

Designaciones del universalismo (el caso del *world cinema*)¹

por Sebastião Guilherme Albano*

Resumen: El texto presenta tres enunciados preponderantes en el espacio público contemporáneo y describe su actuación como productores de sentido de ciertas relaciones sociales, en especial las que se vinculan con los medios de comunicación. Trataremos el tema más específico de la injerencia de esos términos en la categoría de *world cinema*, un epíteto que cataloga la producción de cine disidente del modelo de Hollywood, tanto en el modo de producción como en su régimen estético, pero en concordancia con las directrices sugeridas por los grandes festivales europeos de cine del mundo. Nuestra hipótesis descansa en que los enunciados de cosmopolita, global y mundial trabajan para valorar capciosos esquemas universales de prácticas sociales y de producción de sentido, y que el cine, especialmente el cine latinoamericano, es un espacio privilegiado de manifestación del universalismo.

Palabras clave: universalismo, *world cinema*, Latinoamérica, enunciados hegemónicos.

Abstract: This article presents three contemporary hegemonic statements and describes their role as producers of meaning in social relations, especially concerning the media. We then proceed to discuss the impact of such statements in world cinema, a term that encompasses the production of movies that counter the Hollywood model in terms of aesthetics, of the mode of production, and especially of the guidelines set by the most important European world cinema festivals. We argue that terms such as “cosmopolitan,” “global,” and “world,” reinforce ambiguities in the so-called universal modes of social production of meaning, which are prevalent in Latin American Cinema.

Key words: universalism, world cinema, Latin America, hegemonic statements.

Fecha de recepción: 28/01/2015

Fecha de aceptación: 29/06/2015

¹ La confección de este texto fue posible debido a la beca de Docencia e Investigación de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2015

Un estado de cosas

Desde hace cuatro decenios, sobre todo en la tradición anglófona, términos como global, mundial, planetario y cosmopolita, aunque los últimos un poco menos, emergen, vuelven a integrar o participan de la nomenclatura de la esfera pública con *status* de palabras clave. Aun cuando turban las ideas, dirigen al interlocutor a una especie de percepción esencial de las prácticas sociales contemporáneas y sus contenidos, integrándolo a una comunidad de sentido. A modo de comparación, valdría tomar alguna distancia y apreciar la tensión entre esa media docena de proposiciones de coloración materialista. Finalmente, la obra capital que encierra todas esas proposiciones es la serie acerca del sistema-mundo y de la economía-mundo realizada por el materialista Immanuel Wallerstein (2006), con otra tendencia de orden no opuesta, aunque más abstracta, conferida al programa de los hasta hace poco tiempo denominados post-estructuralistas, cuya mayor parte del pensamiento está en francés. Sus consignas más reputadas son los rizomas, las redes, la implosión de las dicotomías (incluyendo una crítica a la dialéctica), de la representación, de la autoría y del sujeto. Ahí están dos conjuntos epistemológicos, casi dos cosmovisiones, y sólo un sistema de saberes complementarios en busca de definir las certezas e incertidumbres que conforman la vida en sociedad, lo que Boaventura de Sousa Santos (2014), intelectual crítico del sur de Europa, denomina epistemologías del norte.

Semejante al siglo XIX, hoy la formulación de una terminología (*lexicon*) que sugiera valores sociales considerados avanzados tiene mayor repercusión cuando es realizada en francés y sobre todo en inglés, a pesar de que una fantasmagoría moderna, y en alguna medida amable, asombre a los antiguos reinos feudales con prosodia uvular, gutural e imágenes multitudinarias, proferidas durante el proceso de expresión de esas *nuevas masas* (Therborn, 2014) en busca de reconocimiento. Observándose desde cualquier punto de vista, sobresale una paradoja en el interior de las creencias que llevan a que se

articulen los nuevos movimientos sociales. Ella consiste en que, bajo los criterios humanistas, son las más relevantes tradiciones idiomáticas las que nombraron y aun nombran fenómenos que se despliegan en instituciones y viceversa a lo largo de los últimos siglos, incluyendo esas nuevas masas, que, no obstante, se desarrollan en regiones consideradas periféricas. Debido a la ausencia de argumentos contrarios a ese atisbo del orden económico en las demandas de los nuevos movimientos, todo nos lleva a creer que los grupos que conforman las nuevas masas no pretenden un cambio de estatuto, sólo pugnan por una respuesta menos oblicua respecto de sus demandas como ciudadanos. En otras palabras, en el fondo están de acuerdo con el formato social y sus mecanismos de inclusión, y solamente desean pertenecer a él. Las regiones en que se hablan esos idiomas fueron las mismas en que se manufacturó y comercializó la prensa móvil (*imprenta*), en las que primero se publicaron periódicos y libros en larga escala, en las que se promovieron buena cantidad de traducciones y se reinventaron las epistemes; por lo tanto, están a la vanguardia entre los creadores de la esfera pública moderna y contemporánea. Es cierto que hoy está un poco menos concentrado, pero en esos idiomas aun parecen estar las principales argumentaciones de ese debate entre la pertinencia de nociones como global, mundial, planetario, cosmopolita, entre otros. La dispersión se deriva precisamente de una voluntad de universalizar, lo que nos lleva a volver a la infancia y reclamar: “eso no se vale”. Todo nos incita también a recordar la imagen que Walter Benjamin construyó al ver el lienzo/grabado *Angelus Novus*, de Paul Klee. En donde él veía ruinas, otros parecían ver progreso.

Como los idiomas son instituciones con historia y las instituciones tienden a replicarse en otras instituciones, los términos global, mundial, planetario y cosmopolita parecen haberse aclimatado a las necesidades de supervivencia institucional promoviendo la noción de universal y su *ismo*, el universalismo. Hay que notar que el universalismo retiene muy poco de sus acepciones lingüísticas y retóricas. Se trata de un universal geopolíticamente acotado que

se reproduce en el tejido discursivo como un ardid, adoptando formas y contenidos que tal vez sean auspiciados por la consciencia e imaginación generadas por lo que todavía denominamos capitalismo y sus pretensiones de expansión universalista (universalidad de voto, universalidad de la clase media, universalidad de los derechos, universalidad del consumo, movimiento necesario hacia el consenso). Algunos exponentes de la literatura comparada y del post-colonialismo (hoy campos indivisibles) buscan mitigar el origen autoritario de las humanidades al plegarse sobre el universal y rescatan conceptos y los resignifican, como el kantiano cosmopolita, ahora sustentáculo para cosmopolíticas (Cheah y Robbins, 1998), o aun el empleo del adjetivo planetario por Gayatri C. Spivak (1999), reactivo a la globalización, esta última marcada por un tipo pedestre de trueques comerciales. No obstante los esfuerzos de distinción y la destreza estilística y lógica que demuestran, las líneas del debate en que aparecen esas nociones solo logran fortalecer los fenómenos geopolíticos (por ejemplo, globalización) a partir de sus campos de interés, aunque endosen la necesidad de una respuesta crítica a los desmanes del liberalismo financiero. Más que ilustrar ese duradero estado de desequilibrio, de juegos de espejos infinitos, podemos acotar aun más nuestro foco de examen en estas páginas, es decir, el diálogo entre esquemas de universalidad (universalización) y el cine de los últimos treinta años, prestando más atención al cine latinoamericano.

En *The European Universalism. The Rethoric of Power*, Wallerstein (2006) recuerda que hasta poco tiempo atrás, en nombre de la lucha contra la barbarie, el paganismo y la ignorancia, gobiernos europeos y luego estadounidenses intervinieron militarmente diversas veces en otras regiones del planeta, lo cual demuestra el carácter particular de lo que se quiere universal. Esa intervención, como hemos estado tratando de demostrar, en poco tiempo soslaya la agresividad sensible o física, y se sostiene más en las relaciones de poder simbólico. Hoy, por ejemplo, en el territorio del cine se forja un sistema de proposiciones que generan o son generadas por sensibilidades y

afectividades que aluden a lo políticamente correcto, a los derechos humanos, al multiculturalismo, al interculturalismo, etcétera. Esa convergencia de proposiciones ocurre frecuentemente y no pocas veces resulta en formaciones discursivas con autoridad de juzgar divergencias.

Por lo tanto, las nociones de *world literature* y *world cinema*, para algunos nociones más o menos con la misma raíz social (Moretti, 2000, 2001, 2013), pretenden reunir aquellas novelas y películas que, concordando, discordando o sin percibirlo, remiten al grupo de proposiciones que autentifica determinado programa moderno contemporáneo, por cierto, modernidad que desde hace mucho agoniza sin morir. En el caso del cine, creemos que el advenimiento del Consenso de Washington, especialmente para América Latina, y el incremento en el número de festivales en el mundo (solamente en México hay 82 festivales todos los años, se habla de cerca de tres mil festivales anuales de cine en el mundo) son las claves que franquean la institucionalización del universalismo (universalidad) en el cine contemporáneo (Valck, 2007; Anuario, 2012; Follows, 2013).

Como en otros campos, en los estudios sobre cine se observan por lo menos dos fuerzas motrices que generan la materia prima para la fabricación de un léxico que aluda a dos líneas de pensamiento de las ciencias sociales y humanas hoy hegemónicas, y cuyas estrategias de expresión se dicen opuestas, pero que dan cuenta de un desempeño convergente y consensual de los fenómenos sociales, naturalizando y universalizando la ausencia de un sentimiento de contradicciones que el liberalismo sofisticadamente pregona. El término *world cinema* y también su desempeño como pseudo opositor, tanto de la noción de cine nacional como de cine globalizado o global, es una de esas expresiones capciosas que pueden servir a varios señores a la vez.

Aunque resaltemos la inútil pretensión de aparentar diversidad (por cierto, diversidad es una palabra clave de las humanidades contemporáneas), cuando

nos referimos a una de esas expresiones terminamos por resaltar aspectos superficiales del otro proyecto, a saber, el del *world cinema* y sus contrarios, el cine nacional y el cine global, que retóricamente pretenden un embate, pero en general se complementan. Antes de pasar a la prometida lista, reduciremos desde luego el cine global a *global cinema* (Miller, 2009), aquella modalidad vinculada a altos presupuestos, con predominio de contenido que un vocabulario enajenante, reificado, da cuenta, aunque para nosotros nada más ejerciten la elaboración de aquella unidad temporal, espacial y de acción (y el desarrollo de un enredo), cuyo método de producción es muy racionalizado, inclusive con distribución y exhibición en todos los continentes, o al menos en potencia lo podrían tener. Ello seguramente llevará a que nos remitamos a buena parte de los filmes de Hollywood. Pretenderemos que el cine nacional aquí carezca de definición, siempre que se sepa que hay films nacionalistas en Ecuador y en Nueva Zelanda, es decir, siempre que se perciba que el nacionalismo es un prisma del universalismo. Además, hoy la tematización de la historia y de los valores locales están más para el orden de la metalepsis, la figura que expone hechos o ideas por intermedio de los efectos y no de las causas, como era norma en los Nuevos Cines Latinoamericanos. Demasiado recurrente, el procedimiento de la metalepsis mitiga la cronotopía externa y acentúa la característica autorreferente de la imagen del cine hoy, sobre todo cuando los procedimientos digitales son ahora responsables de más de ochenta por ciento de la captación de imágenes y de la proyección de films.

Por su parte, el perfil del *world cinema* es controversial y opaco. Si para Annette Khun y Catherine Grant (2006) está asociado al rótulo conferido por Occidente a las cinematografías de lo que antes era calificado de Tercer Mundo, Lúcia Nagib (2005) y Dudley Andrew (2010) creen que se manifiesta más en esquemas de representación o presentación diversos a los de Hollywood. Para nosotros, además de esas características, *world cinema* está compuesto por constantes logísticas y de expresión también vinculadas a una fuerza universalizadora condensada, sobre todo en los enunciados exigidos por

los festivales de cine más prestigiosos. Otro dato relevante puede ser la falta de trascendencia de los conflictos y por consiguiente de su resolución, aunque ocurra a veces la no solución, un recrudecimiento del conflicto o del problema, que no se agota en el film pues está más allá de él. Los directores que integran el *world cinema* tienden a optar por un método observacional, pero su condición de autores inmanentes al film impide que los espectadores los intuyan detrás de las cámaras, y perciban las variadas formas de subjetividad que ellos sugieren. No es casual el aire de familia entre los films de los Nuevos Cines Latinoamericanos de los años 1960, cuyo proyecto parece haber sido interrumpido por los golpes y las dictaduras que se implementaron, y los actuales films tachados de *world cinema*, un poco repitiendo la historia en otro registro.

Cabría mencionar que si antes nada más tenían lugar en Europa, hoy los festivales son un verdadero circuito de distribución y exhibición, una cartografía en la que hay una suerte de centro y periferia. En la actualidad, esos eventos socioeconómicos y culturales cuentan con influencia suficiente para establecer un patrón transnacional de producción, como lo ha mencionado Marijke de Valck (2007) en *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, e instituyen un nuevo régimen de audiovisualidades, lo que establece un juicio del comportamiento de la teoría. Hay festivales de films del mundo (los principales aun son el de Venecia, fundado en 1932, el de Cannes, 1946, el de Locarno, 1946, el de Berlín, 1951, el de Rotterdam, 1972, el de Montreal, 1977), además de que hay disciplinas o aun departamentos universitarios dedicados a la investigación del *world cinema* (University of Leeds, Harvard University, University of Pennsylvania).

World cinema, por lo tanto, es un epíteto maniobrado por agentes políticos cuya función subliminal es domesticar el fenómeno cinematográfico bajo el manto de una supuesta democracia radical (de raza, de género, etcétera), llevando a la producción de imágenes a tener limitaciones en lo que concierne

a la gestualidad política, aunque se propague lo contrario. Además, se orienta la audiencia para una experiencia controlada y se le somete el acto de fruición al escrutinio del sentido común del gusto cinematográfico, universal, y selecciona y sanciona las diferencias de acuerdo a sus criterios, es decir, consignando o no aquellas formas aun en potencia, formas en formación, según sus valores. Hay que recordar que para Jacques Rancière (1995, 2000, 2010), por ejemplo, son esas divergencias y desencuentros en el interior del aparato de acciones consensuales las que posibilitan las brechas para que se articulen expresiones políticas. Si Rancière habla de políticas de las imágenes es porque Deleuze (1992) ha versado acerca de un régimen de relaciones *entre* las imágenes, por su parte anticipado por Guy Debord en 1967 (1998), por Susan Sontag en 1977 (2004) y por otros.

En una especie de nueva *eurocronología*, para usar el término de Appadurai (1996) en un artículo bastante citado, Dudley Andrew (2010) divide las fases históricas del cine en cosmopolita (hasta la Primera Guerra), nacional (entreguerras), federativa (durante y poco después de la Segunda Guerra), *world cinema* (años 1960) y global (hoy). La fase del *world cinema* está consignada por lo tanto a un período en que muchos films parecían buscar esa expresión de disensión que abre el espacio para la reflexión o la promesa política, y que enfatizaban una cierta figuración de las identidades locales, como ocurrió con frecuencia en el *Cinema Novo*, por ejemplo, en busca del reacomodamiento de los patrones del *ethos* cinematográfico. La actual fase del cine es denominada global puesto que busca promover la diseminación y el intercambio de ideas e imágenes a lo largo del mundo, una sombra de lo que pensaba Goethe (2014) acerca de la *Weltliteratur*.

Si para Andrew la fase del *world cinema* está más o menos confinada a los años 1960, aquí, en vez de pensar en términos de temporalidades diacrónicas, nos atenemos al *world cinema* como un atributo, un metagénero, que envuelve características éticas, logísticas y estéticas bien establecidas que actúan de

manera sincrónica en los films y, en el caso que nos concierne en este trabajo, nos remite un poco nostálgicamente y bajo otro registro a las tipologías fílmicas existentes en los primeros años del último período autoritario de América Latina, el decenio de 1960, a los Nuevos Cines (tercer cine, cine imperfecto, *estética da fome*). Agregamos que en aquel período hubo un avance de cinematografías de procedencias otras que no fueron solamente los Estados Unidos y Europa, lo que en definitiva aireó las audiovisualidades. Ese ensanchamiento del mundo del cine fue precisamente promovido por la consolidación de los festivales europeos, fenómeno que hoy, en plena redemocratización de las sociedades latinoamericanas, vuelve a ganar relevancia. Resolvemos circunscribir la lista de películas y sus características generales a aquellas producidas a partir del proceso de redemocratización regional ocurrido en los años 1990 y de la adopción de las directrices económicas del Consenso de Washington.

Experiencias del *world cinema*, permanencias universalistas, films latinoamericanos

En el sistema cinematográfico contemporáneo, la experiencia universalista se manifiesta en situaciones distintas, aunque complementarias:

1) Hay alguna continuidad en la idea del cine como técnica y, por su parte, de la técnica como algo sin estímulo ideológico, moral, y hoy exenta de origen geográfico. Uno de sus corolarios subtextuales puede ser que el lenguaje del cine es universal, a diferencia de la literatura, pues las imágenes pertenecen al plano de lo sensible y no de la razón, y están más ancladas en deícticos culturales, una falacia contestada reiteradamente (Casanova, 2005). Recurrimos al impreciso pero conveniente mantra formalista acerca de la literariedad: aunque la literatura tenga como materia prima el idioma, *grosso modo*, y aunque este actúe también como dispositivo de comunicación, la mera norma del idioma difícilmente logra urdir materia literaria. Hay un espacio

intermediario entre el idioma y el mundo de la vida en que se aglutinan las posiciones de referencialidad cuando se trata de una *performance* literaria, en la que está en juego la posibilidad de arreglo del *ethos*. En el caso de la imagen fílmica también: representa, imita, recrea, presenta, instaura, maniobra, arregla, muestra, engaña y además comunica de acuerdo con su actividad discursiva.

2) Cuando se profiere la palabra cine se piensa, por antonomasia, en películas norteamericanas o de Hollywood. En efecto, el cine de Hollywood es el parámetro para la noción de cine global y, por contraste, de *world cinema*. Inclusive, en ese sentido, no estamos seguros de conferir a *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), tampoco al paraguayo *7 cajas* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, 2012) el título de *world cinema*, pero sí de cine global, más por su intención narrativa (pocos planos largos, corte explosivo, tensión dramática mediante montaje) que por sus recursos de producción. Creemos que la existencia de otros modelos de representación puede ser suficiente para imprimir un carácter histórico y determinado a ese tipo hegemónico de mimesis y verosimilitud. Los festivales europeos fueron pensados para ser esa contraposición (con películas de presupuesto bajo, con modelos de verosimilitud realista, audiovisuales inéditas o experimentales), pero su desdoblamiento institucional ocurrió en el sentido de que se vuelven igualmente sujetos de grandes enunciados, que abarcan una totalidad. Digamos que el verdadero lugar del habla de las películas clasificadas como *world cinema* son los espacios de decisión de los festivales. Aun según Moretti (2013), en Francia, por ejemplo, sede del festival más importante (más rentable) después del Oscar, nada más que el 58% de los films más taquilleros en los años 1990 fueron americanos, lo que demuestra alguna falta de disposición en convivir pacíficamente con la hegemonía y el monopolio de la voz.

3) Además de los paradigmas de los estudios de Hollywood, hay un universo de posibilidades de coproducciones y nuevas modalidades de producción

promovido y facilitado por las nuevas leyes nacionales de fomento resultantes del Consenso de Washington en los años 1990, con el cierre de Embrafilme en Brasil (1990) y la reformulación del INCAA en Argentina y del Imcine en México, además del incremento de los festivales en los últimos 30 años, que conceden algún presupuesto para la finalización de una de las fases del proceso de producción. En cualquier caso, si esa situación de diversidad originaria de la producción de films no llega a operar una desnacionalización, sí propicia *otra* territorialización, tal vez sea relativo a la territorialización de una *panacionalidade* exótica y excéntrica, entre ubicua y utópica. Esa difícil combinación se instaura mediante medidas disciplinarias que tienen la finalidad de crear normas universales de otredad, materializadas en dispositivos de control como, precisamente, leyes de fomento, convocatorias de participación en festivales o concursos, currículos de escuelas de cine,² esquemas de distribución, tipología de espacios de exhibición (*multiplex*, cines de calle, ambientes *cult*) y en el horizonte de expectativas de los espectadores entre los cuales, dicho sea de paso, están aquellos jóvenes que sueñan con ser cineastas. En fin, arreglos institucionales objetivos, pero sin un origen definido y con finalidades igualmente difusas.

4) El cine global o globalizado (Miller, 2009), mayormente films de Hollywood con signos diegéticos que asechan o aun se declaran consonantes a las llamadas sociedades abiertas (tal vez aquellas que propugnan la libre circulación de productos físicos e intelectuales o espirituales), con propagación ostensiva de valores universales. Franco Moretti (2013) dijo que en el decenio de 1990 en Argentina, Brasil y México la participación del cine norteamericano en el total de films que alcanzaron más taquilla quedó entre 75 y 89%, recordándonos casi inocentemente que tal como las mercaderías, las ideas también viajan (Goethe, 2014; Said, 1983), dato que acatamos, no sin acrecentar que el problema está en que generalmente ese flujo proviene del

² Sólo en Argentina hay algo más de 30 instituciones de enseñanza de cine, según el sitio www.taringa.net.

mismo lugar y, por lo tanto, traza una desigualdad. El mercado norteamericano se presenta como celoso y proteccionista, lo cual se nota en la poca presencia de películas extranjeras allí estrenadas (Miller, 2009). Además de ello, en los albores de los festivales europeos pulsa un deseo de contraposición adoptada con relación a la clara supremacía de los films de Hollywood y del Oscar. En el decenio de 1950, los japoneses Akira Kurosawa, Kenji Mizogushi y Teinosuke Kinugasa fueron legitimados en Occidente como grandes maestros del cine al obtener diversos premios en festivales y aun, y hasta antes, en el Oscar. También lo fueron el hindú Satyajit Ray, los brasileños Lima Barreto (se ganó un premio en Cannes con *O cangaceiro* en 1953) y Nelson Pereira dos Santos, entre tantos otros. Por lo tanto, paulatinamente, países no europeos fueron apareciendo cada vez más entre los seleccionados anuales de esos festivales, lo que marcó una posición en defensa de cierto cosmopolitismo muy asentado en la tradición humanista que Europa reivindica. Esa posición geopolítica tiene visible injerencia en las humanidades, si no basta con observar la escalada y el desdoblamiento del temario vinculado al fin de las colonias, las excolonias, al neoliberalismo (siguiendo aquel liberalismo que fundó las naciones modernas), de nuevo, la vertiginosa aceleración en los intercambios financieros, comerciales y simbólicos, entre otros. Este panorama franqueó el cultivo de aspectos concernientes a los límites de la nación moderna, tópico de la filosofía desde Kant (cosmopolitismo) y Marx (que decía que las naciones están siempre en condición de interdependencia), vaciando de sentido algunos de sus pilares (límites de territorio, idioma, etnia). No parece liviano vincular ese proyecto a la desaparición o transformación de las instituciones culturales referidas (Embrafilme, INCAA, IMCINE), su distanciamiento de ciertas actividades promotoras, generando la ola de coproducciones y las nuevas leyes de fomento, vinculadas a la concesión de beneficios fiscales a las empresas que apoyen la realización de películas.

5) Finalmente, el prefijo mundial, o *world*, que agregado a sustantivos como literatura, música y cine observa una potencialización de sus capacidades de definición.

Alistaremos aquí lo que parecen ser los rasgos permanentes del *world cinema* que, observados en concomitancia con las características de las demás series (cine nacional y cine global) a partir de ahora nada más tácitamente presentes, podrán revelar motivos universalistas importantes. Las constantes del *world cinema* a las cuales ponemos atención son:

a) Temas considerados minoritarios en el espacio público salen a la vista denotando una concordancia con los parámetros actuales de las ciencias sociales y humanas y de los derechos humanos de perfil mediático y superficial, con énfasis en asuntos más puntuales, de aceptación casi unánime entre los cinéfilos y frequentadores de salas de cine en que se proyectan esos films: *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001), *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002), *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004), *La familia tortuga* (Rubén Imaz, 2006), *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), *Porfirio* (Alejandro Landes, 2011), *Praia do futuro* (Karim Ainou, 2014), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Feriado* (Diego Araujo, 2014), *Ventos de agosto* (Gabriel Mascaro, 2014). En el cine típico de los años 1960, las cuestiones de identidad eran tributarias de asuntos colectivos, como la afirmación de subjetividades de grandes grupos organizados, sin embargo con posiciones no unánimes. De ahí que al tratarse de política se activan aspectos como la toma de posición en favor de una discursividad que convenciese de una u otra tendencia en relación a la organización de la sociedad adentro y afuera de la diégesis, es decir, el film encerraba significaciones políticas de adentro y de afuera de *su* mundo (si realmente se puede hablar de mundos separados, si no todo es continuación de un solo mundo). Hoy una orientación política tal se dislocó a otros puntos, casi todos internos.



b) Tematización del estadio del capitalismo en que se encuentran o al que quieren aludir los directores por el modo de producción que propició la película (explícitamente artesanal): *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001), *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004), *Las marimbas del infierno* (Julio Hernández Córdón, 2010), *A febre do rato* (Claúdio Assis, 2011), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas y Marco Dutra, 2011). Por ejemplo, si nos concentráramos en el tema de la relación capital/trabajo, en las relaciones laborales, identificaríamos muy rápidamente la diferencia programática de los Nuevos Cines de los años 1960 y de los *Novísimos Cines*. Si el tema del trabajo es una permanencia importante, antes los cineastas dramatizaban en relación a las fábricas, usinas, minas, sindicatos y sus reivindicaciones de clase, al paso que hoy abundan los inmigrantes ilegales, los trabajos informales, los vendedores ambulantes, los mendigos, los obreros ocasionales, recalcando la consecuencia de menos activismo político en favor del examen de la subjetividad del individuo dislocado, sin preparación y alienado, quizá menos pueblo y más multitud. No es raro en el ambiente de embate entre las imágenes que ese nuevo estatuto

del trabajo suscite alguna disensión, no obstante, el elemento universalizador casi siempre lo aplaca.



c) Figuraciones de espacios y espacialidades antes minimizados o captados bajo otro registro:

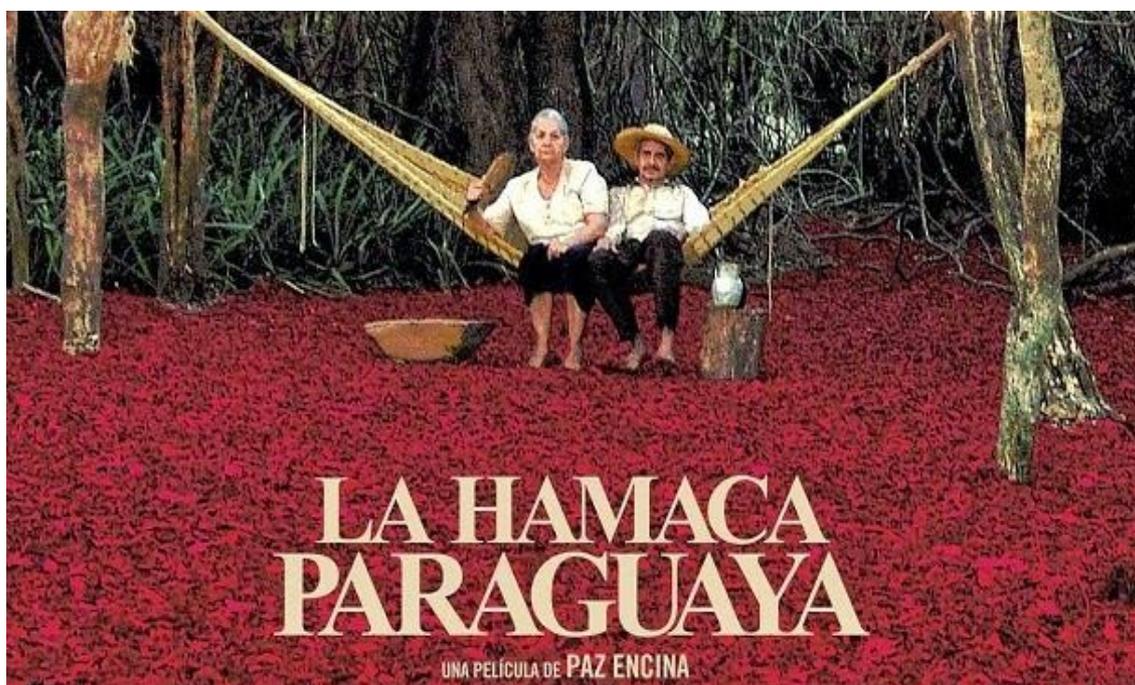
c1) Que denoten excentricidad en relación al mundo. Por ejemplo, ciudades inspiradas o que dicen retratar metrópolis globales y muy problemáticas como las ciudades de México, Buenos Aires, São Paulo y Guatemala: *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1998), *Ratas rateros ratones* (Sebastián Cordero, 1999), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005), *Sangre* (Amat Escalante, 2005), *Play* (Alicia Scerson, 2005), *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012), entre muchas otras.



c2) Que lo hagan en relación al interior de cada región representada, presentada o insinuada, cuando ficcionalizan ciudades geopolíticamente menos importantes: *Crónicas* (Sebastián Cordero, 2004), *Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke, 2004), *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007), *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes y Karim Ainouz, 2009), *Hotel Atlântico* (Suzana Amaral, 2009), *Heli* (Amat Escalante, 2013), *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011), *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (Beto Brant, 2011), *4 maras* (Iván Cuevas, 2012).

c3) Figuración de microcosmos exóticos en la historia de la representación fílmica, tal como las selvas tropicales, hoy escenarios usuales, tanto con perfil romántico como realista. Son dramatizadas acciones transcurridas en cumbres de montañas, lugares helados, poblados olvidados. Un detalle: esos microcosmos son tematizados como espacios de conflicto de ideas contemporáneas concernientes a las agendas del espacio público, sean relativas al trabajo, a la organización social, a los derechos de minorías

culturales como los indígenas, entre otros. Se nota allí el esfuerzo del pensamiento urbano y cosmopolita para examinar hábitos de otras latitudes, no raramente con un sesgo paternalista, sociológico y ensayístico: *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004), *El violín* (Francisco Vargas, 2005), *La hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), *Corazón del tiempo* (Alberto Cortés, 2008), *A festa da menina morta* (Mateus Nachtergaele, 2008), *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008), *Bajo la piel* (Francisco Lombardi, 2009), *Agua fría del mar* (Paz Fábrega, 2011), *La boca del lobo* (Francisco Lombardi, 2012).



c4) Hay poca creación de espacios fantásticos o insólitos: *La invención de cronos* (Guillermo del Toro, 1992), *Santitos* (Alejandro Springall, 1998), *O cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2006), *La sangre iluminada* (Iván Ávila Dueñas, 2007), *Filmefobia* (Kijo Goifman, 2008), *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009), *Post Mortem* (Pablo Larraín, 2010), *Nosso lar* (Wagner de Assis, 2010), *Somos lo que hay* (Jorge Michel Grau, 2010), *Relatos salvajes* (Damián Szifrón, 2014).



d) Régimen de representación/presentación realista/naturalista, el más convocado por la serie del *world cinema*, que explicita el interés por lo real/documental como potencia de discusión y creación de otro *ethos*. Demasiado nostálgico, busca rescatar las promesas éticas y estéticas que parecían factibles en las cinematografías latinoamericanas más relevantes hasta los años 1970. En ese caso, la revisión actual es menos crítica y, como dijimos, tiene el afán de proyectar en la narrativa un enredo que aluda a una historia consecucional bajo la égida de la metalepsis y de la elipsis, y a veces inclusive solicitando las implicaciones causadas con el uso del recurso del *found footage*. La pantalla se llena de personajes bizarros, de tipos populares, de familias disfuncionales, de solitarios/misóginos, delincuentes fuera de la ley que tienen residencia o actúan en lugares empobrecidos, ruinas arquitectónicas, *favelas*, pequeñas poblaciones, márgenes de todos los cuadrantes. El conjunto de películas que sigue da cuenta de una obediencia al parámetro del realismo/naturalismo, no son necesariamente extraordinarias. Se pensó en un conjunto de película que tradujera la norma: *Párpados azules* (Ernesto Contreras, 2008), *Año bisiesto* (Michael Rowe, 2010), *Paraiso* (Hector Gálvez, 2009), *Los canallas* (Jorge Nataly Valencia, Ana Cristina Franco y Diego Coral, 2009), *Hermano* (Marcel Rasquin, 2010), *Octubre* (Daniel y Diego Vega, 2010), *Reus* (Pablo Fernández, 2011), *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011), *Fecha de caducidad* (Kenya Márquez, 2011), *Post Tenebras*

Lux (Carlos Reygadas, 2012), *Polvo* (Julio Hernández Cordón, 2013), *O homem das multidões* (Marcelo Gomes y Cao Guimarães, 2014).

Muy interesado en las señales de la historia y de la memoria (memoria de gentes, de ciudades y de cosas, lo que los directores de fotografía y las direcciones de arte se encargan de elaborar), el *world cinema* se caracteriza por una tentativa de forjar una reevaluación en el efecto de realidad, de retar aquel registro de la verosimilitud de la imagen como índice, como remisión a algo dado y externo, especialmente cuando se trata de imagen narrativa. Se interpone también la opción de aludir a una configuración subjetiva de lo extradiegético, lo que tal vez remita a lo antes ponderado acerca de la política de las imágenes, aquí mejor denominado metapolítica (Badiou, 1999), es decir, relación entre dos mundos políticos, el diegético y el extradiegético. Están concentrados regularmente planos largos, planos secuencias, tiempos muertos, pocos diálogos, montaje discreto o lento, color local velado por problemática social (lo que parece ser lo mismo), utilización de no actores con función diegética y dramática importante y, como referido, deja más que patente su remisión ostensiva tanto al mundo de la vida como al de las imágenes, en el caso que esa disyunción hoy sea pertinente. También, como lo hemos dicho, pocas películas logran insinuar una disensión interna y un tipo de extrañamiento capaces de romper la guardia de la estabilidad ética y estética en curso, lo que en otros artículos nos referimos como a la adopción de una poética de la responsabilidad. Sin embargo, ese complejo de permanencias relativas al *world cinema* en los films latinoamericanos da cuenta de una voluntad o de una necesidad de instituciones *paracinematográficas* para universalizar o naturalizar la existencia de solo dos visiones distintas y paradójicas, una propia de un cine de gusto dudoso y otra de un cine con valores humanistas importantes, solapando toda variación. En verdad, pertenecen al mismo sistema de valores cuyas instancias ejecutivas están en constante disputa. Hay autores que reconocen la improcedencia de esa

dicotomía (Andrew, 2010; Nagib, 2011) a despecho de que operen sus análisis con esa cisión inscripta tácitamente en sus formulaciones.

¿Contra el fin del otro? Inconclusiones

Hicimos un resumen de algunas propuestas universalistas contenidas en la producción de enunciados y de imágenes en la actualidad, con énfasis en la categoría de *world cinema* y su proyección en películas realizadas en Latinoamérica en los últimos 25 años, y también comentamos el carácter totalizador de términos como global, cosmopolita y mundial cuando estos son utilizados inconsecuentemente. Si para Balibar (1996) era el Estado y para Moretti (2000) la novela, aseveramos que la película para cine también es una forma y puede desempeñar funciones muy diversas. De hecho, este medio está relacionado jerárquicamente a los orígenes y los destinos que los autores atribuyen a los estados (nacionales) y a las novelas. Ambos aparecen como expresiones del imperialismo del siglo XIX (Miyoshi, 2010), además de ser plataformas para la profesión de la mimesis, de la representación de la verosimilitud; también como incubadores de retóricas y poéticas o, sencillamente, instituciones burguesas que se expanden con el capitalismo, como el universo. Al igual que el Estado y la novela, el film para cine es una forma productora y reproductora de una imaginación institucionalizada que se expande. Semejante a la novela, la película para cine no es una forma abstracta sencilla, y está condicionada a relaciones materiales organizadas en el interior del esquema social en que actúa, cuya tradición es la institucionalización de las modalidades de interacción social y la convergencia de intereses, una especie de igualitarismo quimérico. En el cine, esa trayectoria errática en dirección a alguna estabilidad es ilustrada por la paulatina fijación a lo largo del siglo XX de una tipología de películas con una duración promedio, con un enredo, un problema que demanda solución, con estímulos poéticos y, sobretudo, con la habilidad de que sea exhibida en determinados lugares para

una colectividad, además de los incansables embates reflexivos entre los coordinadores del espacio público a fin de posicionar mejor sus intereses.

En esa relación de interdependencia, la novela y el film para cine necesitan justificar su presencia como piezas funcionales de una máquina de fabricación de lo real, de lo verdadero, lo bello, lo bueno, lo legítimo, lo cierto. Además, tales valores son antes ponderados y plasmados en leyes que poco contemplan unidades o individualidades, pero sí universalidades, como ocurre en las epistemes modernas, que buscan un método de aplicación universal en que algunas diferencias son asimiladas en menoscabo de otras, más o menos lo que Lúcia Nagib (2011) intituló como el previsto fin del otro (*the end of the other*), en el caso que permanezca el debate basado nada más en dicotomías elementales de las ciencias sociales. En cualquier diccionario podemos encontrar que global, cosmopolita, mundial y planetario son antípodas semánticas de local, idiosincrásico, regional, individual, bien como universal lo es de plural y de heterogéneo. Partiendo de esa referencia negativa, nos posicionamos con reservas frente al epíteto de *world cinema*, una vez que, aun como escribió Lúcia Nagib (2011) en las primeras líneas de la introducción de *World Cinema and the Ethics of Realism*, adoptándolo de manera inconsecuente existe el riesgo de replicarse y perpetuarse la oposición imperialista (colonialista) que el mismo término busca reformular. No sabemos muy bien si es exactamente eso lo que queremos decir, delante del desgaste de las categorías y su poca pericia en acertar con los fenómenos de nuestra latitud, pero esa advertencia, realizada antes por Gayatri C. Spivak (1999) en el intrincado *A Critique of Post-Colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, regularmente opera como incentivo para una revisión.

¿Y si lo que se busca iluminar es la capciosa noción de igualdad, de igualitarismo (otro avatar de la universalidad, del universalismo) sin que para ello se deba entrar en el debate contemporáneo acerca de la diferencia? Por lo tanto, cabe un ejemplo fílmico que tal vez nos proporcione el antídoto que

buscamos contra la simplificación del término *world cinema* y su actuación universalista. En el último filme de la *Trilogía de Apu*, de Satyajit Ray, *Apur Sansar* (1959), el joven Apu ya tiene alrededor de veinte años y relata a un amigo la novela que escribe. A lo largo del recuento, el interlocutor dice que se trata de su propia vida. Indiferente, el feliz Apu abre los brazos, aludiendo a algo grande, maravilloso, romántico, presentando así la idealización del realismo, algo melodramático, algo sociológico, algo confesional, y muy importante, en discurso indirecto libre; en este caso, hablando de sí en nombre de otro, pensando con la mentalidad de otro y narrando con el estilo del otro. Se reúnen diversos puntos de interés para nuestras conclusiones provisionales, pero vamos a tomar el más materialista de ellos. La historia narrada por Apu, en efecto, fue la historia de su anterior vida, la que nos fue presentada en los otros films de la trilogía, y sabemos que su amigo ya lo conocía y, por lo tanto, pudo realizar una catarsis inmediata. Pero Apu también anticipaba la historia que aquel film nos estaba contando, acerca del joven de una casta acomodada pero caído en desgracia y que a partir de entonces estaba listo para volverse adulto, un esquema típico de las novelas de formación. De manera no secundaria, el film figura (no demuestra o revela o verifica) el proceso de modernización hindú, con ciudades cosmopolitas y hábitos renovados.

Si ponemos atención a algunos films asiáticos y latinoamericanos del período, no solo encontramos muchas convergencias expresivas, sino que nos damos cuenta de las energías en dirección al consenso. Inclusive de un consenso tan radical como el de tratar de finalizar este examen de la *performance* del universalismo en el cine latinoamericano con la mención de un film hindú. Los films del decenio de 1950 de países periféricos y aun de Japón muestran a menudo lugares en que aparecen señales de una industrialización tardía y diversa (de post-guerra) que, de alguna manera, según el sentido común, demuestra la existencia de otro tipo de relación social. Ozu, Ray, Alejandro Galindo, Pereira dos Santos ponen en escena la relación con un cierto proceso de formación social que, para nosotros, en lo que concierne a aspectos de la

representación social, nada más certifican la voluntad de participar del sistema mundo de una manera que figura el *ethos* de la honestidad, a lo que el realismo sirve muy bien. Pero la novela y el film son más que representación una vez que producen sus propias soluciones para cuestiones diegéticas y extradiegéticas, lo que es lo mismo que decir que producen el mundo, aunque en la lógica del *world cinema* ellas nada más representen el mundo. Lo que inquieta es la semejanza de los mundos que los films hindúes, brasileños y mexicanos produjeron, lo que tal vez sea una constatación del grado de penetración de un complejo de nociones que se tornaron prácticas, que por supuesto se volvieron *ethos*, pero que remiten siempre a la idea de representación. Última hipótesis: tratamos de aprehender la noción general de *world cinema* como un horizonte de formas y temas que circulan incesantemente por los mercados simbólicos. No obstante, ese ideal es corrompido por una lógica de simplificación usual en los modelos de intercambios contemporáneos, que operan bajo el monopolio y la hegemonía. Digamos sin medir las palabras que el avatar contemporáneo de ese mercado es el universalismo, una vez que propaga rasgos de igualdad en donde el valor es determinado por la diferencia, otra de las contradicciones del capitalismo contemporáneo.

Bibliografía

Andrew, Dudley (2010). "Time Zones and Jet Leg. The Flows and Phases of World Cinema", en Natasa Durovicova y Kathleen Newman, *World Cinema, Transnational Perspectives*, Nueva York/Londres: Routledge.

Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2012 (2013), México: Imcine.

Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large. The Cultural Dimensions of Globalization*, Minnesota: University of Minnesota.

Badiou, Alain (1999). *Compêndio de metapolítica*, Lisboa: Piaget.

Balibar, Etienne (1999). "The Nation Form. History and Ideology", en Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris: Seuil.

Cheah, Pheng y Robbins, Bruce (organizadores) (1998). *Cosmopolitics. Thinking and Feeling beyond the Nation*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Corless, Richard (2014). "Does anyone in the US goes to Foreign Films? Yes. Indians!". Disponible en <<http://time.com/1785/does-anyone-in-the-u-s-still-go-to-foreign-films-yes-indians/>>. (Acceso: 11 de febrero de 2014).
- Debord, Guy (1998). *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto.
- Deleuze, Gilles (1992). "Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem", en Gilles Deleuze, *Conversações*, Rio de Janeiro: ed. 34.
- ____ y Guattari, Felix (1995). *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. III, Rio de Janeiro: 34.
- Eley, Geoff y Suny, Ronald Grigor (editors.) (1996). *Becoming National. A Reader*, Nueva York, Oxford: Oxford University Press.
- Follows, Stephen (2013). "Film Festivals Pt 1: The Truths Behind Film Festivals". Disponible en <<http://stephenfollows.com/film-festivals-pt1-the-truths-behind-film-festivals/>>. (Acceso: 7 de enero de 2014).
- Goethe, Wolfgang (2014). "Conversations with Eckerman on Weltliteratur", en David Damrosch, *World Literature in Theory*, Oxford: John Wiley & Sons.
- Hall, Stuart y Evans, Jessica (2004). *Visual Culture. The Reader*, Londres: Thousand Oaks, Nueva Deli, Sage.
- Kuhn, Anette y Grant, Catherine (editors) (2006). *Screening World Cinema*, en Anette Kuhn y Catherine Grant, *Screening World Cinema. A Screen Reader*, Nueva York, Londres: Routledge.
- Miller, Tob (2009). *The Contemporary Hollywood Reader*, Oxon, Nueva York: Routledge.
- Miyoshi, Masao (2010). "A Bordless World? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of Nation-State", en Eric Cazdyn (editor), *Trespases. Masao Miyoshi. Select Writtings*, Durham, North Caroline: Duke University Press.
- Moretti, Franco (1998). *Atlas of the European Novel (1800-1900)*, Londres/Nueva York: Verso.
- ____ (2000). "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1, January-February, p. 1-12.
- ____ (2001). "Planet Hollywood". *New Left Review* 9, May-June, p. 90-101.
- ____ (2011). "World-Systems Analysis, Evolutionary Theory, Weltliteratur", en David Palumbo-Liu, Bruce Robbins y Nirvana Tanoukhi (editors), *Immanuel Wallerstein and the Problem of the World. System, Scale, Culture*. Durham/Londres: Duke University Press.
- ____ (2013). *Distant Reading*, Londres/Nueva York: Sage.
- Nagib, Lúcia (2005). "Towards a Positive Definition of World Cinema", en Song Hwee Lim y Stephanie Dennison (organizators), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, Londres: Wallflower Press.
- ____ (2011). *World Cinema and The Ethics of Realism*, Nueva York, Londres: Continuum.
- Rancière, Jacques (1995). *La Mésentente – politique et philosophy*, Paris: Galilée.
- ____ (2000). *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris: La Fabrique éditions.
- ____ (2010). *Dissensus: on politics and aesthetics*, Londres: Continuum.

- Said, Edward (1983). *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge: Harvard University Press.
- Santos, Boaventura de Sousa (2014). *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*, Boulder/London: Paradigm Publishers.
- Spivak, Gayatri C. A. (1999). *Critique of Post-Colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard: Harvard University Press.
- ____ (2003). *Death of a Discipline*, Nueva York: Columbia University Press.
- Tanoukhi, Nirvana (2011). "The Scale of World Literature", en David Palumbo-Liu, Bruce Robbins y Nirvana Tanoukhi (editors), *Immanuel Wallerstein and the Problem of the World, System, Scale, Culture*, Durham/Londres: Duke University Press.
- Therborn, Göran (2014). "New masses? Social bases of resistance". *New Left Review* 85, January-February. Disponible en <newleftreview.org/11/85/goran-therborn-new-masses>. (Acceso: 22 de marzo de 2014).
- Valck, Marijke (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: University of Amsterdam Press.
- Wallerstein, Immanuel (2006). *European Universalism. The Rethoric of Power*, Nueva York: The New York Press.
- s/a. "Estudiar cine en Argentina. Pero dónde. Toda la info". Disponible en <<http://www.taringa.net/posts/info/15084854/Estudiar-Cine-en-Argentina-Pero-Donde---Toda-la-Info.html>>. (Acceso: 21 de marzo de 2014).

* Profesor del grado y del posgrado en Comunicación y en Estudios de Medios de la Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil. Ha sido profesor conferencista en diversas universidades del mundo, entre ellas: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), University of Texas en Austin (UTAustin), University of Texas en San Antonio (UTSA), Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), Universidad de Vigo (España), Universidad Nacional de la Plata (Argentina), Flacso y Ciespal (Ecuador), entre otras. Tiene un postdoctorado en la University of Texas en Austin (2012) y en la Universidad Nacional Autónoma de México (2013). Cuenta con más de cincuenta artículos publicados en portugués, castellano e inglés en varios países. Sus últimos libros son *A imaginação revolucionária. Política, cinema e literatura no México* (São Paulo: Annablume, 2011) y *Continente e conteúdo. Mídia e sociedade na América Latina* (Porto Alegre/Natal: Sulina/EDUFRN, 2014). Email: sgac@ufrnet.br.