital como fórmula de democratización cinematográfica y se ha distanciado de los referentes cinematográficos nacionales para realizar una propuesta estética que se integra en el canon de la filmografía internacional.

### **Cines locales**

Los rasgos mencionados para referir a las propiedades que caracterizan las películas de Eimbcke y Valle podrían también ser utilizados para describir tanto de las obras de su compatriota Carlos Reygadas como de las del argentino Lisandro Alonso o del español Albert Serra. En tal caso, la idea de un conjunto de rasgos fílmicos mexicanos y exclusivos del actual cine de autor del país

perdería valor a favor de un contexto transnacional hispano que, basado en lo local, traspasa límites culturales y geográficos. Dicho en otras palabras, el ritmo lento de las historias, la parquedad de diálogos, la naturaleza introvertida de los personajes, la ausencia de grandes avatares argumentativos, la participación de actores no profesionales y el carácter reflexivo de las obras forman parte de un movimiento cinematográfico poético que, adentrándose en consideraciones locales refleja la inquietud artística de un conjunto más amplio, global, de cineastas.

Ello se ve de forma clarividente al tomar como punto de estudio las obras del argentino Lisandro Alonso y del español Albert Serra. Los numerosos premios internacionales que han recibido dan fe del buen momento artístico por el que está pasando su producción: la crítica los alaba y ya nadie parece recordar los hoy incomprensibles rechazos que los bocetos de sus óperas primas cosecharon entre las entidades públicas de financiación.

En el marco de esta positiva consideración hacia su obra, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) unió a Serra y Alonso en un proyecto conjunto. El resultado: un cortometraje, *Sin título (Carta para Serra)* (Alonso, 2011) y un mediodmetraje, *El Senyor ha fet en mi meravelles* (Serra, 2011), que funcionan como cartas entre dos continentes separados por la distancia y unidos por una misma forma de entender el cine.

*El Senyor ha fet en mi meravelles* (Serra, 2011) es un título con resonancias religiosas que nada tiene que ver con el contenido de la carta que encabeza. En su turno de correspondencia, Serra propone una original *road movie* metafílmica: “el rodaje de una película que no existe, y que no es otra que la que el espectador verá en la pantalla” (Serra, 2011: 126). La película, situada en la castellana región de La Mancha, muestra los entresijos de lo que se supone que fue el rodaje de su segundo largometraje, *Honor de cavalleria* (Serra, 2006) centrado en la figura del Quijote y producido cinco años antes, en

2006. La carta fílmica de Serra es, por lo tanto, un entramado de escenas que muestran las actividades más cotidianas del equipo técnico y los actores, como son comer, pasear y dormir. Éstas se combinan con la toma de ocurrentes diálogos que dejan entrever la amistosa y lúdica atmosfera del rodaje. Un ejemplo de ello es la surrealista pedida de mano que el actor representante del personaje de Don Quijote le hace a su compañero de reparto, quien representa al escudero, Sancho. En dicha escena, Serra hace uso del plano fijo para conseguir una plástica composición visual que, combinada con la banal conversación de los actores, resulta una sublime composición estética.



*El Señor ha fet en mi meravelles (Serra, 2011)*

*Sin título (Carta para Serra)* es la respuesta que Lisandro Alonso prepara para el director catalán. Situado en algún lugar de La Pampa, un cazador, escondido en la naturaleza, avanza sigiloso, apuntando con su rifle a un objetivo desconocido por el espectador. Un poco más allá, una familia carga con la leña

que ha cortado. La secuencia termina con un *travelling* que da paso a las últimas escenas del film: un individuo lee un texto escrito. Al terminar, inicia su marcha, seguido por el resto de personajes que intervinieron en el cortometraje. El desconcierto que este reencuentro final supone para el espectador viene dado por la estructura elegida por Alonso para la película. En palabras del propio director:

Lo que decidí hacer fue contar lo que me había pasado del 2008 en adelante y decidí hacer una parte de la correspondencia en tres episodios, si se puede decir. En uno está mi hermano cazando en La Pampa, que es lo que hago cuando no filmo, en otro está mi pasado que es Misael, que sigue cortando árboles, y en el final está el poeta, Fabián Casas, que es el que escribió el guión de esta película que acabo de filmar (Alonso, 2013).



*Sin título (Carta para Serra)* (Alonso, 2011)

*Sin título (Carta para Serra)* es, por lo tanto, un guiño autorreferencial del director que une, en las tres secciones que conforman el cortometraje, y especialmente, en el encuentro final de personajes, la representación biográfica de su pasado y presente.

La correspondencia entre Serra y Alonso se presentó en el Festival Internacional de Cine de Locarno. Fue una correspondencia a dos niveles: material y estética. Material, por el intercambio físico de las películas. Estética, por su afinidad en la manera de entender el cine: una producción poética arriesgada, en la que el elemento contemplativo predomina por encima del desarrollo narrativo de los hechos. Alonso y Serra no explican, muestran, no narran, yuxtaponen. Allí donde el primero abre la película con un largo plano de la naturaleza, el segundo ofrece largas escenas en las que los personajes aparecen descansando. Alonso concentra en sus largas tomas silenciosas una tensión visual. Serra toma el cliché del cine experimental que se le atribuye, parco en palabras, y lo colma con abundancia de diálogos. Las similitudes existentes entre el cine de ambos directores no son, por lo tanto, fruto de la causalidad, sino el reflejo de su análoga comprensión estética del cine. Sus producciones resultan una herramienta más para repensar el cine iberoamericano actual, superando constreñidas barreras nacionales a favor de un cine glocal.

### **Cine hispano**

El estudio de las relaciones artísticas entre España y Latinoamérica a menudo ha pecado de cuantitativo al centrarse en el análisis de las tareas de producción, distribución e inversión entre ambas regiones del planeta. Si bien el análisis de los flujos económicos puede, sin duda, ayudarnos a entender la relevancia del contexto político-económico en los acuerdos logísticos establecidos entre los distintos países que conforman Iberoamérica, dicha perspectiva de estudio acostumbra a dejar de lado las cuestiones relativas al

intercambio cultural y estético mencionadas. Por ello, hablar de glocalización estética en el ámbito iberoamericano resulta de especial relevancia. Albert Serra, Lisandro Alonso, pero también Fernando Eimbcke o Carlos Reygadas, son algunos de los directores que, en el contexto transnacional hispano, han creado una obra que, basada en lo local, ha sido capaz de traspasar límites culturales y geográficos, llegando a impresionar al público internacional.

Su cinematografía es afín, no por el hecho de compartir nacionalidad sino por compartir una misma actitud estética que cuestiona los límites del lenguaje narrativo audiovisual. Es la poeticidad de sus películas la que otorga un carácter universal a las producciones de dichos directores, quienes combinan la construcción de metáforas visuales, que se extienden y aprecian más allá de cualquier límite nacional, con la reconstrucción de circunstancias y atmósferas locales. De esta manera, los rasgos específicos de una determinada comunidad o territorio dejan la limitante imaginación de ese tipo de cine autoproclamado nacional para pasar a formar parte de una comunidad plural de espectadores que se interesan, entienden y comparten las vicisitudes de dicha sociedad. En este marco transfronterizo de producción y recepción cinematográfica las películas de Eimbcke, Valle, Alonso y Serra contradicen y se oponen a aquellas creencias convencionales que entienden el cine como un producto hecho para un determinado mercado doméstico, enfocado en problemáticas locales concretas y, por lo tanto, no interesante para una potencial audiencia global.

Llevando las, antes mencionadas, reflexiones de Andrew Higson al ejemplo que nos ocupa se puede afirmar que si bien las obras de dichos directores suponen la expresión fílmica de las dudas y preocupaciones de su propia cultura nacional, dichas dudas y preocupaciones no coinciden de forma exacta con los límites de los distintos estados-nación (Higson, 2000: 70), ya que la cultura, situada más allá de cualquier delimitación territorial e inherente a todo acto de comunicación, se encuentra en continuo proceso de transmutación.

Dos casos iluminan este hecho. El primero son los emigrantes de un país que, viviendo fuera de su Estado, mantienen los rasgos de su cultura en tierra foránea, mezclándolos con los del país de acogida y produciendo, como consecuencia, una variación cultural que estará a caballo de ambas tradiciones. El segundo son los habitantes de frontera, aquellos que viven cerca del borde entre dos países y que, por lo tanto, comparten los rasgos asociados a cada cultura nacional. En palabras de García Canclini,

[...] las identidades nacionales y locales pueden persistir en la medida en que las resituemos en una comunicación multicontextual. La identidad, dinamizada por este proceso, no será sólo una narración ritualizada, la repetición monótona pretendida por los fundamentalismos. Al ser un relato que reconstruimos incesantemente, que reconstruimos con los otros, la identidad es también una coproducción. Pero esta coproducción se realiza en condiciones desiguales entre los variados actores y poderes que intervienen en ella. Los procesos de globalización cultural e integración económica regional muestran la necesidad de las economías y las culturas nacionales de ablandar las aduanas que las separan (Canclini, 1995: 114).

El término cultura cinematográfica, manifestación fílmica del concepto de cultura, es equiparable a estas mismas manifestaciones. Dado que las distintas expresiones fílmico-culturales no se presentan de forma aislada, sino en una comunidad de diálogo, las representaciones de los rasgos específicos de un determinado colectivo tienen que ser analizadas sin perder de vista su relación con el contexto global en el que se inscriben. Haciendo un símil con la máxima de Fernando Pessoa, aquella que afirmaba la necesidad de viajar como vía para perder países, esto es, aprender de las especificidades propias de cada región para hacer de las experiencias en ellas vividas un magma de conocimiento que permita diluir reticencias nacionales, la comunidad cinematográfica global a la que aquí nos referimos supone un espacio de comunicación artística en el que los directores puedan ir de una cinematografía a otra, adoptando de cada una de ellas las particularidades estilísticas que le

parezcan más interesantes y que mejor complementen su producción fílmica. Ello no significa someter cualquier signo local a un proceso de homogenización transnacional, sino ensanchar el marco de análisis para poder observar la interrelación entre las distintas tendencias artísticas representadas.

## Conclusión

Tal como comenta Julio Ramos, “hoy día la discusión sobre el cine independiente, estimulada por las nuevas tecnologías digitales y por la crisis de las instituciones tradicionales de financiación, cuestiona el modelo centralizado de la producción industrial, [...] la centralización de los recursos y de las posiciones políticas, así como los modelos narrativos del “éxito comercial” (Ramos, 2013). Por su parte, Fernando Eimbcke, ante la pregunta sobre la preferencia de modelos cinematográficos, afirma que sus influencias artísticas vienen de la mano del japonés Yasujiro Ozu y del francés Robert Bresson: “Uno de mis preferidos que llevo en mi corazón es Ozu, director japonés. Otro del que también he aprendido mucho es Robert Bresson. Hay películas tuyas que no entiendo mucho, que se me hacen complejas pero eso es lo que me encanta, ese misterio. En *Lake Tahoe*, trataba de hacer ese cine muy puro que él propone, no creo haberlo logrado al nivel de él pero lo intenté” (Eimbcke, 2013). De las palabras del director cabe resaltar el hecho de que éste no haga referencia a los clásicos de la filmografía nacional sino que atribuya sus referentes cinematográficos a directores que escapan del archivo nacional mexicano, del continente americano y del espacio lingüístico hispano. Dicho en otras palabras, que Eimbcke tenga en mente modelos fílmicos ajenos a la cinematografía nacional para sus películas amplía el potencial artístico de sus producciones, contribuyendo a la formación de un nuevo cine mexicano que va más allá del marco de referencia cinematográfico nacional.

Películas como *Lake Tahoe* (Eimbcke, 2008) y *Workers* (Valle, 2013) son la prueba de que, más allá de las grandes producciones transnacionales, que tan

famosos han hecho a directores como Alejandro González Iñárritu, la industria cinematográfica mexicana actual dispone de la suficiente trayectoria y reconocimiento como para dar cabida y apoyar a producciones que nunca llegarán a ser éxito de masas pero que, sin embargo, incrementarán el renombre de México en círculos académicos y festivales de cine internacionales. En ellos se presentarán las producciones del nuevo cine mexicano: obras que ofrecen un nuevo horizonte estético que se aleja del melodrama y deja paso a construcciones genéricas más experimentales, obras que ponen en tela de juicio supuestas inmutables identidades colectivas y repiensa las sociedades como conjuntos fracturados, reflejo de los cambios socioculturales del momento. Este nuevo cine, acoge nuevas formas de narración que ni reproducen ni subvierten los signos nacionales, sino los cuestiona, forzando al público receptor a reflexionar sobre la verdad de los mismos. De esta forma, la audiencia se ve obligada a establecer un espacio de reflexión entre ella y el contenido visualizado: una distancia estética abierta a perspectivas ajenas y a cuestionamientos de los signos nacionales que pasarán por el reconocimiento de las voces críticas, ahora objetivadas.

El proceso de cuestionamiento de los signos nacionales no depende, entonces, de si el grupo de sujetos representados comparte, o no, los mismos códigos culturales que el público receptor. Se dé de un modo o del otro, el encuentro cultural que supone toda recepción cinematográfica permite a los espectadores adentrarse en la ficción de mundos parcialmente representados. De esta manera, el público accede a realidades fragmentadas, a la disolución de identidades homogéneas, a puntos de vista subjetivos, hecho que estimula su curiosidad y lo lleva a repensar la naturaleza de las imágenes visualizadas. Es este tipo de público, intelectualmente inquieto, que no absolutiza sus propios rasgos culturales como atributos estables y válidos a los cuales las otras manifestaciones culturales deben asimilarse, el que más abierto está a pensar el cine glocal como una comunidad abierta a la movilidad y al intercambio estético. En este escenario, directores como Fernando Eimbcke y José Luis

Valle, pero también Albert Serra o Lisandro Alonso, han encontrado compañeros de profesión con los que compartir una misma sensibilidad poética. En este escenario, Iberoamérica se presenta como un excepcional espacio de diálogo artístico para dicho directores. Poco importa que provengan de países diferentes o que graben en formato de 35mm, como lo hace Alonso, o en digital, como prefiere Serra. Las diversas experiencias vitales que han marcado el desarrollo laboral de cada uno de ellos enriquecen su comunicación y los distintos formatos y procesos formales de creación artística hacen más fructífera la colaboración. Siendo diferentes en lo accesorio y unánimes en lo principal, dichos directores iberoamericanos han conseguido establecer un arte cinematográfico glocal que bebe de los clásicos universales e impacta en la contemporaneidad de nuestro mundo, independientemente de las fronteras del país en el que nos encontremos.

### Bibliografía

- Alonso, Lisandro. "Sin título. (Carta para Serra)". Cycle Lisandro Alonso. Centre Pompidou, 08.06.2013, Minutos 9:40-10:31. Disponible en: [http://www.dailymotion.com/video/x10v217\\_cycle-lisandro-alonso-sin-titulo-carta-para-serra-de-lisandro-alonso-suivi-de-los-muertos-de-lisandr\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x10v217_cycle-lisandro-alonso-sin-titulo-carta-para-serra-de-lisandro-alonso-suivi-de-los-muertos-de-lisandr_creation). (Acceso: 28 de septiembre de 2014)
- Altman, Rick (2010). *Film/Genre*. London: Palgrave Macmillan, 1999.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Toro, Alfonso (2010). "Literatura Glocal", en Ángel Esteban, Jesús Montoya, Francisca Noguero, María Ángeles Pérez López (eds.), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, pp. 165-186.
- García Benítez, Carlos (2010). "La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 06.01.2010. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/58346#bodyftn3>. (Acceso: 16 de abril de 2015).
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo.
- Higson, Andrew (2014). "La limitante imaginación del cine nacional", en *Criterios*, La Habana. Núm. 59. 01.04.2014, pp. 994-1010.

\_\_\_\_ (2000). "The limiting imagination of National Cinema", en Mette Hjort, Scott Mackenzie (eds.), *Cinema and Nation*. London: Roudledge, pp. 63-74.

Manzanera, Carla. "Club Sándwich. El nuevo bocado de Fernando Eimbcke", *Medina*, 09.09.2013. Disponible en: <<http://medinamag.com/2013/09/club-sandwich-el-nuevo-bocado-fernando-eimbcke/>>. (Acceso: de abril de 2015).

Monsiváis, Carlos (1992). "Nueva guía de pecadores y anexas", en Jorge Legorreta (ed.), *Guía del pleno disfrute de la ciudad de México: recomendada para sectores medios desamparados y turistas arrepentidos de la posmodernidad*. México D.F.: Metrópolis, p. 27.

Ramos, Julio. "Los retos del cine independiente en Cuba: Conversaciones con Enrique Álvarez y Miguel Coyula", *Imagofagia*, Núm. 7, 2013, Disponible en: <[http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=289:los-retos-del-cine-independiente-en-cuba-conversaciones-con-enrique-alvarez-y-miguel-coyula&catid=50:numero-7](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=289:los-retos-del-cine-independiente-en-cuba-conversaciones-con-enrique-alvarez-y-miguel-coyula&catid=50:numero-7)> (Acceso: 30 de abril de 2015).

Russek, Dan (2012). "From Buñuel to Eimbcke. Orphanhood in recent Mexican cinema", en Carolina Rocha, Georgia Seminet (eds.), *Representing History, class, and gender in Spain and Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 135-150.

Sánchez Prado, Ignacio M. (2014). *Screening neoliberalism. Transforming Mexican Cinema 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Serra, Albert (2011), "Las cartas filmadas", en Jordi Balló (ed.), *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas*. Barcelona: Intermedio.

Smith, Paul Julian (2012). "Transnational Cinemas in Latin America: The Case of Mexico, Argentina and Brazil", en Lúcia Nagib, Rajinder Dudrah, Chris Perriam (eds.), *Theorizing World Cinema*. London/New York: Tauris, pp. 63-76.

#### **Materiales audiovisuales analizados**

Alonso, Lisandro (2011). *Sin título (Carta para Serra)*

Eimbcke, Fernando (2008). *Lake Tahoe*

\_\_\_\_ (2013). *ClubSándwich*

Reygadas, Carlos (2002). *Japón*

Serra, Albert (2011) *El Senyor ha fet en mi meravelles*

Valle, José Luis (2013). *Las búsquedas*

\_\_\_\_ (2013). *Workers*

---

\* Julia González de Canales obtuvo, en septiembre de 2014, su título de doctora en Estudios Organizacionales y Teoría Cultural en la Universität St. Gallen. En 2008 se licenció en Filosofía y, en 2009, en Teoría de la Literatura en la Universidad de Barcelona. Desde septiembre de 2014 es docente en la Université de Neuchâtel, donde imparte cursos de literatura española e hispanoamericana contemporánea. E – mail: [julia.gonzalez@unine.ch](mailto:julia.gonzalez@unine.ch)