

CINE DEL MAÑANA



Álvaro Arroba
Peter van Bueren
Emmanuel Burdeau
Cristina Nord
Mark Peranson
Quintín
Jonathan Rosenbaum





Municipalidad del Partido
de General Pueyrredon

Instituto
Cultural

Buenos Aires
LA PROVINCIA

Autoridades

Presidenta

Dra. Cristina Fernández

Vicepresidente

Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretaría de Cultura

Sr. Jorge Coscia

Autoridades INCAA

Presidencia

Sra. Liliana Mazure

Visepresidencia

Sra. Carolina Silvestre

Gerencia General

Sr. Rómulo Pulol

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

Presidente

Sr. José Martínez Suárez

Productora General

Sra. Bárbara Keen

Edición: Roger Alan Koza

Diseño Gráfico: Kosako.org

© 2010, INCAA, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Todos los derechos reservados.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
en el mes de noviembre de 2010.

Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún
medio, sin expreso consentimiento de los autores.

Introducción

Ha pasado mucho tiempo desde que las conferencias aquí reunidas fueran leídas en marzo del 2007. Ninguna de las ponencias parece haber envejecido, sino más bien lo contrario. Han madurado, o en todo caso han dejado de ser intempestivas para ser enteramente actuales, contemporáneas. Es que aquel mañana, ese discurso sobre el porvenir fue siempre un ahora, un presente continuo en el que ciertas mutaciones del cine van modelando una experiencia y quienes la viven no siempre logran pensar sobre lo que viven. El devenir se resiste a ser analizado. Se ven los resultados, no los procesos. Es por eso que pensar los cambios en el cambio implica una mirada aguda, una actitud característica de los buenos críticos de cine que en el fluir de los planos deben ver lo que está presente pero no es del todo visible.

Y ocurre que los críticos que han contribuido a este volumen están entre los mejores del mundo, una aseveración casi irrefutable y que los propios textos, eventualmente, habrán de demostrar.

Quintín, el responsable principal de convocar a estas distinguidas figuras de la comunidad cinematográfica internacional, escribía en el catálogo del festival:

Los primeros años del siglo XXI no son simples para el cine. En apariencia, nada ha cambiado: las películas se siguen produciendo y filmando, montando y exhibiendo, los críticos escriben reseñas, Hollywood sigue dominando la taquilla, los cines nacionales luchan por trascender sus fronteras, los festivales exhiben lo que no se ve en la cartelera comercial, la industria y el arte disputan su eterna y metafísica batalla. Sin embargo, aunque la superficie parece la misma, debajo de ella todo se está transformando. La llegada de la tecnología digital ha alterado el modo en que las películas se filman, se editan y se muestran; el DVD y la televisión recaudan más que las salas; internet permite ver películas y abre nuevos caminos para la comunicación y la escritura. Al mismo tiempo, silenciosamente, cierta insatisfacción parece avanzar sobre el espacio cinematográfico. Las películas no convueven ni movilizan como solían hacerlo. Aun en el mundo independiente, la producción se hace cada vez más homogénea, sin distinción

de países. Hasta los festivales se van pareciendo entre sí y despiertan la sospecha de que ya se ha visto todo. Pero el debate estético ocupa cada vez menos lugar en la prensa y entre los profesionales. Para hablar de la revolución tecnológica y de los viejos problemas del cine, para diagnosticar el presente y para vislumbrar el futuro, hemos convocado a un conjunto de críticos internacionales que expondrán un tema, se interpelarán entre sí y dialogarán con el público. La diversión está garantizada.

Muchas de las contribuciones han sido reescritas; otras han quedado prácticamente iguales a las que fueron presentadas en aquella oportunidad. Por motivos técnicos, la interacción con el público no pudo ser transcripta y por ende incluida aquí, al igual que el intercambio entre los miembros del panel. En efecto, la dinámica de las conferencias consistía en una exposición, seguida de un diálogo entre los panelistas y una tercera fase en la que el público presente formulaba sus preguntas. La única excepción, incompleta aunque fiel a lo sucedido, es precisamente la última disertación a cargo de Álvaro Arroba, en la que sí se puede leer la interacción dialógica entre todos los críticos que participaron de “Cine del mañana”.

Como el lector podrá constatar, hay una especie de *bonus track* que cierra el presente libro. Se trata de una entrevista realizada con Quintín especialmente para esta ocasión, cuyo rol, quizás no hace falta decirlo, no fue por aquel entonces el de un moderador discreto sino más bien el de orquestador activo e incisivo. Esperamos que este agregado compense la ausencia de sus intervenciones, a veces polémicas y provocativas, pero siempre lúcidas y valiosas.

Cuando parecía que el destino de este libro no era otro que el de existir en un mundo paralelo en el que habitan los proyectos que nunca se cumplen, la obstinación de Francisco José Vázquez Murillo, con quien coordinamos las conferencias de “Cine y pensamiento” (y que hoy también conforman un libro publicado bajo el mismo título), hizo posible doblegar esa fatalidad que parecía invencible.

Roger Alan Koza, editor

Recuperar el futuro

Peter van Bueren

Se dice que el cine ha muerto. Pero lo muerto no tiene ningún futuro y de hecho el problema no es que el cine está muerto sino que está oculto. Las películas se realizan, pero no siempre son distribuidas o presentadas. Una película que no se proyecta es como si no existiera. Todas las partes involucradas son responsables de esto. No alcanza con culpar a otro. La responsabilidad de los críticos es prestar atención no sólo a aquellas películas que se exhiben sino también al cine que está oculto pero existe. El futuro necesita de un presente. Y este se construye ahora, así que es necesario que los críticos le den visibilidad al cine que permanece oculto. Recuperemos el futuro dándole vida al cine oculto. Ahora.

La primera crítica que escribí fue en 1964 sobre una película sueca llamada *Ålskarinnan*, de Vilgot Sjöman, una película al estilo Bergman, como muchas películas suecas de hecho son y serán estilo Bergman hasta el fin. Entonces era común escribir sobre películas suecas como lo era escribir sobre películas francesas, alemanas o de cualquier otra parte.

Pero volvamos al año 1964 por un momento. Fue el año en el que John Ford realizó *Cheyenne Autumn* (*El ocaso de los Cheyenes*). El año de *Dr. Strangelove* (*Dr. Insólito*) de Kubrick, el de *My Fair Lady* (*Mi bella dama*) de George Cukor, que recibió un Oscar a la mejor película y a la mejor dirección; el año de *Zorba the Greek* (*Zorba el griego*), de *Goldfinger* (*Dedos de oro*), de *The Carpetbaggers* (*Los insaciables*). También fue el año de *Les parapluies de Cherbourg* (*Los paraguas de Cherbourg*), que ganó la Palma de Oro en Cannes, donde se presentaron, entre otras, *Seven Days in May* (*Siete días de mayo*) de John Frankenheimer, *Il Vangelo secondo Matteo* (*El Evangelio según San Mateo*) de Pasolini, *Deus o Diabo na terra do Sol* (*Dios y el diablo en la tierra del sol*) de Glauber Rocha, *La donna scimmia* (*Se acabó el negocio*) de Marco Ferreri, *La peau douce* (*La piel suave*) de François Truffaut, y *Pasazerka* (*La pasajera*) de Andrzej Munk.

También en el año 1964 Bergman realizó *All These Women* (*Esas mujeres*); Godard, *Une femme mariée* (*Una mujer casada*); Antonioni, *Il deserto rosso* (*El desierto rojo*) y Bertolucci, *Prima della rivoluzione* (*Antes de la revolución*).

¡Qué año! Pero también era tan sólo un año más por entonces.

Cine del mañana

Y todas esas películas se presentaban, al menos en Ámsterdam, en cines comunes, no en salas especiales de cine arte o en algún cineclub marginal. El último film de Godard o de Truffaut se presentaba unas semanas después de su estreno en París. Todo eso era habitual en 1964. Por esos años había un pasado, un presente y todos estábamos seguros de un glorioso futuro.

Por el contrario, y sólo para detenernos un momento antes de continuar nuestro viaje del pasado al futuro y de regreso: ¿quiénes son los grandes maestros de la actualidad? De Hollywood y de otras partes de los Estados Unidos, a veces menciono con signos de interrogación a: ¿Martin Scorsese, Woody Allen, Francis Ford Coppola, David Lynch, Jim Jarmusch, los hermanos Coen, Steven Soderbergh, Clint Eastwood, Todd Haynes, Quentin Tarantino, Gus Van Sant, David Cronenberg, Oliver Stone, Brian De Palma, Peter Jackson? ¿Y de Europa? Michael Haneke, Manuel de Oliveira, Raúl Ruiz, Otar Iosseliani, Theo Angelopoulos, Pedro Almodóvar, Catherine Breillat, Lars von Trier, Claire Denis, Francois Ozon, Pedro Costa, Bruno Dumont, Bela Tarr, Nani Moretti (*Dios mío, no*), Sharunas Bartas, Philippe Garrell, Aki Kaurismäki, Aleksandr Sokourov.

¿Son acaso mejores que los viejos maestros? Lo dudo, al menos mientras viven Bertolucci y Godard.

Pero la diferencia con los nombres de 1964 es que los maestros del 2006 no viven solamente en los Estados Unidos y Europa –omití algunos adrede–; para hacer un listado de los directores actuales primero hay que salir de estos continentes. De este lado del mundo, donde hoy se realiza esta conferencia, en 1964 existía tan sólo uno, Glauber Rocha. Ahora tenemos como mínimo a Lisandro Alonso y Pablo Trapero por nombrar a sólo dos de ellos. Pero la mayor diferencia entre 1964 y la actualidad es que al hablar de los maestros no podemos olvidar una larga lista de directores asiáticos como Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Won Kar-wai, Hong Sang-soo, Jia Zhang-ke, Hirokazu Koreeda, Takeshi Kitano, Tian Zhuangzhuang, Zhang Yimou, Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Moshen Makhmalbaf, Miike Takashi, Kim Ki-duk, Im Kwon-tae, Lee Chang-dong, por nombrar sólo algunos.

La energía del nuevo cine de los últimos diez, quince años proviene de países como China, Taiwán, Corea del Sur y Japón, mientras que en 1964 había sólo unos pocos directores japoneses. Asia marca la gran diferencia entre 1964 y la actualidad.

Y también hay otra diferencia clave entre 1964 y la actualidad. No importaba de dónde proveniera el director, sea de América o de Europa, se lo podía ver en el cine. Hoy sólo los norteamericanos son visibles. La mayoría

de los maestros europeos y de casi todos los asiáticos sólo pueden verse en pequeñas salas de cine especializado o en festivales. Y señalo una diferencia más: en 1964 los críticos escribían sobre los mejores realizadores de ese año, mientras que en estos tiempos los grandes directores, especialmente los asiáticos y algunos europeos, no reciben ninguna crítica o sólo algunas y en su mayoría breves. Los críticos no escriben casi nada sobre los mejores cineastas.

¿Cómo puede ser? Daré tres razones importantes. Uno: estas películas no se exhiben en cines tradicionales. Dos: los medios de comunicación son cada vez más comerciales e ignoran cualquier cosa que no sea de impacto instantáneo. Tres: los críticos forman parte, cada vez más, del circo de relaciones públicas comerciales.

El cine tiene su historia; la crítica de cine, un país, todos tienen su propia historia. Permitanme considerar por unos minutos este último punto, los críticos. Quisiera contárselos la historia de la crítica de cine en los Países Bajos, que es sobre lo que más conozco, pero tengan en cuenta que en otros países, independientemente del contexto, la situación fue más o menos similar.

La crítica de cine seria en los Países Bajos comenzó a principios del siglo pasado. Paralelamente, sobre todo en Ámsterdam, cineastas, intelectuales, escritores –junto a un grupo de gente comprometida con la política y la cultura– se interesaban cada vez más en el cine como el nuevo arte. Fue en esta ciudad donde se fundó la llamada Filmliga, que presentaba películas de cine arte y promovía debates el día de la función y en una revista. Esta gente defendía el cine como arte en contraposición a las películas comerciales y populares que se presentaban en los cines y tiendas y que circulaban por el país.

Por entonces, las películas de cine arte provenían mayormente de Rusia. Pudovkin, Eisenstein y todos aquellos maestros desarrollaron el cine arte en la Rusia de Lenin, quien consideraba el cine un arte y quien obviamente veía en él la posibilidad de promover las ideas socialistas correctas.

Para los críticos holandeses, defender el cine ruso se convirtió en un problema político y religioso. No porque fueran películas de cine arte sino porque provenían de la Rusia comunista. Y el comunismo era considerado aún más peligroso que el incipiente fascismo. Algunos miembros de la Filmliga, como el realizador neerlandés Joris Ivens, también estaban políticamente a favor de los nuevos ideales rusos, pero había quienes no estaban para nada involucrados políticamente que sin embargo defendían las mismas películas sin ninguna intención política.

Por ejemplo, uno de los críticos de cine más influyentes de Holanda

Cine del mañana

de esa época llamado Janus van Domburg, del diario católico conservador *De Tijd*, apoyaba las películas rusas que no tenían una distribución normal debido a la censura imperante que en esos días no sólo provenía del gobierno sino también de un instituto de censura católico. Van Domburg, como católico y periodista de un diario católico conservador, fue citado por el obispo, que le ordenó que dejara de defender el cine ruso. Van Domburg, sin embargo, aunque estaba bajo presión, no cedió. Fue muy valiente de su parte en esas circunstancias, y continuó escribiendo con el apoyo de su editor.

Existe otra anécdota muy simpática de Van Domburg que lo describe claramente en su defensa del cine como arte. En 1928 se inauguró en Ámsterdam el cine Tuschinski, que aún hoy sigue siendo el más lindo del mundo. Su propietario, Abraham Tuschinski, fue el primero en organizar funciones de prensa. Para influenciar a los críticos a veces ponía un billete dentro de la carpeta de prensa. Una vez, Janus van Domburg también encontró un billete en su carpeta. Simuló no haberlo notado y ante los ojos de Tuschinski rompió la carpeta en pedazos, incluyendo el billete, y la tiró a la basura diciendo: "Otra vez esta propaganda comercial de mierda para una mala película". Al ver esto, Tuschinski entendió que Van Domburg lo había hecho quedar como un tonto, luego de lo cual abandonó sus intentos de soborno.

Holanda no era la excepción en la crítica de cine. En 1926, unos críticos belgas y franceses fundaron una federación de críticos y luego de unos años problemáticos se fundó el FIPRESCI en 1931, la federación internacional de críticos de cine que sigue existiendo hasta el día de hoy.

En su defensa del cine como arte, estos críticos eran muy negativos con las películas comerciales que provenían de Hollywood. Y, como es sabido, quienes luchan por una causa pueden volverse fundamentalistas, intolerantes y hasta ciegos. Esto ocurrió con algunos críticos. Uno de ellos, Menno ter Braak, también escritor, publicó un manifiesto que defendía el cine como arte, llamado *Militantes del cine*, en el que, entre otras cosas, rechazaba el sonido en las películas porque lo consideraba un nuevo truco de Hollywood con fines meramente comerciales. Debido a este error las jóvenes generaciones rechazaron a Ter Braak y a su *Militantes del cine*, pero, más allá de su fundamentalismo obtuso, la mayor parte de los principios que defendían el cine como arte siguen siendo válidos y correctos.

En cierto modo, la crítica de cine holandesa floreció durante los años '30, como en el resto de Europa. Todos los periódicos tenían por lo menos un crítico de cine serio. Algunos de ellos dejaron de escribir durante la Segunda Guerra Mundial, cuando los alemanes –como quizás sepan– ocuparon nuestro

país y comenzaron a programar propaganda nazi o melodramas populares alemanes en salas donde les estaba vedado el acceso a los judíos. Los críticos que rechazaron estas películas se metieron en problemas, por lo que muchos de ellos dejaron de escribir, especialmente porque cada diario estaba obligado a tener un censor alemán.

Después de la guerra, digamos de 1945 hasta fines de la década del '50, la crítica de cine en Holanda fue desarrollándose en la misma dirección que antes del intervalo temporal, dado que la vida en general no había cambiado demasiado. La mayoría de los periódicos enviaban a sus críticos a un nuevo fenómeno: los festivales de cine, con Cannes a la cabeza como el más importante. El más antiguo, el festival de Venecia, fundado en 1934 por el gobierno de Mussolini, era muy poco concurrido.

Parte de la discusión acerca del arte del cine se enfocaba precisamente en la situación holandesa. Los largometrajes holandeses eran poco habituales, los documentalistas eran más importantes. Y los críticos que apoyaban el cine como arte defendían a los documentalistas que producían un tipo de documentales artísticos de compromiso político y/o social, y detestaban a los realizadores menos comprometidos. Por esta razón, durante muchos años, uno de los documentalistas más importantes, el ganador del Oscar Bert Haanstra, fue criticado durante los años '50 y parte de los '60 por no estar comprometido y por hacer películas de entretenimiento.

Los cineastas favoritos de los '60, luego de un neorrealista italiano como Rossellini de los años '50, fueron el maestro sueco Ingmar Bergman, los maestros italianos y la gente de la Nouvelle Vague francesa. La crítica de cine recibía más y más espacio en los diarios. Y algunos críticos hasta tenían un lugar en la radio y la televisión. Cuando comenzó la televisión en los Países Bajos a principios de los años '50 (la primera transmisión en directo desde Londres, en 1952, fue la coronación de la reina Isabel de Inglaterra, que se pudo ver en los pocos televisores de la época), había un solo canal programado por la empresa de difusión que antes transmitía programas de radio que se diferenciaban entre sí sólo por el contenido religioso. Una vez a la semana estaba la noche de cine. Por lo general, se presentaba una película de calidad tras una larga introducción hecha por un crítico de cine. La era dorada del cine y de la crítica en toda su diversidad continuó hasta mediados de los '70.

A mediados o fines de los '70 el mundo del cine cambió. Durante muchos años, Hollywood había dominado las salas holandesas, pero aún así la programación incluía cine europeo y más tarde películas japonesas. Ya di algunos detalles cuando hablé del año 1964. Cada vez más, Hollywood

Cine del mañana

se convertía en una fábrica de cine comercial, que no sólo se expandía con sus propias distribuidoras en el exterior sino que tomaba posesión de las distribuidoras y de los cines locales. Una situación que a mediados de los setenta era cada vez más habitual. Cada vez había menos lugar en las salas holandeses para las películas de cine arte o incluso para las películas europeas “normales”.

Hacia 1970, un hombre que trabajaba en un cine de la ciudad holandesa de Utrecht llamado Huub Bals (después de su muerte, cambiaron su nombre por el de Hubert para hacerlo más aceptable internacionalmente o menos difícil) comenzó a organizar festivales de cine y a programar películas que cada vez tenían menos distribución. Después de Utrecht, Bals trasladó su festival a Róterdam, donde fundó el que sería el festival de cine independiente más grande y famoso del mundo. A medida que el festival crecía, Bals comenzó a organizar una distribuidora para conservar las películas del festival en el país y luego fundó un circuito de salas donde proyectar estas películas.

En el mundo de la crítica, los críticos más serios apoyaron este festival y sus películas. Sólo los periódicos más populares, y de hecho también los más grandes, le prestaron poca atención y hasta negaron su existencia. Esta situación se fue dando cada vez más hasta llegar a la situación actual.

Actualmente, el 85% de la programación en las salas es cine de Hollywood, y el 15% restante se divide entre producciones nacionales y “otras”. En general, esto es lo que ocurre en todo el mundo. En Holanda podemos estar muy satisfechos de que gracias a las iniciativas de Hubert Bals exista un circuito de salas de cine independiente donde se proyecten películas no comerciales y de cine arte. No es que estas salas atraigan al gran público. A título comparativo: el número total de espectadores de las salas comerciales en los Países Bajos supera los 20 millones anuales, mientras que en el circuito de salas de cine independiente ronda el millón y medio de espectadores. Sin embargo, es posible ver una amplia diversidad de películas en Ámsterdam y en otras ciudades de los Países Bajos.

Pero volviendo a la crítica de cine, se podría decir que los críticos escriben sobre aquellas películas que existen, entendiendo por esto aquellas películas que son exhibidas. Por lo tanto, desde este punto de vista es normal que escriban sólo sobre películas de Hollywood. Pero el hecho de que no escriban sobre otras películas termina siendo otra de las razones por las que estas películas no existen. Las películas no existen cuando no son proyectadas pero también cuando no se las describe.

Si decimos que un crítico de cine debe escribir sobre películas

existentes, es decir, que son realizadas, sean o no presentadas en algún lugar, entonces como crítico se tiene una tarea más abarcativa y un problema extra, porque para saber qué está pasando en el mundo del cine es preciso viajar al exterior e ir a festivales en todo el mundo.

Como dije antes, en los años '60 para ver el cine joven más nuevo uno podía ir a salas tradicionales. Hoy hay que ir más y más lejos para averiguar qué está pasando en la vanguardia del cine.

Y muchos críticos no lo hacen o no pueden hacerlo. Hace veinte o veinticinco años fundamos una organización de críticos de cine, el KNF, Kring van Nederlandse Filmjournalisten (El Círculo de Críticos de Cine de los Países Bajos). El objetivo era organizar y coordinar mejor las funciones de prensa, brindar servicios a los críticos y formar parte de la organización internacional FIPRESCI.

En la actualidad, el KNF tiene alrededor de 130 miembros. Creo que 120 de ellos escriben únicamente sobre películas de Hollywood. Sólo unos pocos viajan a festivales de cine fuera de los Países Bajos y van principalmente a Cannes, donde la mayor parte de ellos persigue a las grandes estrellas y no tienen tiempo, o no quieren hacerse el tiempo, para ver otras películas o para intentar encontrar algo nuevo, algo desconocido, lo que de hecho debería ser el punto de partida para cualquier periodista, un principio básico. Un periodista informa sobre lo nuevo, lo desconocido. Compramos un diario o una revista para leer sobre aquello que desconocemos.

No sólo es porque los críticos no quieren escribir sobre otras películas que no sean las de Hollywood, sino porque sus diarios y revistas no invierten en viajes a festivales que no se centren en Hollywood o adonde vayan menos estrellas.

La mayor parte de los diarios sigue cada vez más la tendencia de la televisión. Como ya mencioné, en los años '50 y '60 los críticos más importantes tenían su propio espacio en la televisión, donde, luego de su presentación, pasaban una película. Hace diez años que no hay un programa regular sobre cine en la televisión. Tan sólo este año hubo un programa diario sobre Cannes, y debo decir que no estaba para nada mal pero que lo transmitían pasada la medianoche. Este programa existe desde hace muy poco y sólo transmite durante el período del festival. En un programa a la mañana temprano, todos los jueves aparece un tipo —que no disimula que acaba de darse una ducha y que ya desde muy temprano está sonriendo penosamente—. Lo presentan como “experto en cine” y seguramente lo encontraron acodado sobre la barra de un restaurante conectado con un cine. Habla durante cinco minutos de una

Cine del mañana

o dos películas, sólo de Hollywood, empezando por la estrella de la película y resumiendo la historia, agregando más o menos detalles según le haya gustado. La información que se recibe sobre películas holandesas a través de *talk shows* es siempre una promoción hecha por sus directores o actores que hablan sobre la película sin recibir pregunta crítica alguna. Cuando se pasan películas en la televisión, el foco de atención son siempre las estrellas y los nombres consagrados. Nunca nada nuevo, es decir, desconocido.

En tiempos en los que la situación económica de los diarios está peor que nunca, estos también siguen, por razones comerciales, esta tendencia. Los editores están más interesados en una entrevista con Nicole Kidman o en tan sólo una foto de ella con una cita, que en una nota sobre el nuevo y desconocido cine joven de Corea del Sur (esta fue mi experiencia personal, y fue una de las millones de discusiones y conflictos que tuve con mi editor antes de que decidiera renunciar al diario por esto, lo que para mí fue una experiencia sólo comparable con un divorcio). Por lo tanto, aquellos críticos de cine que desean escribir sobre el cine desconocido permanecen bajo una creciente presión.

Por otra parte, como consecuencia de la situación de las salas de cine, los críticos de las generaciones más jóvenes tienen un punto de partida muy distinto. Como dije antes, en mi época de estudiante se podía ir al cine a ver películas de Hollywood pero también películas inglesas, alemanas, francesas, escandinavas, italianas, españolas y a veces hasta japonesas. No utilizamos doblaje (sólo en casos excepcionales como por ejemplo en películas de animación de Walt Disney), sino subtulado, por lo que cuarenta años atrás se escuchaban muchos idiomas distintos en los cines. Hoy, el 85% es inglés, lo que significa: inglés norteamericano de Hollywood. En la actualidad, cuando los jóvenes comienzan a ver cine, van con sus compañeros de colegio a ver una película de Hollywood, y sólo mucho después quizás lleguen a ver otro tipo de películas en una pequeña sala de cine. Hoy, la iniciación en el mundo del cine es prácticamente y por definición: cine angloparlante producido en Hollywood de impacto instantáneo.

Pues bien, siendo así las cosas, la brecha entre esta definición de cine y una más abierta y abarcativa es cada vez más amplia. Por lo tanto, no se puede culpar demasiado a la nueva generación de críticos de cine por enfocarse en lo que en mi opinión –pero también hablando objetivamente– constituye una parte muy pequeña de lo que el cine es en realidad.

En este contexto, la crítica de cine en Holanda es muy limitada. En primer, segundo, tercer y quizás veinteavo lugar, es sobre entretenimiento que

viene de Hollywood. Como seguidores del entretenimiento hollywoodense, los críticos de cine se vuelven víctimas o caen en manos de la maquinaria de relaciones públicas de Hollywood. La primera vez que fui a Cannes, en 1968, uno podía hablar con la mayoría de los directores durante las fiestas y *after-hours* en los bares a los que iban como cualquiera de nosotros. Hoy hay que dirigirse a una agencia de prensa internacional, suscribirse y esperar lograr ser invitado a los llamados *junkets*, donde uno se sienta junto a diez o veinte colegas y un director o estrella pasa detrás de otro. Muchos periodistas de cine ponen su grabador sobre la mesa y luego le dan forma a las citas y respuestas a diferentes preguntas de muchas personas distintas hasta convertirlo en un reportaje, como si ellos mismos hubieran tenido una conversación personal con ese director o estrella.

En las críticas este estilo es cada vez más frecuente. En los '60 y '70 era posible entrevistar en las críticas quiénes estaban suscriptos a la revista francesa líder que marcaba tendencia, *Cahiers du cinéma*. Más tarde fue posible darse cuenta de quién estaba suscripto a *Variety* y en estos días se ve cómo cada vez más críticos de cine comienzan su trabajo *googleando* críticas en Internet, leyéndolas para después escribir la propia. Alguien como Roger Ebert del *Chicago Sun-Times* es mucho más influyente de lo que él cree, porque cuando los críticos de cine entran a la base de datos de películas de IMDB y buscan críticas, siempre encuentran una de Roger Ebert. Sus comentarios, referencias y el enfoque elegido sobre una determinada película se pueden encontrar en muchos diarios holandeses. En Holanda, cada vez más críticas de cine se vuelven parte de esa masa gris de palabras que no difiere demasiado de otras masas grises de palabras de otros diarios o revistas.

En este contexto, creo que existen razones para ser pesimista no sólo acerca del futuro del cine como arte sino acerca de la crítica de cine. Y, como dije antes, si no hay críticas o notas sobre películas desconocidas o rara vez estrenadas, estas películas existen cada vez menos.

En Europa, prácticamente una vez por semana hay un encuentro sobre la situación del cine europeo y cómo mejorarlo. Los realizadores y otras personas involucradas no son conscientes de lo que está pasando en el mundo de la crítica. Y no hay dónde leer una nota al respecto porque a los periodistas no les interesa el tema. A la mayoría no les importa, son como el público que simplemente se divierte mirando una película de Hollywood con la boca llena de pochoclo antes de irse a bailar. Los críticos a los que realmente les importa y que quieren informar sobre otros cines son cada vez menos y están cada vez más viejos y cansados de luchar.

Cine del mañana

Por lo tanto, creo que el futuro de la crítica de cine no tiene mucho que ver con el proverbio que dice que después de la lluvia saldrá el sol. El cine no ha muerto aún, porque lo muerto no tiene futuro y si hablamos de futuro sólo podemos hacerlo sobre aquellas cosas que aún no han muerto. Pero si todo sigue así, el cine pronto lo estará.

Con este comentario podríamos dejar de hablar o hasta de pensar sobre el futuro del cine. Pero déjenme que intente de nuevo y les repita que el cine no está muerto en el sentido de que ya no se hagan películas. El problema es que no se las proyecta (lo suficiente) y que los críticos de cine no escriben sobre ellas (lo suficiente). Especialmente, no se las exhibe en cines comunes y no las cubren los medios tradicionales: la televisión, la radio, los diarios.

Por supuesto que hay otras maneras de ver películas: en DVD, en el propio *home theater* o vía Internet, donde también se puede encontrar un nuevo estilo de críticas. Pero las películas en DVD nacen en su mayoría en un cine antes de cobrar vida en DVD.

¿Podremos alguna vez volver a los gloriosos '60? No lo creo. Pero tampoco creo que haya un solo futuro, principalmente el futuro de un cine muerto.

Además de su habitual proyección en salas de cine, las películas se exhiben también en los festivales. Todo comenzó en Venecia en 1934, cobró gran relevancia en Cannes después de la Segunda Guerra Mundial y luego se sumó Berlín, por nombrar a los tres festivales más importantes. Los festivales de cine crecieron en número e importancia principalmente durante la década del '70 como respuesta a la dominación hollywoodense de las salas de cine. Actualmente, los festivales son un circuito de exhibición permanente junto con las salas tradicionales. La situación actual de los festivales de cine es uno de los temas de esta conferencia. Sé que los festivales –que en su mayoría comenzaron como un espacio independiente para aquellas películas que hoy ya no tienen mayores posibilidades de llegar al público a través de las salas tradicionales– caen cada vez más en manos de la misma gente que tiene el poder en los cines tradicionales. Así como Hollywood está en manos de productores que sólo quieren hacer películas por dinero, el poder en el mundo del cine independiente está en manos de los agentes de ventas y de los institutos. Los agentes de ventas, que en su mayoría comenzaron siendo idealistas que querían ayudar en la distribución de películas de calidad, crecieron y cada vez ostentan un mayor poder de decisión sobre qué películas se exhibirán y en qué lugar del mundo además del circuito de salas. También se volvieron comerciales en su especialidad. Su influencia en los festivales es a veces casi

monopólica. Uno de los agentes de ventas más importantes, Wild Bunch, tenía por lo menos siete películas en competencia en Cannes. Los festivales que quieren mostrar películas tienen que negociar con estos agentes de ventas, ya no con los productores, y ni hablar del director. Puedo darles varios ejemplos. Hay un nuevo festival en Ereván, Armenia (pequeño país que fuera parte de la Unión Soviética, independiente desde 1992, ubicado justo detrás de Turquía). La posibilidad de proyectar ciertas películas es limitada, por lo que un grupo de entusiastas preocupados por la situación decidieron crear un festival donde proyectar películas para las que es difícil encontrar un público. Hace dos años quisieron programar una película de Uruguay, *Whisky*. Los directores de la película estaban muy contentos y querían que el film se proyectara. Pero, dada la situación actual, no pudieron tomar la decisión ellos sino su agente de ventas, Bavaria Films de Alemania, que tenía los derechos de distribución y de decisión sobre la película. Bavaria no quería que *Whisky* se proyectara en este pequeño festival que recién empieza, en un país pequeño y comercialmente poco interesante. El festival no pudo programar *Whisky*. Malo para el festival, malo para la película. Pasa muy seguido. Puedo darles muchos ejemplos.

El otro peligro proviene de los institutos y las fundaciones que son el principal apoyo de películas que no podrían hacerse sin su ayuda. Pero, cuando estas películas se realizan, estas fundaciones e institutos quieren que se proyecten por dinero para poder recuperar su inversión. Así es como terminan comportándose igual que distribuidores y productores comerciales. Dado que son los dueños de las películas, también pueden decidir sobre su suerte. Influyen en los festivales de un modo que no es saludable ni para los festivales ni para las películas. Al llegar a este tema, hasta podríamos discutir lo que pasó con el BAFICI en Buenos Aires, el gran festival de cine independiente que fue parte del emergente cine argentino joven en desarrollo y que creció gracias a la energía de los jóvenes realizadores independientes.

Pero, hablando de la actualidad, permítanme dejar a un lado mis papeles y hablar sobre este festival de Mar del Plata. Primero sobre su calidad: cuando uno puede encontrar unas diez, veinte películas muy buenas o por lo menos buenas, hay que admitir que es un buen festival. Y estas películas pueden encontrarse fácilmente; nombraré algunas: *I Don't Want to Sleep Alone*, *Woman on the Beach*, *Climates*, *Syndromes and a Century*, *Love Conquers All*, *Flandres*, *Hamburger Lectures*, *Jardins en automne*, *Offside*, *Belle toujours*, *The Unforgiven*, *Blockade*.

Todas buenas o muy buenas. Pero ahora tomaré el catálogo y les diré cómo están ocultas.

Cine del mañana

(Aquí improviso sobre algunos obstáculos: los prólogos de políticos e instituciones; Ming-liang Tsai en vez de Tsai Ming-liang; *Love Conquers All*, la mejor ópera prima de la última mitad del año pasado, presentada en una pequeña sección, oculta, que no es elegida por los críticos y por lo tanto más oculta aún. Los medios cubrirán la competencia y las nuevas películas argentinas, por lo que muchas películas buenas no recibirán crítica y por lo tanto permanecerán ocultas y desconocidas).

Luego de esta improvisación, las últimas palabras.

Y mi conclusión sigue siendo: para que el cine tenga futuro deberá haber un presente. Pero, repito: el presente indica que existen muchos obstáculos para darle vida al cine que de hecho existe pero que al mismo tiempo permanece oculto, por lo que en cierto modo no existe.

Recuperaremos el presente y tendremos un futuro.

Cuando lo nuevo de lo nuevo empieza a envejecer

Cristina Nord

Cuando Quintín me invitó a participar en este seminario, el tema que me proponía tratar era el nuevo cine latinoamericano, algo que no me parecía demasiado evidente, ya que suponía que aquí, en este lado del Atlántico, iba a haber críticos y cinéfilos de sobra que supieran hablar del nuevo cine latinoamericano –y con eso quiero decir: hablar del cine latinoamericano con más profundo conocimiento que el que yo, una crítica de cine de Berlín, jamás pudiera tener–. Entre otras cosas, porque en Berlín sólo se estrena una parte muy limitada de las películas que se producen en Argentina, en Chile, en México, en Brasil y en otros países del continente. O porque –incluso en los tiempos de Internet– sigue siendo difícil seguir de cerca las discusiones y debates internos en la comunidad cinéfila latinoamericana.

En esos pensamientos estaba cuando me cayó en las manos un texto de un crítico argentino que se llama Gustavo Noriega. Su polémica se publicó en la revista *El Amante* con el título “La tristeza de los niños ricos”. Empieza con las siguientes frases: “El Nuevo Cine Argentino está enfermo de gravedad. Pero no, no es que está gravemente enfermo sino que la gravedad es su enfermedad. O a lo mejor sí, la cosa es, además, grave y entonces podemos decir que el Nuevo Cine Argentino está enfermo de gravedad de gravedad. Gravemente enfermo de gravedad. Lo que hace diez años era un soplo de aire fresco y libertario se está convirtiendo en un aroma rancio, de encierro”.

“Un aroma rancio, de encierro”: no sólo me llama la atención el tono apodíctico de lo que Noriega señala, sino también una cierta familiaridad con algo que pasa lejos de Argentina –algo que pasa en el muy elogiado Nuevo Cine Alemán, la “Nouvelle Vague Allemande”, como la llaman los franceses, o la “Nueva Escuela de Berlín”, como dicen colegas míos–. También se puede decir algo parecido de la cinematografía austriaca, tan apreciada en el marco de los festivales internacionales, de directores jóvenes como Jessica Hausner, Antonin Svoboda, Barbara Albert o Ruth Mader. Es decir: lo que según Noriega sucede en el Nuevo Cine Argentino tiene paralelos en Alemania y Austria, y el descontento que él siente frente a películas argentinas recientes yo lo siento

Cine del mañana

también, de vez en cuando, frente a películas alemanas recientes. Para ponerlo en las palabras de Noriega: lo que era fresco hace diez años ha empezado a adquirir un olor rancio. Lo que era nuevo, lo que era una revelación en 1993, cuando se estrenó la ópera prima de Angela Schanelec (*Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben [Me he quedado en Berlín este verano]*), hoy en día se ha convertido en fórmula. Y a pesar de las diferencias –los mecanismos de los subsidios, por ejemplo, son diferentes para alguien como Lisandro Alonso o Carlos Reygadas por un lado y, por otro, para Ulrich Köhler o Barbara Albert–, a pesar de las diferencias para mí surgió una nueva pregunta para esta conferencia, una pregunta que no se ocupa exclusivamente del cine latinoamericano reciente, sino, en un sentido más amplio, de las tendencias de renovación cinematográfica que se produjeron en sitios como Argentina, Alemania y Austria en los últimos diez, doce años. Quiero hablar de los logros y de los encantos de estas tendencias, pero también quiero analizar el malestar que Noriega expresa con tanto fervor.

En este contexto, hay que tener clara una cosa. Para hablar de malestar, hacen falta ciertas ganas de polemizar. Hace falta omitir las películas que siguen siendo originales y frescas, hace falta dejar sin mención a gente como Christian Petzold o Valeska Grisebach o, en este lado del Atlántico, a Paz Encina y su ópera prima *Hamaca paraguaya*. Y, a la vez, uno corre el riesgo de criticar lo que ya tiene una posición marginal. En Alemania, ese es el caso con la escuela de Berlín –ocupa una posición marginal en muchos sentidos–, lo cual hace poco se podía ver cuando el Ministro de Cultura, Bernd Neumann, decía en una entrevista que *Sehnsucht* (*Deseo o Anhelo*) de Valeska Grisebach era una película pesada. En cambio, cuando hace poco *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*) de Florian Henckel von Donnersmarck –un film con una narración eficiente, pero terriblemente convencional– ganó el Oscar, Bernd Neumann se mostraba encantadísimo. Para el caso de Argentina, Noriega lo pone de la siguiente manera: “Hay una crítica brutal, que rechaza cualquier cosa que se aparte de los caminos convencionales y que considera un valor estético positivo la cantidad de espectadores alcanzada. A la crítica culta (...) le resulta muy difícil señalar características negativas del Nuevo Cine Argentino sin sentirse parte de la contra, como si la sinceridad se tomara como traición”.

Pero, evidentemente, la sinceridad y la polémica tienen un mérito: hacen visible algo que no va bien. Por lo tanto, son imprescindibles. Si Noriega lamenta el grado de autorreferencia en una obra como *Fantasma* de Lisandro Alonso o se queja del vacío absoluto y de la solemnidad que caracterizan

Monobloc de Luis Ortega, se pueden decir cosas parecidas sobre *Nachmittag (Por la tarde)* de Angela Schanelec o *Ferien (Vacaciones)* de Thomas Arslan –dos películas estrenadas en la reciente edición del festival de Berlín-. Ambas películas parecen encerradas en sí mismas –como si sus creadores fueran incapaces de trascender sus propias limitaciones, como si les faltara poder imaginativo, como si no quisieran moverse más allá de lo que ya han hecho varias veces–. En un seminario que tuvo lugar en septiembre pasado en la Deutsche Film- und Fernsehakademie –la escuela de cine de Berlín, dirigida por Hartmut Bitomsky– a Angela Schanelec alguien le hizo la pregunta de si ella pensaba tratar en su obra cuestiones de historia, de política, por ejemplo enfocar el proceso de reunificación de las dos Alemanias y sus consecuencias. Rotundamente, ella dijo que no, y que nunca iba a filmar algo que no conocía. Lo cual, desde luego, es una posición válida –no hace falta que Schanelec haga un film sobre la reunificación–. Sólo pienso que de vez en cuando no causa daño extender los conocimientos. Y otra cosa: así como lo plantea Schanelec, un tema como la reunificación queda en manos de directores como Florian Henckel von Donnersmarck. Y eso sí, a la larga, causa daño.

Ahora bien, cuando se producen películas, siempre hay aciertos y desaciertos. Además, cada uno tiene sus predilecciones. Hay razones de sobra para adorar la última película de Lisandro Alonso (entre otras cosas por la lectura meticolosa que hace de la película *Goodbye Dragon Inn* del director taiwanés Tsai Ming-liang). Hay razones de sobra para ver en el film de Angela Schanelec una elegante continuación de su obra anterior, una lúcida adaptación de una pieza teatral de Antón Chéjov, un sublime trabajo en términos de composición de imágenes, de la luminosidad, del montaje y de la relación entre lo que está *onscreen* –dentro del campo– y lo que está *offscreen* –fuera del campo–. Eso nos conduce a contemplar la situación desde una perspectiva más amplia. Tal vez el problema no sea que ciertos directores argentinos se refieran exclusivamente a sí mismos o estén enfermos de gravedad. Tal vez el problema no sea que Thomas Arslan enfoque exclusivamente el mundo tedioso de una familia burguesa en su casa de campo. Tal vez el problema es, más bien, que los nuevos cines, las nuevas ondas, las corrientes de renovación cinematográfica que se producen en un lugar u otro no tienen remedio: una vez que hayan pasado cinco, seis, siete años, el afán renovador se desvanece y comienzan, inevitablemente, la repetición y el epigonismo por parte de directores más jóvenes. Lo que queda es hacer cine sin la euforia del principio, el trabajo arduo de filmar la tercera, la cuarta película. Ya no existe el entusiasmo enorme que uno siente al realizar la ópera prima, ese entusiasmo que ayuda a luchar contra

Cine del mañana

cualquier obstáculo. Al hacer la cuarta película un director nota con dolor que sus recursos son limitados, que se mueve al margen de la industria, que le falta el reconocimiento por parte del gran público. Y, al menos en Alemania, ya no puede contar con la ayuda de la cadena televisiva ZDF, que apoya las primeras tres películas de directores jóvenes –un apoyo sin el cual muchas películas de la escuela de Berlín no se habrían realizado-. Por muy elogiados que sean los nuevos cines en la comunidad de los cinéfilos, pocas veces logran convertirse en éxitos comerciales. *Sehnsucht* de Valeska Grisebach –obra estrenada en la penúltima Berlinale, en competencia– consiguió 25.000 espectadores. Es un impresionante trabajo con actores no profesionales, un estudio sobre el amor en un pueblo remoto en la ex RDA, sobre los grandes sentimientos y la vida trivial, una tragedia verdadera en un sitio corriente, una combinación vibrante de lo extraordinario y lo cotidiano. En pocas palabras: es una película estupenda. En cambio, *El perfume (Parfum)*, la pesada adaptación del *best seller* de Patrick Süskind por Tom Tykwer, vendió, a pesar de las reseñas desfavorables, más de cinco millones de entradas. Supongo que en Argentina directores como Lisandro Alonso o Lucrecia Martel sufren el mismo destino que Grisebach en Alemania.

Repite la pregunta: si los nuevos cines pierden su espíritu renovador y rebelde con el curso de los años, ¿nos queda a nosotros, los que los contemplamos, los que los acompañamos con benevolencia, tan sólo la decepción? ¿El descontento? ¿El sentimiento de un amor decepcionado? ¿El deseo arduo de que los directores regresen al esplendor de sus inicios? ¿O alcanzamos, en la medida en que vemos que se trata de un proceso casi irremediable, otra forma de entendimiento del fenómeno?

Para llegar a una respuesta, quisiera por un momento regresar al pasado, a un texto que el crítico francés Serge Daney publicó en 1984 con el título “*Survivre à la Nouvelle Vague*” (“Sobrevivir a la Nueva Ola”). Primero, explica qué era lo característico de la Nueva Ola Francesa. Habla del “viento fresco” que aportaban las películas de Godard, de Truffaut y de otros (conste que la metáfora del viento, de los soplos frescos, parece universal. Daney la usa como la usa Noriega 23 años más tarde). Habla de “una serie de paradigmas que hicieron que lo nuevo se distinguiera de lo viejo, lo fresco de lo rancio”. Entre otras cosas menciona las siguientes oposiciones: mostrar curiosidad por el entorno en vez de asumir una posición de tedio cultivado y previsible frente al mundo, filmar en la calle en vez de filmar en estudios, trabajar con actores jóvenes en vez de contratar a los “monstruos sagrados, pero envejecidos”, entender el cine como una pasión en vez de un oficio, desarrollar narraciones

en primera persona en vez de guiones elaborados. Mucho de lo que describe Daney se puede decir también sobre los nuevos cines –sea en Alemania, en Argentina, en Chile o en Austria–. Quintín, por ejemplo, escribió en un ensayo titulado “De una generación a otra: ¿hay una línea divisoria?”: “El cine argentino solía ser sentencioso, explicativo, omnisciente y aspiraba a expresar verdades de consenso, a articular las desgracias de un país tan previsible como idealizado. La ruptura de esta matriz gastada e improductiva (y, en definitiva, falsa) implica declarar a la Argentina como un territorio por descubrir. Los mundos que aparecen en las nuevas ficciones están lejos del universo de la estereotipada clase media porteña y de los problemas de los hombres de mediana edad. Hay una explosión social y geográfica que pone en evidencia nuevas realidades, que explora desde la curiosidad y la incertidumbre”.

El Nuevo Cine Argentino tanto como los nuevos cines en otros países tiene un rasgo característico: curiosidad por el mundo, un espíritu abierto, falta de prejuicios y conceptos prefabricados, es decir: hay un acercamiento a paisajes, a topografías sociales y a las huellas que una cierta constelación social pueda dejar en los rostros y los cuerpos de los personajes. Se puede observar eso en *El bonaerense* de Pablo Trapero tanto como en *Nordrand (Periferia del norte)* de la austriaca Barbara Albert, en *Kardeşler-Geschwister (Hermanos)* del berlínés Thomas Arslan tanto como en *Bolivia* de Adrián Israel Caetano. El crítico alemán Georg Seeßlen escribió: “Uno ve algo que suele ver cada día, y al mismo tiempo se da cuenta de que lo está viendo por primera vez”.

Esos descubrimientos no se deben confundir con un realismo simple. Si pensamos por ejemplo en *La ciénaga* de Lucrecia Martel, vemos que está explorando la zona de Salta. Pero lo que hace no tiene nada que ver con el costumbrismo. Maneja sutilmente los recursos estéticos –por ejemplo, llama mucho la atención el montaje, porque muchas escenas terminan antes de tener un verdadero desenlace–. Hay una especie de corte precoz –lo cual subraya el clima sofocante que tiene *La ciénaga*–. En una entrevista que le hice a Lucrecia Martel comentó que el corte antes del desenlace era como una ruptura en la respiración –algo que causa profundo desconcierto–.

Con eso quiero apuntar a algo esencial: la curiosidad de los nuevos cines por su entorno no se limita al realismo estrecho, sino que se abre al trabajo de la ficción. En el Nuevo Cine Alemán, esa curiosidad por el entorno muchas veces consiste en una atracción fuerte por el aspecto físico, concreto de lo que se ve. Esa tendencia de captar lo concreto, al nivel de la narración, se ve acompañada por una cierta reserva. Les quiero dar dos ejemplos. La primera

Cine del mañana

escena es de una película de Angela Schanelec que se llama *Mein langsames Leben* (*Mi lenta vida*). Una mujer de treinta años visita al padre enfermo. La cámara no entra al cuarto; del padre no vemos más que un contorno impreciso. Lo que domina la imagen es el reflejo del árbol en la ventana.

El segundo ejemplo lo he tomado de la película *Gespenster* (*Fantasma*s) de Christian Petzold. La protagonista, una chica de veinte años, observa un ataque violento contra otra chica. Nosotros, en vez de ver la acción, vemos el reflejo de la acción en la cara de la protagonista. Durante más de un minuto y medio, Petzold no enfoca la pelea de forma directa. Creo que ese estilo indirecto, implícito, combinado con el fuerte interés por el sitio del rodaje, un parque en el centro de Berlín, por los ruidos del viento y de los pájaros, por el verde de los árboles, es uno de los mayores logros del Nuevo Cine Alemán.

Lamentablemente, la repetición es algo que ocurre. Les quiero dar un ejemplo: la casa particular, en las recientes películas alemanas, se ha convertido en una especie de tópico. Les voy a mostrar una secuencia breve de *Milchwald* (*Bosque de leche*) de Christoph Hochhäusler, en la que se explora en imágenes nítidas una casa apenas amueblada, apenas habitada.

Esa casa, por un lado, alude al estado provisional de la familia que la habita, por otro es simplemente una casa, recién estrenada, casi vacía, en la cual se percibe en cada momento que el proceso de construcción aún continúa; es decir: la metáfora no se impone al aspecto concreto, físico de lo que estamos viendo. Eso para mí es muy importante: lo concreto no se rinde frente a una idea, frente a algo que hay que demostrar. Lo concreto tiene todo el derecho de ocupar nuestra atención. Desgraciadamente, en otras películas la puesta en escena de la casa se convierte en fórmula: por ejemplo en *Ping Pong* de Matthias Lüthard –se estrenó en Cannes el año pasado– donde la casa particular asume rasgos de sarcófago.

(Les quiero dar otro ejemplo: si en un momento determinado una forma de realismo significa un logro porque representa una actitud abierta, curiosa hacia el mundo, en otro momento el mismo realismo puede asumir un toque de determinismo. La observación o la contemplación se convierten en demostración. En Alemania, se da eso por ejemplo en el caso de Henner Winckler. Su ópera prima, *Klassenfahrt* (*Excursión de escuela*), ofrece una mirada fresca sobre los protagonistas, adolescentes que visitan un balneario en la costa del Mar Báltico, y fresca también sobre el sitio, el balneario polaco. Es un sitio en el cual el comunismo ha dejado sus huellas –la idea de los trabajadores felices, disfrutando sus vacaciones de verano, ese optimismo que se transmite a través de la arquitectura. O más bien: la versión gastada

de ese optimismo se transmite—. Es extraño: contemplamos en la película las esperanzas gloriosas del ayer con sus promesas para el mañana, promesas que se quedaron sin cumplir. Todo eso se percibe en *Klassenfahrt*. En cambio, *Lucy*, la segunda película de Henner Winckler, retrata a una madre adolescente en Berlín. Y es como si la realidad se hubiese convertido en un yugo al cual el director no sólo somete a la protagonista, sino también a la película entera. Es un realismo que no deja respirar ni a la protagonista ni a la ficción).

Algo parecido ocurre con el trabajo con actores no profesionales. Si consideramos el ejemplo de Valeska Grisebach, vemos cómo logra algo muy especial porque no somete a los actores a una visión dogmática. El realismo que consigue Grisebach al trabajar con actores no profesionales tiene algo vibrante; es una forma de realismo, pero a la vez va más allá, porque abre (o permite que se abra) un espacio para la ficción y para la imaginación de los actores. No se trata de mostrar gente humilde en circunstancias humildes, sino de explorar cuáles son los conceptos y visiones del amor de esa gente del pueblo, de esos bomberos y camareras. Eso significa también que los actores no juegan a ellos mismos. Juegan un papel. En cambio, si veo películas como *Batalla en el cielo* de Carlos Reygadas o *Sangre* de Amat Escalante, ambos directores jóvenes de México, tengo la impresión de que se trata del intento de someter a los actores no profesionales a la voluntad del director de ejecutar con ellos un programa preconcebido. Mientras Grisebach descubre la belleza y la inteligencia de los actores no profesionales, Escalante y Reygadas los exponen en toda su torpeza y fealdad (con una excepción, quizás: en *Japón*, Reygadas consigue una relación muy especial con la vieja campesina que da albergue al protagonista).

Esa predilección por lo feo es uno de los rasgos característicos del cine austríaco reciente. Les quiero mostrar una escena de la ya mencionada película *Nordrand* de Barbara Albert. La película acompaña a dos mujeres jóvenes; una de ellas, Tamara, viene de una familia de inmigrantes de Sarajevo; la otra, Yasmin, es de una familia disfuncional de escasos recursos. Lo que vemos es una escena de abuso sexual entre el padre y la hermana de Yasmin.

No es que abunden escenas de este género, pero se encuentran a menudo en películas austríacas. En una conversación de dos críticos de Viena, Stefan Grissemann y Dominik Kamalzadeh, publicada en la revista *Kilik*, Grissemann habla de “un extraño folclor del pesimismo” al referirse al fenómeno. Ese folclor hace que, en el marco de los festivales, en el marco de la cinefilia mundial, se reconozcan las películas austríacas –como un sello de identidad o una marca–. Lo cual no necesariamente significa algo negativo.

Cine del mañana

Dice Grissemann: “Funciona. Porque si encuentras a un colega estadounidense y él vuelve a estar encantado por una película austriaca en la que se ven condiciones de vida sumamente estrañafarias, siniestras, te das cuenta de que la estrategia funciona”. La repetición de ciertos tópicos –en el caso austriaco serían el pesimismo, la inclinación hacia lo feo y la predilección por poner en escena encuentros sexuales nada agradables– hace que la gente reconozca una cinematografía. La hace visible. Eso crea una situación contradictoria. Nosotros por un lado lamentamos que se den situaciones de parálisis estética, de repetición y epigonismo. Por otro lado, esa parálisis, ese devenir marca, ese devenir sello de identidad es necesario para que haya atención. Es difícil salir del dilema. Porque si un director se aleja de lo que se llama “Nuevo Cine Austríaco” o “Nuevo Cine Argentino”, corre el riesgo de no recibir atención. Y si cumple con las expectativas, corre el riesgo de caer en los tópicos. El dilema se hace más grande cuando los directores dependen de las fundaciones internacionales que otorgan subsidios –como el World Cinema Fund de Berlín o el Hubert Bals Fund de Róterdam–. Porque esas fundaciones –queriéndolo o no– están estableciendo una cierta estética del cine mundial: secuencias de larga duración, falta de diálogo, falta de narración convencional. Con eso no quiero decir que las películas realizadas sean malas, sólo que las fundaciones crean una cierta visión homogenizada de lo que es el cine mundial hoy en día. Puede haber resultados fantásticos, pero siempre suceden a nivel individual, siempre son productos para el mercado de los festivales internacionales. Por muy atrevidas que sean esas películas –estoy pensando en la obra de Apichatpong Weerasethakul o Lisandro Alonso–, forman parte de la cultura de evento tan característica de nuestros tiempos neoliberales.

Pero quisiera regresar por un momento a las películas alemanas. Hay un rasgo común que a mí me llama mucho la atención. Es el hecho de que los personajes, a menudo, intenten escapar de sus rutinas y de la vida arreglada que llevan. A la vez, no saben a dónde dirigirse. Un ejemplo es *Sehnsucht* de Valeska Grisebach, donde el protagonista se enamora de otra mujer sin dejar de querer a su esposa. Ya no puede llevar la vida que conocía, tampoco encuentra la manera de manejar la nueva situación. Otro ejemplo es *Montag kommen die Fenster* de Ulrich Köhler (*El lunes llegan las ventanas*), donde una mujer casada, médica, madre de una hija, deja a su familia durante algunos días, mientras las obras en la nueva casa están por terminarse. Regresa a un sitio de su infancia, después visita un hotel en una zona boscosa, vive un momento que es transición y parálisis al mismo tiempo. Es como si quisiera cambiar el rumbo de su vida sin ser capaz de hacerlo. Y lo que resulta de ese dilema es un

ambiente de suspensión y, más importante, una actitud de melancolía.

Antes de hablar de lo que causa y de lo que significa la melancolía –que me parece una noción clave para el Nuevo Cine Alemán– quiero regresar un momento al ensayo de Daney. Para él, la cuestión de tener un espíritu abierto, curioso frente al mundo no es un asunto individual. Más bien, tiene que ver con una experiencia histórica. Los directores de la generación anterior a la Nouvelle Vague –Clouzot y otros– sentían frente al mundo un profundo pesimismo porque habían vivido la guerra, la ocupación nazi y el régimen de Vichy. A causa de esa experiencia, pensaban que el mundo no merecía la pena de ser filmado, se encerraban en sí mismos y optaban por un cine literario, viejo. En cambio, los jóvenes carecían de esa experiencia histórica penosa. Dice Daney: “Los cineastas de la Nueva Ola tenían la impresión de que el mundo merecía ser filmado por el mero hecho de que eran más jóvenes”. En un proceso dialéctico podían romper con los conceptos de sus predecesores –una ruptura que se repite cuando los jóvenes alemanes se alejan de las comedias torpes de los años '80 y '90 y cuando los jóvenes argentinos se alejan del mundo de Eliseo Subiela o Fernando Solanas–.

Ahora bien, mi tesis para terminar esta charla es la siguiente: la melancolía, por un lado, en términos estéticos, muchas veces significa un logro enorme, porque nos aparta de las grandes narraciones, porque nos aleja de lo programático y nos hace contemplar microestructuras. Por otro lado, la melancolía no es un asunto personal. Es una actitud que se da cuando uno siente malestar frente a su entorno, pero no puede cambiar nada. En Alemania, creo, la melancolía tiene que ver con una experiencia doble: primero, la experiencia de los directores que pasaron su juventud en los tiempos de la cancillería de Helmut Kohl. Segundo, la experiencia de los personajes que viven en un mundo en el cual la posibilidad de influir en lo político y económico parece haberse desvanecido. Los 16 años que gobernó Kohl –del '82 al '98– fueron marcados por un conservadurismo que carecía de alternativa, y si crecías en aquel tiempo era difícil creer en un espacio en el que uno pudiera actuar, en el que uno pudiera desarrollar un pensamiento político. No me refiero a un activismo militante, más bien a la posibilidad de pensar algo diferente, pensar algo que no era tener una carrera profesional, ganar plata, tener familia, construir una casa, etcétera. Lo mismo ocurre hoy en día, ya que no parece haber alternativa al capitalismo globalizado y a la organización neoliberal de nuestros entornos y de nuestras vidas. No sé exactamente si la experiencia de la cancillería de Helmut Kohl se puede comparar con el gobierno de Menem, pero en cuanto al segundo aspecto estoy bastante segura de que esa falta de

Cine del mañana

alternativa al neoliberalismo se da en Argentina tanto como en Alemania.

Con todo esto no quiero decir que la protagonista de la película de Köhler haga lo que hace por motivos directamente políticos. Pero quiero insinuar que el malestar que ella siente y que hace que intente escapar no es una cuestión personal, es más bien un síndrome. Y tal vez los directores de los nuevos cines –y ese es mi optimismo para el futuro–, en vez de rendirse a ese síndrome, logren trascenderlo.

Primero se obtiene poder, luego se obtiene el dinero: dos modelos de festival de cine

Mark Peranson

Deberíamos alcanzar el punto, como lo propone Mike Judge en su visionaria y mordaz sátira *Idiocracy* (*Idiocracia*), en el que la experiencia filmica colectiva consista en sentarse en un espacio común y ver una película llamada *Ass*. Algunos podrían afirmar que esto se debe al lugar que ocupan los festivales de cine en nuestra cultura. Es cierto que, dada la actual política económica del cine, los festivales existen como red de distribución alternativa; su propósito más importante es el de brindarle al público la posibilidad de disfrutar películas comercialmente inviables proyectadas en un espacio común –películas que de otro modo la mayoría de las comunidades, ni siquiera las más cosmopolitas, tendrían la posibilidad de ver–. Es más, estos festivales están apareciendo como franquicias de Starbucks, en lo que a números y tipo de productos que ofrecen se refiere; cualquier ciudad importante del mundo tiene el propio. Los festivales más importantes introducen año a año nuevas tendencias destacadas, exhibiendo más y más películas, y expandiéndose hasta incluir, por ejemplo, instalaciones. Sin embargo, siguen brindando un espacio para un activo intercambio entre realizadores y público o profesionales del cine. Habría que destacar y no olvidar –aunque podría parecer a lo largo de este análisis que es exactamente lo que estoy haciendo– que los festivales generan un clima que permite apreciar el cine como arte y esto se vuelve esencial a la luz de los tiempos de transición que corren.

Pero esto no significa que la situación sea perfecta. Hay una falsa dicotomía entre el mundo de los multicines y el de los festivales de cine, donde el primero es un negocio y el segundo es arte. En todo caso, se podría decir que, en su propio contexto, los festivales internacionales de cine también son exitosos, *especialmente* en relación con las salas de proyección que ellos mismos crean y administran, cuando el fantasma real que asola al mundo del cine a lo largo del año es un número decreciente de espectadores en las llamadas salas de cine arte. Por dar sólo un ejemplo: en América del Norte el

Cine del mañana

estreno de *Quei loro incontri* de Straub-Huillet en la Cinemateca Ontario en Toronto –sede del festival de cine, probablemente, más exitoso del mundo– atrajo a sólo una veintena de espectadores, a pesar de la fría noche invernal. El público, sin duda, está mucho más dispuesto a arriesgarse en los festivales de cine, una consecuencia del sistema de credenciales, y también del factor económico: el valor de las entradas en los festivales, aun sin tener en cuenta el tema credenciales, es mucho más económico que en las salas habituales (excepto en Toronto, donde cuesta ¡20 dólares por cabeza!).

Los festivales corren con una serie de ventajas en comparación con las salas comunes de cine arte; los festivales son eventos. Y actualmente vivimos en una cultura impulsada por eventos (en vez de tener, por ejemplo, una cultura impulsada por la calidad). Dado que son eventos (por no decir espectáculos en el sentido debordiano de la palabra), los festivales cuentan con un gran presupuesto de promoción para atraer público (especialmente público con un interés en particular, como por ejemplo comunidades locales de inmigrantes). Son promocionados como evento central de la ciudad, y el público local (así como los turistas) se toma unas vacaciones para la época del festival.¹

Los festivales no están dirigidos sólo a los cinéfilos: brindan la oportunidad de empacharse; entonces, ¿por qué nos debería sorprender que el número de espectadores disminuya el resto del año? Sin olvidar que las habituales proyecciones de las salas de cine arte compiten con otros eventos de cine: festivales de documentales, festivales de cine asiático, festivales *queer*, festivales de cine para chicos, festivales sobre salud mental, festivales ecológicos, lo que se les ocurra. Se podría decir que hay tantos tipos de festival como opciones de café hay en Starbucks y con tanto marketing en uno como en otro.

Sin embargo, lo mejor de los festivales de cine es que brindan al público la oportunidad de ver películas que de otro modo no podrían ver. Si bien el contenido o aun los criterios estéticos deberían dejarse de lado en

1 Tal como escribió el académico holandés Marijke de Valck en su ensayo *Film Festivals: History and Theory of a European Phenomenon That Became a Global Network* [Festivales de cine: historia y teoría de un fenómeno europeo que se convirtió en una red global]: “Pienso que es importante advertir que el espectáculo mediático de la red de festivales es similar al espectáculo mediático de Hollywood. A pesar de la clara diferencia de poder económico entre el negocio del cine de Hollywood y el circuito de festivales internacionales, entre el modelo de integración vertical de los estudios de cine y la red de festivales, ambos se basan en una espectacularidad similar para su realización. Ambos crean una imagen y la difunden a nivel global en los medios”.

esta discusión, inevitablemente encuentran el modo de entrar por la puerta trasera. Entonces, ¿por qué no dejarlos entrar? Como hipótesis, digamos que hay 50 películas destacadas por año, films de los que cualquier programador o crítico, independientemente del gusto personal, diría que un festival de cine internacional que se respete debería programar, obras que superarán el paso del tiempo o que le tomarán el pulso, a excepción de *Ass*. El número creciente de festivales en el mundo, el ajetreado calendario, especialmente en otoño, y el tipo de sistema desarrollado en los últimos diez años aproximadamente limitan dónde se podrán ver esas 50 películas. La mayoría de las veces hay sólo una copia de la película subtitulada al inglés en el mundo –una película sólo puede estar en un lugar a la vez, y, por razones que luego mencionaré, los agentes de ventas y/o productores por lo general prefieren que ciertas películas se pasen en un solo festival por región–. Más aún, existe el preconcepto de que la prioridad de un festival de cine internacional debe ser mostrar lo mejor del año de la producción de cine o cine arte (para llegar a ser, como solían llamar al Festival Internacional de Cine de Toronto, un “Festival de Festivales”). Pero es probable que ningún festival sea capaz de alcanzar esta meta elevada pero posible, y que de hecho para muchos festivales sea imposible tan siquiera proponerse esta meta.²

DOS MODELOS IDEALES DE FESTIVAL

Aquí los festivales son vistos como actores políticos y con esto lo que quiero decir es que están sujetos a las presiones de grupos de interés y que los festivales existen en relación con otros festivales; hasta se podría afirmar que están en una constante puja de poder. En el transcurso de esta lucha han

² Aclaro que me contradeciré a veces, dado que este sistema abunda en contradicciones, entre el tipo de influencia y poder que los festivales tienen en realidad y cuánto poder los festivales y el resto perciben que tienen. Por ejemplo, cualquiera diría que un festival poderoso como el de Toronto podría ejercer influencia con sus premios, pero ¿acaso alguien recuerda la película *Bella*? Fue la ganadora del muy influyente premio del público en 2006 y sin embargo se pasó el resto del año languideciendo, hasta que finalmente a fines de 2007 la compró Roadside Attractions; y uno imagina que eso sucedió después de haber sido rechazada por las demás distribuidoras y luego de que su precio cayera. Sin embargo, nadie se molesta en señalar esto como un ejemplo de falta de influencia de un festival sobre el comportamiento de sus participantes. Probablemente porque los festivales se engañan a sí mismos pensando que en última instancia el poder está en sus manos, pero también porque los principales festivales del mundo tienen a los medios, especialmente los locales, comiendo de la mano.

Cine del mañana

surgido relaciones de explotación donde conviven dos tipos de festivales de cine en una relación, básicamente, del tipo centro-periferia. Y el modo de funcionamiento pareciera ser de atrás para adelante: aparentemente primero se obtiene el poder, *luego* el dinero.

Estos dos modelos *ideales* incluyen, por un lado, aquellas características inherentes a la operatoria de un festival de cine y, por el otro, a los grupos de interés que hay que complacer para contar con el constante apoyo y el éxito del festival. Estos grupos de interés ejercen influencia sobre qué películas y qué *tipos* de películas se exhibirán en un festival. Ambos cuadros al parecer se relacionan entre sí de manera dialéctica, dado que el cambio en uno implica un cambio en el otro.

En primer lugar, ¿cómo podríamos definir ambos modelos, uno al que llamaré el “modelo comercial” o, según mi estado de ánimo, el “Behemot”, y el otro el “modelo del público”? Estos modelos son ideales, pero provienen de mi experiencia como público de festivales y por haber trabajado en ellos. Mi mirada está especialmente teñida por trabajar en el Festival Internacional de Cine de Vancouver, lo que probablemente sesgue esta información y la segmente de un modo específico, si bien no hay envidia en este análisis: de hecho, cada festival está sujeto a diferentes presiones externas.

En beneficio de aquellos que quizás nunca escucharon hablar de Vancouver, déjenme que les describa algunos puntos principales: el festival exhibe unos 220 largometrajes por año para un público de 150.000 espectadores, lo que lo convierte en el segundo más grande de América del Norte. Además de ser el festival que exhibe el mayor número de largometrajes canadienses, posee uno de los programas de películas del este asiático más importantes dentro de cualquier festival internacional fuera de Asia (cerca de 40 largometrajes y cortos orientales por año). Incluye una competencia de realizadores de ópera prima o segunda obra (entre los ganadores de ediciones anteriores están Lee Chang-dong, Hong Sang-soo, Jia Zhang-ke e Hirokazu Koreeda). Una de las metas específicas que este festival se propuso desde hace ya mucho tiempo fue la de ofrecerse como una especie de puente con Oriente –para muchos directores venir a este festival implica el primer viaje fuera de Asia o de sus países de origen–. Sin embargo, a pesar de estos logros no poco importantes, creo que aquellos que no son canadienses tienen en mente sólo un festival de cine canadiense.

Por lo tanto, los ejemplos de festivales comerciales son los festivales más importantes con mercados o mercados de facto (Cannes, Berlín, Venecia, Toronto, Pusán) y, en menor medida, los festivales más grandes en un país. Por

otra parte, los festivales para el público serían la mayoría de los festivales en el mundo, aquel que se desarrolla en la ciudad más próxima a la propia (en mi caso podría decir Vancouver, pero también podría ser cualquier ciudad desde Seattle a San Francisco, desde Viena a Buenos Aires y cualquier otro festival en discusión en este volumen). Pero, repito, son modelos ideales: la mayoría de los festivales se ubica en el medio, combinando elementos de ambos modelos. También existe la posibilidad de que los festivales se muevan de una columna a la otra, generalmente de la segunda a la primera (por ejemplo, podríamos decir que el festival de Tribeca, con el apoyo de American Express, está tratando de lograr esto, y que el de Pusán lo consiguió muy rápidamente al crear un fondo para el cine y un mercado apenas habiendo entrado a la pubertad).

Cuadro 1. Dos modelos para comprender los festivales de cine.

FESTIVAL COMERCIAL	FESTIVAL PARA EL PÚBLICO
Gran presupuesto, los ingresos no provienen en primera instancia del público / de la venta de entradas	Bajo presupuesto (menos de 5 millones), gran parte de los ingresos viene de boletería
Orientado a estrenos (mundiales o internacionales)	No le preocupan los estrenos
Importante apoyo de empresas	Limitado apoyo de empresas
Los invitados presentan la mayoría de las películas	Número limitado de invitados
Presencia comercial / del mercado	Presencia comercial limitada
Gran equipo de producción	Equipo de producción pequeño
Importante competencia	Competencia menor
Fondo para películas / de inversión en el Tercer Mundo	No invierte en películas
Retrospectivas	Pocas retrospectivas
La mayoría de las películas se ofrecen espontáneamente para ser admitidas	La mayoría de las películas fueron vistas en otros festivales o son invitadas
Participan estudios de Hollywood	Poca participación de estudios de Hollywood
En constante expansión	Satisfechos con permanecer igual

Cine del mañana

El segundo cuadro enumera los grupos separados y los intereses creados de cada uno de ellos en algún segmento de la operatoria del festival. Estos grupos ejercen influencia sobre qué películas proyectar en qué festival –tanto qué clase de película como qué película específicamente, en tanto están involucradas cuestiones como el estatus de estreno–. Fíjense que los grupos de interés están todos vinculados entre sí; por lo tanto, mientras se complace a uno se está desatendiendo a otro, por lo cual es imposible considerarlos aisladamente. También los enumeré en orden de importancia ideal. Así, el distribuidor encabezaría el grupo de interés en un festival comercial, y estaría en cuarto lugar en un festival para el público (en este esquema).

Cuadro 2. Los grupos de interés y su importancia en los festivales de cine.

GRUPO DE INTERÉS	FESTIVAL COMERCIAL	FESTIVAL PARA EL PÚBLICO
Distribuidor / Comprador	1. A nivel local, utilizan el festival como plataforma de lanzamiento de películas próximas a estrenarse, y se aprovecha la presencia de talentos para promocionar la película con eventos para la prensa -Los compradores asisten en busca de nuevas películas para comprar [lo que implica la necesidad de estrenos importantes]	4. Si el distribuidor estima que se genera un buen boca a boca entre el público, se lo utiliza para nuevos lanzamientos -Puede asistir para adquirir especialidades (por ejemplo, si el fuerte del festival son los documentales, o un cine nacional en particular...)
Agente de ventas	2. Los utiliza para promocionar y vender películas a los distribuidores	5. Los utiliza como fuente de ingresos para solventar su participación en festivales comerciales

Auspiciantes	3. Muchas veces hay que complacerlos con la presencia de celebridades	2. Hay que complacerlos con “películas del auspiciante”, con películas más comerciales protagonizadas por estrellas o películas con buena aceptación del público
Gobierno	5. Promoción del cine nacional	3. Promoción del cine nacional
Público	4. De interés menor, la creencia es que verán cualquier cosa que tenga el sello del festival, sin quejarse	1. De mayor interés, pero la verdad que subyace es que el gusto del programador muchas veces difiere del gusto del público en general
Críticos	6. Viajes de prensa para los principales críticos, y cine arte para la prensa especializada	6. Necesidad de preocuparse por la respuesta de los críticos locales dado que son herramientas para promocionar la venta de entradas
Realizadores	7. Asisten para trabajar, para una actividad específica, o para hacer una promoción importante	7. No representa demasiado trabajo, es más como unas vacaciones, un modo de relacionarse con el público, de conocer a otros realizadores. Por lo general, son realizadores jóvenes

Considerando todo esto, es fácil ver por qué aun los festivales más grandes no muestran esas 50 películas: porque lo que menos contempla la mentalidad colectiva de estos grupos de interés es el logro estético. Los auspiciantes, por ejemplo, piden películas que sean entretenidas sin molestos subtítulos; los distribuidores más importantes desean adquirir o promocionar películas que sean éxitos de taquilla; las entidades gubernamentales quieren promover su cine nacional, y sólo Dios sabe cuántos de los 30 largometrajes canadienses estarán entre las 50 mejores películas del año. En las principales

ciudades se conserva la esperanza de que aquellas que no se incluyan dentro de las míticas 50 se las pueda ver en un cine o se presenten de manera limitada en una cinemateca o en una sala de cine arte. En una reciente promoción de la Cinemateca Ontario se presenta un ciclo llamado “Estrenos de Toronto”, lo que básicamente significa “películas maravillosas que fueron ‘rechazadas’ por el festival de cine de Toronto”; sin embargo, la utilización de esa terminología (“rechazo”) no explica realmente por qué no fueron presentadas. Pero son muy pocas las instituciones que tan siquiera pueden darse el lujo de presentar este tipo de ciclos, porque, generalmente, si uno trata con agentes de ventas, le harán pagar fortunas; y mientras sigan siendo 20 las personas que vayan a ver una película de Straub-Huillet con costos de proyección en euros, estos ciclos tendrán vida corta.

¿QUIÉN DIABLOS ES EL AGENTE DE VENTAS Y POR QUÉ DEBERÍA IMPORTARLE?

La mayoría de los actores del cuadro superior son conocidos, y el tipo de influencia que ejercen y por qué la ejercen se explica por sí solo. Pero quizás exista un protagonista que el público en general no reconoce, ese actor que corre con todas las ventajas en el sistema actual.³ Quizás el actor clave en la actual política económica del festival de cine sea el agente de ventas, una entidad que no existía unas décadas atrás. Los agentes de ventas surgen porque el sistema de distribución de festivales los requería. En lo que a festivales de cine se refiere, los agentes de ventas –aquellos cuyo propósito principal es el de vender películas para distribución local ya sea en salas o en video (o, cada vez más, para bajar directamente de Internet)– llegaron a convertirse en agencias de gobierno. Por ejemplo, antes era Unifrance el organismo con el que un festival de cine trataba si quería presentar una película francesa; ahora por lo general es con el agente de ventas (este ejemplo es pertinente, siendo que los agentes de ventas más poderosos son, de hecho, franceses). En tanto, Unifrance sigue existiendo pero concentra sus esfuerzos en los festivales comerciales u organizando eventos especiales para vender películas francesas a los distribuidores. Esto no significa que los organismos de gobierno hayan

3 Me doy cuenta de que esto no es ninguna novedad para los que trabajan en un festival de cine, quienes, supongo, serían el público ideal para este volumen, por lo que están libres de dejar de leer ahora mismo.

que financia y promociona películas canadienses, es un patrocinador clave de los grandes festivales de cine canadienses en lo que a presupuesto se refiere; a cambio, los festivales (incluyendo el de Toronto y el de Vancouver) presentan ciclos nacionales para la producción local. Y en muchos festivales en el mundo tienen una presencia significativa como organismo de promoción, mayoritaria y lógicamente en festivales comerciales.⁴

Los mayores agentes de ventas –Wild Bunch, Fortissimo, Celluloid Dreams (alias “El sello del director”), Films Distribution, Pyramide, Bavaria– controlan el mercado del cine independiente, por lo general invirtiendo en películas en su fase de producción. Deciden en qué festival presentarán una película y, muchas veces, solicitan al festival un pago que cubra “sus costos”, costos que incluyen su participación en festivales comerciales que por lo general no tienen que pagar esos *screening fees* (costos de proyección). En otras palabras, en un sistema con estas reglas no se trata de ver qué películas un festival “puede conseguir”, como si por mera fuerza de voluntad del programador –o perspicacia, resistencia, soborno o lo que fuere– las películas aparecerán en el *line-up* de títulos; más bien hay que considerarlo al revés: son los agentes de ventas y los distribuidores los que deciden qué y dónde se proyectará. (Y, por alguna razón, algunos agentes de ventas deciden ofrecer a muchos festivales películas muy codiciadas. En verdad, es algo impredecible cómo ocurre esto en realidad).

Por lo tanto, en este sistema, donde la proyección de una película es cuestión tanto de poder (o de poder percibido) como de dinero, Toronto, que tiene poder y dinero, no paga *screening fees* y básicamente puede elegir a voluntad la película que le plazca. Con esto pensarán que pueden programar prácticamente las 50 películas y aún así seguir teniendo espacio para películas destinadas a complacer a los otros grupos de interés (películas de mediana competencia con celebridades para los auspiciantes, películas provocadoras de cine arte para críticos de cine arrogantes y cinéfilos, etc.). Y, sin embargo, la razón por la que no es así está en consonancia con la necesidad de complacer a otros actores más que con meras cuestiones de gusto y con la necesidad de presentar estrenos mundiales (en vez de, por ejemplo, películas ya estrenadas a principios de año en Berlín). Se alienta a los festivales más pequeños con menos dinero a proyectar películas “más viejas”, películas de un mérito

4 Canadá no es única en esto; algunos países continúan dependiendo de organismos de gobierno como los jugadores clave; quizás los mejores ejemplos de esto sean los países escandinavos y Hungría.

Cine del mañana

artístico quizás inferior, y esperan que paguen fortunas por ellas –en la actualidad la tarifa básica es de 1000 euros por dos proyecciones de una misma película–.⁵

Básicamente, pareciera haber un sistema centro-periferia de explotación donde los costos cada vez más altos de proyección se vuelven cada vez más esenciales para mantener el sistema a flote. Es cierto que los festivales más grandes tienen más invitados, eso es un gasto, pero este es también un sistema que permite que los agentes de ventas impriman elegantes dossiers de prensa para Berlín, Cannes o Venecia y que den lujosas fiestas en esos festivales (si bien muchos de esos costos se los pasan al productor).

En esta economía, la palabra público sólo es tenida en cuenta por el agente de ventas como factor negativo. Esto significa que, cuanta más gente haya visto una película en una región, menos podrán cobrarle a un potencial distribuidor (algunos distribuidores también tienen esta política –el argumento alternativo cuando se trata de distribuidores es que los festivales generan un buen boca a boca–). Por lo tanto, es cada vez más común que en países pequeños (incluido Canadá con una población de sólo 30 millones de habitantes) una película se proyecte en un solo festival, aun aquellas películas de limitado potencial de comercialización.

Teniendo en cuenta estos factores, se podría predecir con certeza cómo serán las competencias de los festivales de cine europeos más importantes y el volumen de los programas de otros festivales. Si alguien me preguntara cómo hacer para presentar una película en Cannes, Berlín, Venecia o Toronto, inmediatamente le recomendaría que se consiga un agente de ventas poderoso. Siempre aparece algo interesante en la gacetilla de la conferencia de prensa de apertura de Cannes, donde actualmente Thierry Frémaux habla sobre la temática común de las películas que se ofrecen, la representación regional, cineastas consagrados vs. noveles, y cosas por el estilo –básicamente, será la introducción del balance convencional del festival, que debería decir a quién está destinado–, pero lo que nunca se menciona en esa gacetilla es quizás lo más importante: quién representa cada película. Sí, es verdad, hay que considerar a los distribuidores franceses, si bien también es cierto que muchas de las películas son elegidas después de haber sido seleccionadas para la competencia (quizás mis amigos franceses me puedan desasnar en

5 En los últimos años, también los distribuidores empezaron a reclamar tarifas por la proyección de películas, generalmente un porcentaje de boletería.

este tema). Pero lo que resulta clave es saber quién vende cada película. En el 2006, sorprendentemente, 7 de 20 películas las representaba Wild Bunch, una compañía que se describe a sí misma como “dedicada al fomento, desarrollo y explotación creativa de lo radical, lo innovador, lo visionario y lo realmente extraordinario del cine mundial. Nuestros únicos criterios son la excelencia, una visión de futuro excepcional, y que cada nuevo proyecto ofrezca un nuevo desafío, un nuevo crecimiento. Nuestros títulos, muchas veces polémicos, siempre provocativos, son testimonio de nuestra declaración de intenciones”. El director de Wild Bunch, Vincent Maraval, llega a decir que trabaja a lo largo del año en colaboración con Frémaux y con Marco Müller de Venecia.⁶

En un sistema como este, la mejor manera en la que los festivales pueden funcionar dentro del sistema y atraer aquellas películas que quieren programar es, sin duda, con el vil metal. En los últimos años, los festivales más pequeños empezaron a subir el monto del premio de sus competencias, por no hablar del acontecimiento ridículo del primer año en Roma donde se otorgó decenas de miles de euros a una película elegida por un “jurado de espectadores” –la verdad, ¡¿por qué no sacaron un papelito de un sombrero?!–. En el festival de cine de Gijón, al norte de España, donde fui jurado en 2006, me disgustó pero no me sorprendió escuchar que el premio de 25.000 euros no fue para el realizador sino para el agente de ventas o el distribuidor local, si lo hubiere (supuestamente para apoyar la promoción de la película en su lanzamiento... sí, seguro). En otras palabras, y sé positivamente que esto es así, hay casos bien definidos donde con tal de poder programar una película más lograda se les promete y asegura un lugar en la competencia a sus realizadores ya consagrados, lo que a su vez genera un desequilibrio, ya que la mayoría de las películas en competencia son de realizadores jóvenes, óperas primas o segundas obras. (En el caso de Gijón, pasó con la película de Tsai Ming-liang *I Don't Want to Sleep Alone*; un jurado sensato sabe reconocer la *rara avis* y

6 Y para quien crea que estoy exagerando cuando hablo del impacto de los agentes de ventas y la atención que les presta la industria, le contaré una historia publicada el 8 de febrero de 2007, titulada “Wild Bunch le declara la guerra a Dieter Kosslick”. Después que ninguna película de Wild Bunch fuera aceptada en el reino sagrado de la competencia de la Berlinale 2007, sin que mediara explicación alguna de su director (como, por ejemplo, “las películas que usted nos quiere imponer son una porquería”), la empresa declaró el boicot al EFM (Mercado Europeo de Cine, por su sigla en inglés) y estableció para sus películas un ‘período de sanción’ para futuras competencias en Berlín. Mantuvo su palabra hasta 2008, lo que quizás explica el desencanto generalizado que causó el *line-up* de títulos del festival en enero de 2008.

juzgarla adecuadamente).⁷

¿Es esta una buena o mala idea? De manera intuitiva, no es difícil concluir que esto daña tanto a los festivales como a los realizadores, quienes reciben poco beneficio de esas proyecciones, exceptuando el ocasional viaje de negocios. ¿Acaso no deberían ser los realizadores los que cosechen los beneficios, siendo ellos los que, de hecho, hacen la película y se organizan en grupos (como se hace en el mundo del cine experimental, por ejemplo)? Y, como están dadas las cosas, cuando los agentes de ventas venden las películas en el exterior, los realizadores –y hasta los mismos agentes de ventas– reciben poco dinero. (Es difícil obtener números concretos para saber cuánto gana un agente de ventas por la venta de una pequeña película independiente: le pregunté a un distribuidor canadiense en relación con diferentes películas; me dijo que firmaban acuerdos de confidencialidad). Por otra parte, en un mundo con tantos festivales de cine, ¿quién más será el responsable de organizar las proyecciones, el traslado de las copias, etc.? No es un trabajo fácil ni sencillo; ahí tienen, dije algo bueno de los agentes de ventas. A pesar de todo su poder, ciertamente no los envíe, y no quisiera ser uno de ellos.

EL FESTIVAL DE CINE EN CONTINUA EXPANSIÓN: NOTAS SOBRE BERLÍN Y SUNDANCE 2007

Una conclusión significativa que se desprende de una perspicaz evaluación del sistema actual es que muchos festivales están, de hecho, mal equipados para manejar el cambio que se está produciendo en el mundo, ya sea porque los festivales son reticentes al cambio, o, si cambian –y, como dije, muchos se están expandiendo–, lo que impulsa ese cambio viene desde adentro o en respuesta a la expansión de otro festival. En otras palabras, no proviene de un cambio real del modo en el que las películas se realizan y se distribuyen (un tema enorme que será mejor que dejemos para otro momento,

7 Mientras le doy los últimos toques a esta corrección, veo la siguiente noticia en *Variety*: el festival Osian's Cinefan otorgará \$250.000 en premios en efectivo conmemorando su 10º aniversario. El festival con sede en Nueva Delhi (del 10 al 20 de julio) premiará las mejores películas en las competencias árabe, asiática e india con premios de hasta \$50.000 para cada una. La nueva competencia para películas sobre tolerancia e intolerancia ofrece un premio mayor de \$20.000. El festival auspiciado por Osian's, casa de subastas de objetos de arte, brinda prestigio a los actores, guionistas y óperas primas.

pero es suficiente decir que estoy hablando de Internet, el video a pedido y el hábito decreciente de ir al cine o a salas de cine arte).

Los festivales fuertes en estrenos como son Berlín y Sundance le hacen bien y mal al mundo del cine. Obviamente, el daño que producen surge de fomentar un tipo específico de festival de cine, uno con potencial éxito de *crossover (cruce)*. Los festivales más importantes siempre presentan muchos ejemplos de películas que intentan replicar el éxito de precursoras más talentosas. El más representativo de la última cosecha de clones de *Rushmore* (*Tres es multitud*) en Sundance fue *Rocket Science*, una película divertida que “se deja ver”, pero uno no esperaría menos de una comedia dramática ambientada en el despiadado mundo de los debates de colegio secundario. Incluso en los papeles, la premisa –un protagonista increíblemente tímido, agobiado por un considerable impedimento del habla, se convierte en polemista debido a la atracción equivocada que siente por una perra confabuladora– resulta sencillamente ridícula, y el guión tipo Anderson tampoco ayuda demasiado. Más incisiva –quizás por los puntos a favor que significa ser británica y focalizarse en niños, que por naturaleza son más lindos–, *Son of Rambow* de Hammer y Tongs explota el mismo estilo y da con una reserva rica en referencias filmicas, la amistad adolescente, y, de manera tolerable, con trampas sutiles.

Estos débiles intentos, que se conocen en el “mundo del espectáculo” como “película Sundance” –lo que muchas veces implica personajes emocionalmente dañados, y que el diseño de vestuario sea una síntesis del personaje (anteojos feos = retardado, especialmente cuando los usa Dylan Baker), como lo exemplifica *When a Man Falls in a Forest*, de Ryan Eslinger–, ya no se circunscriben más al territorio exclusivo del laboratorio que los inventó; la película de Eslinger, protagonizada por Sharon Stone, se estrenó en la competencia de Berlín, siempre poblada de estrellas, y va a pasar a la historia sólo por su carpeta de prensa, redactada, claramente, por Stone o su representante. Y, hablando de trampas sutiles, Berlín vio el estreno de la inexplicablemente popular y de estilo Sundance *Two Days in Paris* (*Dos días en París*), un desvarío del subconsciente de Julie Delpy, que se deleita retratando a los franceses, según el momento, como racistas, machistas, delincuentes, insoportables, y, en general, una forma de vida inferior (en particular los padres de Delpy). De regreso a Sundance, su exacto reflejo, *Broken English*, de Zoe Casavetes, protagonizada por Parker Posey, sigue dejando a Xan como al más talentoso de los hermanos. Ambos festivales se están volviendo cada vez más parecidos que lo que ninguno de ellos sería capaz de admitir, gracias

a una “intercolonización”: cuanto más grande se vuelve un festival, más difícil se le hace definir su propio espacio.

Por ende, deben cambiar. Tanto Berlín como Sundance, como todos los festivales Behemots, han intentado en los últimos años cambiar el modo en el que se presentan. Primero fue Sundance, cuya movida histórica más exitosa fue fomentar documentales a través del Fondo para Películas Documentales. Si bien los largometrajes más impactantes de 2007 fueron de producción externa, con dos destacadas obras de competencia documental, *Zoo* y *Manda bala* (*Send a Bullet*), el consenso general es que la cosecha documental de Sundance sigue impactando. Luego surgieron los poderes de Sundance con la Competencia Mundial de Cine, presentando una serie de películas olvidables que más tarde aparecerían como carne de cañón en secciones de Berlín, lo que podría interpretarse como estrategia para atraer agentes de ventas extranjeros a un contexto despojado de espíritu comercial, como si hiciera falta más gente en la Ciudad del Entretenimiento. En el 2007, Sundance sintió la necesidad de expandir su programación “alternativa” –la misma veta alternativa que produjo la no-experimental *Old Joy*– y el Forum Expanded de Berlín en verdad “se expandió” incluyendo instalaciones de arte y consintiendo a críticos artistoides pero también tirándole un huesito a un auspiciante (en este caso, Sony): Frontier produjo New Frontier, un búnker instalativo débilmente iluminado (uno espera ansiosamente la “Final Frontier”). Y es así cómo la Ciudad del Entretenimiento, por no decir el mundo, nunca será igual. (En el 2008, Sundance anunció la flamante “Iniciativa de Producción Creativa”, y aún así el mundo nunca será el mismo).⁸

8 Para citar un concepto más exitoso de “festivales múltiples” o de “festival dentro de un festival” con el que estoy familiarizado, señalaré el de Róterdam. Este festival, que ha combinado tanto lo comercial como lo relativo al público a tal punto que incluso se podría discutir si es un modelo en y de sí mismo, probablemente sea el más obvio de todos estos ejemplos, ya que se podría decir que es su propio modelo, con aspectos positivos y negativos (interesado principalmente en estrenos con su competencia Tiger, y proyectando la totalidad de la producción anual Hubert Bals). Sin embargo, refleja todas las posibilidades de un festival de cine: una selección de las producciones del año que hay que ver, el festival como colonizador, cine experimental, shows y eventos en vivo. En el 2007 llegaron a ofrecer un programa demente llamado “Finales felices: cuando los festivales de cine dejan de existir”, que incluía actividades tales como torneos de fútbol bajo techo, y algo llamado “cine sin butacas”, donde convirtieron una sala en un espacio instalativo –nunca llegó a verlo, pero tenía la impresión de que literalmente habían sacado las butacas de un cine-. Y la contribución de Róterdam a las bellas artes y a las artes experimentales es ser estudiado por otros festivales, cuando lo hacen bien: con instalaciones debidamente montadas (en galerías de arte), salas de diferentes tamaños para las

Con estas movidas, Sundance intenta pasar de ser una vidriera del cine independiente norteamericano a ser otro coloso como Berlín, Cannes o Toronto, que en el 2007 incluyó su propia programación berreta de instalaciones. Estos Behemots están impulsados internamente por una constante necesidad de expansión, sea o no necesaria, lo que genera una escalada que nos recuerda a la carrera armamentista de la Guerra Fría, pero que rara vez responde a las necesidades del cambiante mundo del cine. ¿Acaso algún festival necesita *realmente* un “Talent Campus”, como Berlín? ¿Por qué ese repentino interés en colonizar el Tercer Mundo a través de fondos mundiales para el cine que, si bien son valiosos, por lo general terminan influenciando el tipo de cine que se produce?

LOS CRÍTICOS DE CINE Y EL CAMBIO

Además de prostituirse, ¿cómo responde un crítico de cine cuando se enfrenta al apabullante número de opciones para elegir, en tan poco tiempo? Muchos de ellos asisten a los festivales por un período inferior al de su duración total, y también tienen que hacerse tiempo para consumir cantidades industriales de alcohol por la noche para olvidarse de las atrocidades que les endosaron durante el día. En las notas, uno muchas veces lee el comentario de que un festival es “muchos festivales en uno”, y que cada crítico “hace su propio festival”. Estos “muchos festivales” actúan de común acuerdo; las secciones más oscuras se ocupan de los críticos y del público que exige arte, y los elementos más abiertamente comerciales –generalmente en forma de competencia– se ocupan de los críticos de diarios, los auspiciantes, los agentes de ventas, y de esa entidad amorfa llamada “el público”. Y hay una cantidad limitada de horas por día, una cantidad limitada de días en un festival. Una competencia es una especie de “mini-festival” seleccionada por los programadores para guiar a los críticos en sus “notas editoriales”, y para atraer a aquellos espectadores que prefieren no enfrentar la posibilidad de elegir y la potencial originalidad. En un análisis final, una competencia atiende a otros grupos de interés como son los agentes de ventas, los distribuidores y todos los auspiciantes importantes que aportan grandes sumas y a quienes les encanta la

películas de cine arte más “oscuras”; por lo general, incluyen retrospectivas o reestrenos y, para satisfacer a la gente de negocios, Cinemart, que en los últimos años incluyó una competencia adinerada para premiar el mejor lanzamiento.

Cine del mañana

presencia de celebridades (especialmente en Berlín, aparentemente).

En los últimos años está pasando algo extraño: en verdad algunos críticos están notando la baja calidad de las competencias más importantes, o de los grandes estrenos en festivales no competitivos (como Toronto). Sin embargo, el enfoque de mínimo común denominador de la mayoría de las competencias es hacerse notar por los críticos que (a) recuerdan cuando “en competencia” significaba algo, y (b) son lo suficientemente osados como para arriesgarse con mejores películas que encuentran un lugar en secciones tales como la Quincena de los Realizadores en Cannes. Por supuesto, este sistema de poderes condiciona a los críticos de cine a minimizar las contribuciones estéticas de los festivales para el público. Así, esos críticos concentran su poder, sea cual fuere el que tengan, en los festivales comerciales más grandes, a punto tal de publicar información que es lisa y llanamente errónea porque les importa más impresionar a la oficina de prensa de los festivales comerciales que brindar información correcta (o, si lo prefieren, que ayudar al hombre pequeño).⁹

Mientras que los festivales Behemots estén quizás sembrando sus propias semillas de descontento, se necesitarán muchos críticos que griten alejados del mundo para que la revolución ocurra. Hasta que el sistema deje de funcionar para esos poderosos grupos de interés, no veo que vaya a ocurrir cambio alguno. El cambio se dará cuando esa gente crea que es necesario, y mayoritariamente ocurrirá cuando esos grupos (distribuidores, agentes de ventas, auspiciantes) dejen de hacer dinero, o vean que los festivales de cine ya no sirven a sus propósitos o intereses. Puede que ese momento esté cerca; de hecho, es posible que para fin de año se pueda descargar (o que alguien nos envíe a través de un sistema de transferencia de archivos) la mayoría de esas 50 películas míticas, tengan o no distribución o un importante agente de ventas, o amplia participación en festivales (o que se puedan comprar legalmente en otros países a través de Internet, si uno quisiera estar en regla).

En la configuración actual, los críticos pueden servir a un importante propósito ayudando a otra gente (y a otros críticos con menos juicio) a

9 Mientras escribo esto, indieWire anuncia a los cuatro vientos la adquisición de la película canadiense *Up the Yangtze* a través de la distribuidora norteamericana Zeitgeist, y proclama que fue estrenada el año pasado en el IDFA de Ámsterdam, cuando de hecho se estrenó en Vancouver. (Sin duda, es periodismo descuidado, pero ¿podría existir quizás la coincidencia, que una pequeña investigación lograría develar, de que un representante de indieWire recibió una habitación de hotel gratis o un pasaje para ir al IDFA? En estos casos no es la excepción, es la regla).

comprender cómo opera el sistema, haciendo algo distinto de la típica nota periodística festivalera que todos conocemos, escribimos y amamos –esa combinación de generalidades anecdóticas, bitácora de viaje y ocasional resumen de una película destacada en uno o dos párrafos, como máximo–. Sin embargo, existe otra opción, que no implica vender el alma y que tiene que ver con retrospectivas creativas, del tipo que supieron cultivar lugares como Viena y la Torino pre-Moretti; estas brindan a los críticos la oportunidad única de escribir sobre algo distinto del insalubre foco de atención que generan los estrenos. Yo desalentaría un juicio de valor sobre los festivales en general, pero, si se quisiera evaluar un festival, quizás se necesitaría prestar atención a lo que no muestran tanto como a lo que muestran. Y, como ya lo vengo notando, se requiere de un cambio en el lenguaje: por ejemplo, en vez de “no pudieron conseguir” una película determinada, decir “no se la otorgaron”; o comparar los festivales en cada una de las categorías y no las categorías transversalmente.

En esencia, se debería tratar cada festival bajo sus propias fortalezas y conocer sus limitaciones. No basta con mirar la competencia de un importante festival y decir “la producción de este año fue pobre” –la verdadera crítica que debería hacerse es al sistema mismo–. Todo esto combinado, que es lo que espero haber logrado aquí, y brindando tantos flancos para futuros ataques como fuera posible. Aun si, fruto de una combinación de factores –suerte, circunstancias, inteligencia–, un festival de cine lograra encontrar esas 50 películas y presentarlas a su público local, los problemas que aquí describo no desaparecerían y pensar cualquier otra cosa sería engañoso.

Futuro, antiguo, digital

Emmanuel Burdeau

Vine a Mar del Plata por primera vez hace once años. Recién empezaba a trabajar en los *Cahiers du cinéma*, y Mar del Plata fue el primer destino lejano al que me envió la revista. Es un gran recuerdo. Por eso agradezco especialmente a Quintín por haberme invitado, y por su amable presentación.

*

Para comenzar de manera escolar, o francesa —quizás sea lo mismo—, diremos algunas palabras sobre el título: *El cine del mañana*. Mañana nunca es una palabra neutra: está llena de connotaciones proféticas. Hablar del «cine del mañana» es vislumbrar una promesa, y expresar un temor. El temor —fue el tema de ayer por la tarde— es que el cine no tenga un mañana. Algo va a continuar, pero ¿podremos llamarlo todavía «cine», como lo hacemos desde hace cien años (desde la invención del cine) o desde hace un poco más de cincuenta años (desde que el cine se considera un arte de pleno derecho, al igual que la literatura...)?

Organizar jornadas como estas es preguntarse si no está por terminar un momento histórico, y por comenzar otro. Es preguntarse qué cine existirá mañana, y si seguirá siendo cine. Pero también es preguntarse en qué ese cine será el cine del mañana. Pregunta esta que concierne al cine y al futuro, al futuro del cine y al futuro en general. Es plantearse la cuestión de lo nuevo: en materia de cine, tal pregunta es siempre particularmente delicada y está embebida de cierta inocencia. ¿Novedad en el arte? ¿O novedad que el arte toma de la sociedad y de sus commociones económicas, tecnológicas y sociales? Ambas cosas. Se puede ver ahí grandeza o miseria: en el cine, la novedad es a menudo la retraducción de novedades que han aparecido primero en otro ámbito.

¿Cuál es el futuro del cine? ¿Cuál es su porvenir? ¿Qué elementos, latentes en el presente, permiten apostar —sin prever nada— sobre lo que será el cine mañana?

*

Antes de entrar en detalles, haremos una observación que ya es una respuesta. Comencé a trabajar para los *Cahiers* en 1995, el año del centenario. La situación estaba marcada en ese momento por los discursos sobre la muerte del cine, en particular el de Serge Daney. Parecía que la crítica debía dividirse entre dos tareas: repetir las lecciones del pasado, para que no se olvidaran; o anunciar el Apocalipsis, para estar listos si se llegaba a confirmar lo peor.

¿Qué se hace, cuando uno es demasiado joven y sin experiencia, para asumir estas tareas? ¿Qué se hace cuando detrás de uno hay una generación crítica que conoció una primera hora de gloria que acompañó a una gran época del cine (los años '50 y '60) y se prepara para conocer una segunda erigiéndose como guardiana de un templo amenazado? Se espera pacientemente. De esta manera se aprende a rechazar la división demasiado simplista entre gran cine de ayer y pequeño cine de hoy. Se aprende a «*intentar otras periodizaciones*».

Los años pasan. El cine continúa, en general, más o menos bien. Continúa, a veces fiel, a veces infiel. La nostalgia y el pesimismo parecen recursos cada vez menos apropiados. Se comprende que lo nuevo, si lo hay, sólo podrá existir lejos de los esquemas lineales: gracias a una brecha o una contradicción entre lo que fue y lo que es, o será.

*

Elegí tres películas. Tres ejemplos y algunos sub-ejemplos, tomados del cine de los años 1997-2007, que proponen una retrospectiva en toma acelerada de diez años de cine. Una retrospectiva que cuenta –es uno de los objetivos de esta presentación– el advenimiento de lo digital. Tres películas que abarcan un amplio espectro: una es iraní, otra taiwanesa y la tercera estadounidense. Dos de ellas están en la vanguardia del cine de autor; la tercera pertenece a la masa *a priori* indiferenciada del cine comercial.

El viento nos llevará, Abbas Kiarostami, 1997

Con el fin de fotografiar ritos funerarios, un fotógrafo y su equipo llegan a un antiguo pueblo del campo iraní, parcialmente oculto bajo la tierra. Viviendas pequeñas, disposición laberíntica, túneles. En varias oportunidades, el héroe debe irse súbitamente del pueblo porque recibe un llamado en su teléfono celular. Varias escenas lo muestran corriendo, subiendo a su auto, yendo a toda velocidad hacia una colina desde donde trata, a menudo en vano, de captar la señal. *El viento nos llevará* es quizás el primer film que pone en

Cine del mañana

escena al teléfono celular, el iniciador de esta «comedia del celular» que ha prosperado tanto.

El *running gag* vale por sí mismo, pero también por el ida y vuelta entre el «viejo mundo», el mundo de piedra de este pueblo escondido, donde las leyes espaciales y físicas se sienten muy fuertemente, y el nuevo mundo, una colina al aire libre, sin límites alrededor. Kiarostami parece decir que el celular va a hacer surgir una novedad en el cine, pero que este «cine del celular» no será gratuito, habrá que pagar la deuda –de ahí el *gag*– a todo lo que queda atrás o todo aquello cuya desaparición es representada por el celular: el viejo mundo de la tierra y de la arquitectura.

Otros dos ejemplos:

-*A l'Ouest des rails*. Wang Bing documenta la muerte de una de las más grandes regiones industriales de China, *Tie Xi Qu* (es el título en chino). Esta película hubiera sido inconcebible sin la tecnología digital. Wang Bing trabajó casi solo, sin ingeniero de sonido, cameraman ni productor. Pidió prestada una cámara, y pudo comprar los casetes con el dinero ganado por su novia. En *A l'Ouest des rails* hay una idea muy perturbadora, y muy bella: lo digital, siendo una importante innovación tecnológica, no está hecho para acompañar las innovaciones del mundo, no permite hacer una ciencia ficción más; enfoca al cine hacia lo que se va. El progreso tecnológico observa lo que contribuye a borrar. Lo nuevo mira a lo antiguo y le rinde homenaje.

-*El mundo*, de Jia Zhang-ke. Rodada con tecnología digital de alta definición, la película se desarrolla en un parque temático situado en los suburbios de Pekín, donde están reproducidos los monumentos más famosos del mundo, en una escala de 1/3: el Taj Mahal, la torre Eiffel, la torre de Pisa, el Golden Gate Bridge, las torres gemelas del World Trade Center... Este parque temático es una imagen de la «globalización»: un mundo en modelo reducido, en el que las distancias espaciales han desaparecido. Ahora bien, esta imagen ya es algo perimida, pues se trata de reunir monumentos, una memoria. Una colección de cosas viejas, un museo. ¿Qué sugiere Jia? La globalización no es algo nuevo; su representación va unida a un imaginario antiguo.

Otra cosa, también en relación con el teléfono celular (no salimos de esto, está hoy en día en el centro del cine). El celular dice aquí dos cosas contradictorias: 1) Es la herramienta tecnológica de la globalización, la herramienta del fin de las referencias espaciales. Se puede llamar por teléfono desde cualquier lugar, en cualquier momento, diciendo estar en un lugar mientras estamos en otro. 2) Jia va también en sentido inverso. En situaciones de trabajo, y sobre todo en sus historias de amor, los empleados del parque

se intercambian SMS, cuyo envío da lugar a animaciones en Flash que aparecen en pantalla completa. Representación del trayecto del mensaje, del transporte de afectos que supone. Vemos a un jinete en su montura, un avión, un ómnibus... Es muy bello, muy sorprendente. ¿Qué hace Jia? Restaura un modelo aparentemente desaparecido de desplazamiento físico y afectivo, un heroísmo del transporte. Como si el celular, anunciando el fin de las relaciones espaciales, anunciara también su resurrección en la pantalla en miniatura. Contradicción: la globalización que anula las distancias/nobleza reencontrada de los transportes geográficos y amorosos.

Three Times, Hou Hsiao-hsien, 2005

Es la última película del taiwanés Hou Hsiao-hsien. Las tres partes de la película ponen en escena a la misma pareja de actores, Shu Qi y Chang Chen. Son tres historias de amor en tres momentos diferentes del siglo XX. Tres momentos de una misma historia de amor, situados en 1966, 1911 y 2005, como si Hou Hsiao-hsien hiciera una trilogía para resumir el siglo XX. Comprender su visión del siglo es comprender cómo llegamos al 2005, en qué el 2005 es diferente de 1911 y de 1966. Ahora bien, sucede que Hou no respeta el orden cronológico. Comienza por 1966, sigue con 1911 y luego al 2005.

El enigma de la película es el siguiente: ¿por qué este desorden en las fechas? La clave es el rol desempeñado por lo escrito.

1966. Es la historia de un joven que va a ser llamado al ejército y de una joven que trabaja en una sala de billar. Esta parte está construida como una ficción epistolar clásica, en la cual ella y él se intercambian cartas y mensajes que llegan, a veces demasiado tarde, a veces demasiado pronto; que a veces encuentran a su destinatario, y a veces no. Este juego es paralelo a otro tipo de desplazamiento: el joven parte en busca de la joven después de que ella ha cambiado de sala de billar. Hay una escena soberbia que lo muestra en una *scooter*, por las rutas de Taiwán; pasa delante de los carteles de las ciudades que se van sucediendo como la inminencia y luego la postergación del momento en el que él podrá finalmente encontrar a la mujer de la que se enamoró. La ficción toma realmente forma cuando uno y otro están en la estación. Hay un plano largo sobre el cartel indicador, donde ven que el último tren ya salió. Entonces van a esperar el autobús bajo la lluvia. Es allí donde se toman de la mano por primera vez. Esta primera parte pone en juego, en suma, cierto tipo de intervención de lo escrito en la imagen, adaptando el modo epistolar al cine. Lo escrito cumple una función motora: alimenta y orienta la historia de

Cine del mañana

amor, la retrasa y la alienta, la fomenta por el hecho mismo de diferirla.

1911. Cuarenta minutos de cine mudo: ningún diálogo, sólo intertítulos. La historia de amor entre un joven revolucionario y una cortesana. Una vez más estamos frente a intrigas de papel: papeles que firmar, cartas que escribir, carteles que llevan un mensaje entre los planos. Intrigas que deberían permitir a la joven liberarse de su trabajo de cortesana para vivir al fin su amor. Pero esto no ocurre. Los papeles retrasan todo, obstaculizan los sentimientos. Esta es entonces una segunda función de lo escrito, menos positiva: los intertítulos, los pergaminos, los papeles pintados, y también las vestimentas muy finamente trabajadas y cuyos motivos parecen imitar a los elementos de escritura, todo esto instala un mundo en el cual la escritura es el agente de un inmovilismo amoroso y político.

2005. La juventud taiwanesa contemporánea, un fotógrafo y una joven cantante. Nuevamente estamos frente a otro mundo, el nuestro, el de Internet, el de los teléfonos celulares y las computadoras portátiles. Un mundo donde legibilidad y visibilidad, escrito e imagen se conjugan incesantemente, se mezclan en una vasta jungla de signos. En efecto, ¿qué es una computadora? Un soporte para escribir y para mirar fotos, películas... Herramienta de comunicación y de creación a la vez. Para la vista y para las manos. En 2005, *Three Times* llegó a ese punto: todo se mezcla, ya no ocurre nada; todo sucede en la misma pantalla cuadrada. La no distinción escrito/imagen corresponde al hecho de que cada uno se repliega en el santuario de una intimidad sin un afuera: la joven es epiléptica; el joven va a buscar en otro lado...

De 1966 al 2005 pasando por 1911, Hou cuenta un camino que parte de una separación o de una relación armoniosa entre lo escrito y la imagen, entre ver y leer para ir a una intercalación cada vez más cerrada y cada vez más asfixiante. Tal es la lógica que regula la inversión de las fechas. Podríamos ver en esto una melancolía, una lectura pesimista de la Historia. También podríamos pensar que este sorpresivo anacronismo nos indica que estaríamos hoy más cerca –¿En el cine? ¿En la realidad? ¿En los dos?– de 1911 que de 1966. Más cerca del cine mudo que de la modernidad. Más cerca de antes de ayer que de ayer.

(Como complemento podríamos citar otra película del mismo año, no menos importante: *Be With Me* del singapurense Eric Khoo. No hay, por así decirlo, ningún diálogo. En cambio, hay una muy fuerte presencia de las nuevas tecnologías domésticas y portátiles: otra película sobre el retorno de lo escrito en las herramientas del mañana).

King Kong, Peter Jackson, 2005

Evidentemente, no se puede ver este *King Kong* del 2005 dirigido por Peter Jackson sin compararlo con el original dirigido por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack en 1933. El gorila de 1933 estaba hecho con transparencias, muñecos, maquetas: trucajes mecánicos. El del 2005 es digital, sólo existe por el prodigo de la informática. (Dejemos de lado la versión realizada por John Guillermin en 1976: podríamos hablar de ella, pero nos llevaría demasiado tiempo).

King Kong es el relato de un rodaje, la historia de un cineasta cabeza loca que decide irse a una enigmática isla porque escuchó que en ella encontraría algo misterioso y atrayente. Contrata a una actriz desocupada para que lo acompañe. Este aspecto de la película sobre el cine y sobre la representación es más importante en la película de Jackson que en la de Cooper & Schoedsack. De la misma manera, Jackson insiste más en el contexto histórico, la crisis económica de 1929 y la llegada del cine sonoro. El principio es un hermoso montaje que compara situaciones cotidianas de la crisis –neoyorquinos en la calle, violencia policial, vagabundos, espectáculos callejeros– y fragmentos de espectáculos teatrales que permiten introducir el personaje de la actriz que pronto estará desempleada, Ann Darrow (interpretada, después de Fay Wray y Jessica Lange, por Naomi Watts). Hay, pues, cierta conjunción entre política y estética, cierto estado de la sociedad y cierto modo de representación.

La película muestra el encuentro de la actriz con Kong. Cuenta su historia de amor, o de amistad –es verdad que la película de Jackson no tiene la carga erótica del original-. La cuenta de una manera particular, como el choque del viejo mundo teatral con la omnipotencia digital. Vemos a Kong que corre sosteniendo a Ann en su mano, el rostro de ella filmado en primer plano, como si la figura humana hubiera sido transportada y deshecha por lo digital. La nueva naturaleza digital atropella todo a su paso, especialmente los manierismos y los viejos tics del hombre. Kong suspira y sonríe, mientras que Ann realiza para él algunos malabares que aprendió en el teatro: él se ríe de ella tirándola al suelo con el dedo. De la misma manera, cuando se recrea sobre el escenario, en Nueva York, el encuentro entre la bella y la bestia, Kong se da cuenta de que no le están presentando a la misma rubia: entonces la tira como a una media vieja. Rechaza la mentira humana, y con ella a la película.

¿Se trata de una nueva naturaleza digital? Es la alianza de lo prehistórico y de la computadora. Un cruce activo más, entre innovación tecnológica y restauración de un orden primitivo. Esta segunda naturaleza

Cine del mañana

digital es portadora de una buena noticia, la de una posible superación del teatro, el rostro y las máscaras, inseparables de ese capitalismo en ruinas que se presenta al inicio, por medio de una sucesión de viñetas.

*

Veamos a dónde nos conducen estos ejemplos. A actualizar, bajo el registro de lo nuevo, en la perspectiva de un porvenir, ciertas paradojas.

Dichas paradojas serían cinco:

1. Paradoja de tiempo o de fecha. Es la más importante, las otras derivan de ella. En todos los casos, el cine mira del mismo modo hacia el futuro y hacia el pasado. *El mundo*: museo de la globalización, globalización como museo. *Three Times*: retorno al cine mudo; estaríamos más cerca de él que de la modernidad de los años '60. *King Kong*: segunda naturaleza digital.

2. El lugar de la figura humana. *King Kong*: es el animal el que parece mostrar el rumbo al hombre, ridiculizando sus jeremiadas teatrales y políticas. *El mundo*: los empleados del parque buscan a ciegas una medida propiamente humana entre la monumentalidad en modelo reducido del parque y los SMS, esos mensajes que tienen en el bolsillo pero a los que la animación les confiere otro tipo de monumentalidad. *Be With Me*: exaltación –medida– de las posibilidades ofrecidas por Internet o el celular; pero también pintura de una humanidad que experimenta una regresión hacia la discapacidad, la obesidad, la adolescencia. Que se infantiliza. ¿Acaso existe en estas películas la promesa de un hombre nuevo? Ciertamente, pero está suspendida.

3. Paradoja de materia o de tecnología. Es lo más claro y sorprendente en el cine hoy en día. ¿Para qué sirvió hasta ahora lo digital –DV para *A l'Ouest des rails*, HD para *El mundo* y la nueva película de Jia, *Still Life*? – La respuesta es desconcertante: no sirvió para avanzar, para hacer un cine del futuro; sirvió para decir, interminablemente, adiós a un mundo que se va, ese viejo mundo de la piedra, de los intercambios físicos, de la arquitectura y de los monumentos que sin embargo están destinados a la destrucción. ¿Precipita una mutación? Sí, pero también la retrasa, la frena. *A l'Ouest des rails*, *Still Life*, *No quarto da Vanda*: el cine en digital es principalmente un cine de la ruina, arquitectónica y comunista. En Wang Bing, obreros que pronto serán desalojados destruyen sus casas. En Jia, toda una región será pronto sepultada por la presa de las Tres Gargantas. En Pedro Costa, una joven drogadicta recibe a los habitantes de una villa miseria de Lisboa que va a ser destruida por unos *bulldozers*. Sin duda, hay una lección política que aprender de esto. El

viejo mundo que cayó a fines de los años '80 todavía humea, sus fragmentos se mueven, atormenta al nuestro. Extraña espectralidad de la materia en la era de lo inmaterial digital...

4. Segunda paradoja tecnológica: la paradoja de las nuevas tecnologías domésticas y portátiles. Hace unos diez años el cine estaba obsesionado por la voluntad de luchar contra la televisión. Esta aplastaba todo, como una especie de monstruo tecnológico: cámaras y micrófonos por todos lados, ya no había más vida privada, sólo manipulación... Muchos cineastas le confiaron entonces al cine la misión de resistir marcando una diferencia: las películas tenían que probar que no tenían nada que ver con la brutalidad televisiva; la puesta en escena tenía que aumentar y luego desbaratar la manipulación... Ya no sucede lo mismo. Gracias a las micro-tecnologías –teléfono celular y computadora portátil en particular– vimos llegar otro tipo de cine, en el cual la tecnología deja de ser el enemigo automático. Por la simple razón de que esta ya no es propiedad del aparato central televisivo; pertenece a todos, sus usos son cotidianos, personales, afectivos. La paradoja sería la siguiente: este cine que acompaña a las mutaciones tecnológicas las restituye al individuo, a todos; en eso, vuelve a lo elemental de la *home movie*, al documental doméstico, incluso a un clasicismo en la escritura.

5. Otro hecho importante de lo digital: las nuevas relaciones entre imagen y texto, ver y leer. *Three Times* y *Be With Me*: evidencia de una proximidad con el cine mudo. Jia lo dijo en el momento del estreno de *El mundo*: trabajar en digital, filmar SMS, le permitió trabajar «*un poco a la manera de los cineastas del cine mudo*». Esta proximidad con el cine mudo es importante en varios aspectos. Como ya dijimos, es muestra de un cortocircuito en el interior de la historia; y a la vez desmiente a quienes se lamentan de un supuesto abandono del texto a favor de lo visual, de la imagen. Godard ya nos había prevenido –si puede decirse así–: hace años nos dice que sucede lo contrario: ya no hay más imágenes; somos ahogados por el comentario, lo escrito, el texto.

La intercalación imagen/escrito, ver/leer –de la que es testigo tan notablemente la tercera parte de *Three Times*– conduce a otra observación. ¿Por qué el cine del mundo chino es tan importante hoy en día? ¿Por qué tenemos la impresión de que, desde mediados de los años '90, el centro de gravedad estética se desplazó hacia esa zona? Podemos arriesgar una explicación «culturalista». En el interior del mundo chino, la distinción entre escribir y pintar, ver y escribir, que los occidentales reconocemos como fundamental, nunca existió. Pensemos en la caligrafía: operación de escritura y pintura,

Cine del mañana

inseparables una de otra.

*

Recapitulemos. ¿Qué hay de nuevo hoy en el cine, para un mañana?

- Películas sin edad. 2005 = 1911.
- Medida incierta de la figura humana. Animal (*King Kong*) = ciencia-ficción (*El mundo*).
- Política de lo digital: un adiós al mundo que se va. ¿Obsesión comunista?
- Gracias a las tecnologías domésticas, invención-reinvención de un arte elemental, de todos y para todos.
- Devenir-chino.

*

¿Cómo podemos concluir? De dos maneras provisorias.

-Hoy en día se escribe y se piensa sobre las películas todavía en términos de desaparición o supervivencia del cine. Es la pregunta que formulábamos al principio: ¿habrá todavía cine el día de mañana? Habrá juegos de video, arte contemporáneo, animación en teléfonos celulares, DVD... Films, sí, pero ¿merecerán el nombre de cine?... Las cinco paradojas podrían servir, en última instancia, para esquivar este tipo de preguntas. Para encontrar un ardid para pensar en el futuro posible del cine alejándose del problema de sus comillas, de su mayúscula. Cada una de estas paradojas es, en efecto, la revelación de una impureza, una mezcla del cine con uno de sus «otros»: SMS con los intertítulos del cine mudo; imagen con texto; el hombre con efectos especiales... Esta sería la maniobra: esquivar el «cine».

-Para concluir, les citaré el final, justamente, de un libro que puede considerarse *el* libro sobre el cine, la primera recopilación de artículos publicada por Serge Daney, en el momento en el que dejaba de ser el jefe de redacción de los *Cahiers du cinéma* para unirse a *Libération*. La recopilación termina con dos textos inéditos: uno retoma el título, «La rampe», y el otro se llama simplemente «Post-scriptum». Está fechado en agosto de 1982. En él, Daney evoca la historia del cine y la posibilidad, o la imposibilidad de contarla. Habla de la necesidad de rechazar los esquemas lineales:

Resta retomar este enfoque. Intentar otras periodizaciones. No la de

este libro donde lo clásico cumple el rol del sueño y donde lo moderno el de la vigilia. Sino con una vuelta más.

Pues, ¿qué vemos hoy en día? ¿Qué le está sucediendo a la forma cine? Las experiencias más sofisticadas y los dispositivos más populares a menudo se encuentran en algún lugar. Más allá de la crisis, o, quién sabe, de su «muerte», el cine da una vuelta, y toca casi su origen. Diálogo con el cine mudo.

Esto nos muestra que las articulaciones de lo antiguo y lo nuevo, del hoy y del ayer no son nuevas.

Luego Daney pone punto y aparte, y concluye:

Es entonces cuando nos damos cuenta de que lo arcaico y lo posmoderno tienen un aire de familia.

Escribir sobre cine en Internet: algunas reflexiones personales

Jonathan Rosenbaum

Voy a leer un artículo de mi autoría que salió publicado en la edición de primavera de *Film Quarterly*. Fue escrito a pedido del nuevo editor de esta revista, Rob White, y su título es “Film Writing on the Web: Some Personal Reflections” (“Escribir sobre cine en Internet: algunas reflexiones personales”). Iré haciendo algunas acotaciones a lo largo de la lectura.

Hay una parte mía que entiende perfectamente por qué un minimalista como Jim Jarmusch y una personalidad del siglo XIX como Raúl Ruiz no tendrán nunca nada que ver con el e-mail. Alguna vez Raúl Ruiz me dijo: “No se puede oler un e-mail”, tratando de explicar parte del motivo de su desagrado. Pero me cuesta sentir nostalgia por la crítica de cine previa a la era de Internet porque si bien sí se la podía *oler*, las opciones que uno podía conseguir por fuera de unas pocas bibliotecas universitarias eran muy limitadas.

Asimismo, la oferta de películas en otras ciudades que no fueran Nueva York o París, antes del DVD, era muy reducida y era aún más azaroso encontrar material de lectura sobre ellas. Estos dos desarrollos no deberían considerarse aisladamente uno del otro. El crecimiento de la escritura sobre cine en Internet –sin contar sitios web, sitios de revistas impresas, foros y blogs– siguió a otros enlaces comunitarios que involucran la cultura del cine. En mi opinión, estos enlaces son mucho más importantes que la caída en la distribución del cine de autor y del cine independiente en las salas, por lo que volveré a hacer referencia a ellos a lo largo de esta presentación.

Cuando comencé como cinéfilo en Nueva York a principios de los '60, las revistas en inglés que más importaban eran las que fueron más lejos en la incorporación de elementos diversos: *Sight and Sound*, *Film Culture* y *Film Quarterly*. Incluso la más localista y partidista *New York Film Bulletin*, que hace mucho se dejó de editar, traducía por entonces textos de *Cahiers du cinéma*. Por supuesto que el mundo del cine era mucho más pequeño en aquel tiempo y parte de la nostalgia que siento por esa época radica sin lugar a dudas en su carácter de íntimo.

Cuando la escritura sobre cine llegó a la web, la cultura del cine se

había esparcido y dividido en círculos académicos y periodísticos, los que muchas veces, lamentablemente, funcionaban indiferentes el uno del otro y a veces como instituciones hostiles entre sí. Por lo tanto, entiendo que la edad de oro en teoría ocurrió antes de toda institucionalización. Significativamente, los esfuerzos pioneros y más emprendedores en la difusión de la escritura sobre cine en la web no fueron ni norteamericanos, ni ingleses o franceses sino australianos. El más notable de ellos fue *Screening the Past*, sitio académico revisado por expertos fundado en Melbourne en 1997 por Ina Bernard, especialista en arte clásico y bellas artes; y también *Senses of Cinema*, de estilo más periodístico, fundado por el cineasta Bill Mousoulis en la misma ciudad en 1999.

Aquí quisiera hacer una acotación para intercalar unas disculpas y hacer una autocrítica. Este trabajo debería haberse llamado “Escribir sobre cine en inglés en Internet”; lamentablemente, comparto el etnocentrismo de muchos de mis coterráneos norteamericanos, pero en verdad no me siento calificado para hablar de otros portales en otros idiomas. Sin embargo, aprendí mucho en todos mis viajes a Argentina, y también en este viaje en particular viendo lo vital de la escena filmica en la web en Argentina y no estoy pensando sólo en *Otrocampo* o *El Amante* sino en mi reciente descubrimiento del sitio de Quintín y Flavia de la Fuente, *La lectora provisoria*. Fue muy interesante ver cuánta vida e interacción con estas conferencias en el marco de este festival existen de diferentes maneras en este sitio.

En cualquier caso, y volviendo a *Screening the Past* y *Senses of Cinema*, ambas publicaciones siguen siendo muy importantes –después de una década en el caso de la primera–; para fines del año pasado ya habían publicado diecinueve y cuarenta números respectivamente, y los números anteriores siguen disponibles en el sitio. Debo decir que *Senses of Cinema* sufrió muchos cambios luego de la partida en 2002 de Bill Mousoulis y de otro editor, el crítico Adrian Martin, quien co-fundara luego la no menos ambiciosa *Rouge* en el 2003. Es fácil suponer que esta concentración australiana radica en una comunidad cinéfila local altamente desarrollada e interactiva, y en un deseo de reconocimiento y comunicación con el amplio mundo del cine.

Otros tres sitios web sobre cine que ya son considerados fundamentales son el británico www.film-philosophy.com, sitio académico; el norteamericano y básicamente periodístico daily.greencine.com; y el internacional *Masters of Cinema*, al que se puede acceder entrando a www.mastersofcinema.org y

funciona básicamente, pero no exclusivamente, como guía de lanzamientos en DVD. Todos son especialmente valiosos, como lo es *Senses of Cinema*, por su interconexión con otros sitios. Después están los sitios mantenidos por revistas de cine como *Sight and Sound*, *Film Comment*, *Cineaste* y *Cinema Scope*, que ofrecen muestras de sus últimas ediciones más que duplicados exactos; o aquellos sitios que reemplazaron los ejemplares en papel como *Bright Lights*.

Hasta hace poco, mi conocimiento acerca de blogs y foros era limitado. Comencé a utilizarlos para el *Chicago Reader* en noviembre y estoy mucho más involucrado con este tipo de sitios desde que escribí este artículo. De cualquier manera, puedo nombrar alguno de estos aquí. Entre los más destacados blogs de críticos están los dedicados a Serge Daney en inglés y a Raymond Durgnat (el último actualmente suspendido pero por reconectarse pronto). En estos sitios participaron Fred Camper, Steve Erickson, Chris Fujiwara, y Dave Kehr. Otro sitio, también de origen australiano, es el de Saul Symonds, llamado lightsleepercinemamag.com, que publica o reproduce algunos textos de otros críticos que ya no están disponibles, en general textos que se publicaron en revistas o libros agotados.

Los foros más importantes con los que estoy familiarizado son los grupos de autor “a film by”, “film and politics” –que está casi inactivo ahora pero que comenzó como cisma del primero, otro foro de Yahoo–, y otros grupos separados ubicados en el elaborado sitio *wellsnet*, la web de consulta sobre Orson Welles. Este último trae a la memoria otros sitios inspirados en cineastas, entre los que se incluyen algunos muy impactantes, al menos entre los que conozco, dedicados a Robert Bresson, Jonas Mekas y Jacques Tati.

¿Cuántos son los lectores de estos recursos? Klaus Eder, quien durante muchos años fue secretario general de FIPRESCI, la organización internacional de críticos de cine, me dijo hace poco que *Undercurrent* –revista online en inglés incorporada a su sitio el año pasado, editada por Chris Fujiwara, que hasta hoy publicó sólo tres números– tenía unos 100.000 lectores por mes. Teniendo en cuenta el grado de especialización de la revista –que abarca temas tales como la actuación en *Madigan* dirigida por Don Siegel, el cine austriaco, una variedad de cortos, el fallecido crítico de cine Barthélémy Amengual, Alexander Dovzhenko, el diseño de sonido de Leslie Schatz y nuevos largometrajes sobre Cameron Crowe, Philippe Garrel, Danièle Huillet, Terrence Malick, Park Chan-wook, y Tsai Ming-liang–, y considerando que pareciera que estos 100.000 lectores representan un número mayor a la totalidad

de lectores de revistas de cine impresas, fue una información sorprendente que inicialmente causaba descreimiento. También resultaba difícil hacer cuadrar este número con la cifra que me dio Gary Tooze a propósito de un reciente artículo de mi autoría llamado “Ten Overlooked Fantasy Films on DVD (and Two That Should Be!)” (“Diez ficciones ignoradas en DVD (¡y dos que deberían serlo!)”), que apareció en su sitio web *DVD Beaver*, mucho más comercial y orientado al consumo. En este caso, estimó en 10.000 la cantidad de visitas durante la primera semana de aparición del artículo.

Pero también alguna vez Klaus acotó que el tiempo promedio que un lector pasaba en *Undercurrent* era de más o menos dos minutos. Entonces comencé a darme cuenta de que mi shock había sido algo prematuro y de que mi superposición de dos gráficos incompatibles –uno dedicado a suscriptores y lectores de revistas impresas como *Cahiers du cinéma*, *Film Quarterly* y *Sight and Sound*; el otro dedicado a internautas– sólo podía conducirme a conclusiones confusas. Y no estoy seguro de que la comparación con *DVD Beaver* sea muy significativa tampoco, al no contar con el tiempo promedio de cada visita en este caso. También me enteré hace poco a través de David Bordwell de que su propio sitio web davidbordwell.net “recibe entre 250 y 450 visitas exclusivas por día, con un promedio de entre 2 y 3 visitantes que guardan la página en su computadora. Diariamente, la mayoría de los visitantes que ingresan al sitio lo hacen por primera vez; entre 60 y 100 de ellos volverán al día siguiente. La mayor cantidad de usuarios proviene de los Estados Unidos y Europa, lo que es de esperar”. No creo que pueda realizarse una comparación significativa de estos números con el número de ventas de los libros de Bordwell, a quien no le pregunté por este tema. Tampoco estoy seguro de cuán significativa sea una comparación entre el sitio web de Bordwell y *Undercurrent*, dada la temática que buscan los internautas. Bordwell mayormente utiliza su sitio para actualizar y ampliar muchos de sus artículos impresos, lo que ya marca funciones cualitativamente diferentes a las de los trabajos impresos.

Aquí quisiera permitirme una pequeña digresión o nota al pie. Me molestó descubrir que en un ensayo mío sobre *Ojos bien cerrados* (*Eyes Wide Shut*) –reimpreso en un libro llamado *American Movie Critics* (*Críticos de cine norteamericanos*) editado por Library of America, que es subvencionada en parte por el estado y reconocida por sus ediciones definitivas– había un error tipográfico en el primer párrafo que invertía el sentido de la oración al cambiar “argue” [discutir] por “agree” [estar de acuerdo], un error que no había aparecido en ninguna de las otras tres versiones impresas de este

Cine del mañana

artículo. Irónicamente, si este error hubiera aparecido en el *Chicago Reader*, donde se publicó por primera vez, se habría podido corregir al día siguiente en su edición online, mientras que el error tipográfico de Library of America, salvo una segunda edición, es permanente.

Pero esto no necesariamente hace al sistema online del *Chicago Reader* superior en todos los aspectos. En los últimos años, debido a restricciones de espacio en la edición en papel de este diario, que se ampliaron recientemente, todas las sinopsis críticas que sobrepasan una cierta extensión deben acortarse tanto para su edición online como en papel. De hecho, tuve que acortar una de ellas hace unas horas cuando me pidieron que reviera la extensión máxima. Por lo tanto, las viejas ediciones en papel conservan sinopsis críticas más largas que ya no están disponibles en ningún otro medio, mientras que las que están disponibles en la web pueden en teoría modificarse semana a semana, perdiendo así su estatus de archivo y su valor. Por eso creo que se pierde algo a cambio.

Volviendo al tema principal, hace poco me di cuenta de que tanto el repetido reclamo actual de que se está perdiendo la crítica de cine como el opuesto de que se está entrando en una nueva era dorada están equivocados si entienden la crítica de cine como una institución que funciona del mismo modo en papel que en el ciberspacio, como si fueran dos versiones de lo mismo y no como dos iniciativas separadas. Los debates sobre la distribución de películas extranjeras en el mundo anglosajón, cuya presencia disminuye drásticamente en las salas, o sobre su producción y distribución en DVDs, o sobre la sofisticación de jóvenes espectadores que valoran la historia del cine, que pareciera crecer si se sigue algunos foros o disminuir si se observa otros, o sobre la cantidad de películas que se producen –lo que resulta aún más difícil de determinar si se considera indistintamente los videos y las películas– son igual de incoherentes debido a la disparidad de puntos de referencia, creando así en muchas discusiones una Torre de Babel. Es un aspecto central de nuestra alienada relación con el lenguaje el hecho de que hoy en día, cuando alguien nos dice “Vi una película”, no sepamos si esta persona vio algo en una gran pantalla junto a cientos de otras personas o solo frente a una computadora portátil, o si lo que vio era una película, un video, o un DVD, si era narrativo, experimental o una animación, sin considerar dónde y cómo fue visto.

En síntesis, estamos viviendo un período de transición donde enormes cambios paradigmáticos deberían engendrar nuevos conceptos, una nueva terminología, nuevos tipos de análisis y nuevos tipos de evaluación y medición, por no hablar de nuevos tipos de formaciones políticas y sociales, y

nuevas reglas de etiqueta. Pero en la mayoría de los casos nada de esto ocurre. Seguimos atrapados en un vocabulario y patrones de pensamiento que siguen estando atados a la forma en la que veíamos películas hace medio siglo.

Si tan sólo consideráramos brevemente las reglas de etiqueta del e-mail y los foros, nos encontraríamos con una desalentadora serie de nuevas pautas de conducta. Si enviar un e-mail a alguien puede compararse con una cierta intimidad asociada al susurro, posiblemente se podría decir que hay nuevos tipos de violencia interpersonal que surgen periódicamente en los foros y que obligan a sus líderes a imponer ciertas normas de cortesía entre los miembros.

Hasta lo que se considera un extraño o evaluaciones sobre la importancia de errores tipográficos han sufrido transformaciones dentro del nuevo escenario de los foros, y algunos de nosotros estamos tratando de orientarnos en estos nuevos contextos.

Para poder entender alguno de los nuevos trucos que a los perros viejos les cuesta aprender, nos ayudará si comenzamos por redefinir el concepto de comunidad en relación con la geografía, lo que es crucial para estos cambios paradigmáticos. Es un dato relevante que, por ejemplo, Chris Fujiwara, a quien nombré anteriormente, edite *Undercurrent* desde Tokio y desde Boston; y que el editor de *Film Quarterly*, quien encargó este trabajo, publicado por University of California Press, trabaje fuera de Londres; y quizás sea igual de relevante el hecho de que esta misma oración que estoy leyendo fue inicialmente escrita en una avión entre Chicago y Vancouver, especialmente si insistimos en considerar el discurso de ambas revistas como un discurso destinado a un distrito con base en un sitio geográfico específico, parte de un estado, pueblo o ciudad, o de una universidad u otra institución en particular. Como alguien que se siente más un habitante de la web que de la ciudad de Chicago donde vive, considero que esta distinción es vital en relación con el modo en el que funciono como escritor.

Quizá también sea para destacar que *Rouge*, en mi opinión la revista internacional sobre cine en Internet más impactante que conozco y que traduce algunos de sus artículos en inglés al chino, francés, alemán, italiano, japonés, portugués y español, haya tenido su origen en Australia, o al menos que sus tres editores sean australianos y que en cualquier momento puedan estar en Francia, Grecia o en cualquier lugar del mundo haciendo su trabajo editorial. Pero si esto es relevante, lo es en gran medida porque Australia en sí misma es multicultural y produce, por ejemplo, un canal de televisión estatal multicultural llamado SBS, casi único en su especie. En mi opinión, el estado

Cine del mañana

nación en sí mismo es un concepto que rápidamente se está convirtiendo en antiguo y disfuncional, idea que fue expuesta ayer por Cristina Nord, independientemente de los intereses especiales de políticos y corporaciones y la denominación, altamente funcional, de ‘países como mercados’. Me parece desconcertante que mientras el mundo pareciera detestar a George Bush tanto como yo, este hecho sea considerado totalmente irrelevante en la estrategia y actividad políticas del Partido Demócrata, por lo que Estados Unidos en la actualidad pareciera estar aún más aislado del resto del mundo que durante la Guerra Fría, a pesar de las posibilidades de comunicación e interactividad, sin precedentes, que Internet posibilita. Y si bajamos esta paradoja a una escala más pequeña como la cultura del cine en sus modestas dimensiones, surgen las mismas anomalías. Se dice que las elecciones del espectador común se están reduciendo a un ritmo constante mientras la mayor parte de las riquezas del cine mundial está disponible internacionalmente por primera vez en DVD.

Formé parte en Venecia de un panel de discusión con Richard Corliss, quien básicamente cree que vivimos en un mundo post-cine, que este ya no existe y que básicamente es el fin del mundo. Yo estaba sorprendido, ya que, siendo un optimista, veía las cosas de manera opuesta y hablábamos de cosas distintas, si bien los dos lo llamábamos cine. Parte del problema al evaluar nuestras nuevas condiciones radica en la mala costumbre de suponer como acto reflejo que hay buenos y malos, lo que es tan inútil como llegar a una conclusión igual de simplista sobre la globalización. Pero debo confesar que yo mismo soy en parte culpable, ya que de lo que estoy hablando aquí es más que nada de lo que percibo como bueno y no como malo. Pero déjenme tratar de ilustrarles lo bueno y lo malo con un par de anécdotas personales.

Poco tiempo después de los ataques del 11 de septiembre de 2001, fui invitado por la editora del *Chicago Reader* a escribir algo que reflejara el día después. Después que decidieran no publicarlo, recibí la misma invitación de *Senses of Cinema* y les envié por e-mail la misma pieza, un tanto reescrita. Escribí sobre mi miedo a lo que describí como terroristas norteamericanos y del Medio Oriente. Me refería a aquellos norteamericanos que de repente comenzaron a considerar el desaparecido World Trade Center como su propia propiedad privada y los ataques del 11 de septiembre como si simplemente fueran un inequívoco “ataque a los Estados Unidos”, y con esto permitían a los terroristas del Medio Oriente y sus propias posturas determinar los temas en discusión, ignorado así automáticamente a quienes no eran norteamericanos, que provenían de más de ochenta países distintos y que también habían muerto en el ataque. Me molestó en especial un afiche con la bandera

norteamericana con la leyenda sobreimpresa “11 de septiembre de 2001 / No nos olvidaremos”, afiche que un vecino pegó en la puerta del edificio de nueve unidades donde vivo en Chicago, sin molestarlo siquiera en consultar previamente al resto. Sintiendo que las banderas ya estaban siendo usadas para intimidar, para detener cualquier diálogo más que para iniciar uno, objeté en la siguiente reunión de consorcio la frase “No nos olvidaremos”, ya que en ese contexto implicaba que olvidaríamos a todos aquellos no-norteamericanos asesinados. En ese momento mi vecino se levantó y se fue, negándose a discutir el tema. Como resultado, su afiche permaneció pegado en la puerta durante muchas semanas más. Estaba tentado de concluir que parte de este clima terrible en el que vivíamos se debía a un cierto “narcicismo del duelo” que un cineasta alemán que nos visitaba me había mencionado al referirse a algunos de sus amigos y conocidos de Nueva York. Menos de una hora después que mi artículo apareciera online en el último número de *Senses of Cinema*, recibí un e-mail agresivo de un crítico de cine de Nueva York que casi ni conocía y que me escribió en un ataque de furia diciendo que no tenía derecho moral de acusar a gente como él de ser narcisistas en su duelo cuando todavía podía oler desde su departamento las cenizas de carne quemada. Y así tres definiciones de comunidad completamente disparatadas e irreconciliables me estaban afectando a la vez: un sentimiento de represión, censura y patoterismo en el edificio donde vivo; la posibilidad de expresar este sentimiento abierta y libremente en la web a otros individuos de mentalidad afín al otro lado del mundo; y la casi traumática sensación de estar siendo agredido por un conocido a 1300 kilómetros de distancia por expresar ese mismo sentimiento. La primera y la última de estas experiencias fueron distopías de pesadilla, la segunda fue utópica; las últimas dos fueron posibles sólo gracias a Internet, porque no puedo imaginarme a este conocido de Nueva York llamándome por teléfono con el mismo mensaje. Sólo la primera se condecía geográficamente con el lugar en el que de hecho vivía.

Esto me recuerda algo que ocurrió ayer –cuando tuve acceso a una grabación en video de Peter van Bueren hecha por Álvaro durante una cena hace dos días–. En el momento ni siquiera sabía que estábamos siendo filmados, a pesar de estar sentado a tres lugares de distancia –y luego, de repente, accedo a este material en Internet hoy–.

Mi segunda anécdota está relacionada con la reciente muerte de Danièle Huillet, la realizadora y pareja de Jean-Marie Straub, y cómo la noticia fue descubierta y tratada por mucha gente en el foro “a film by”. Poco tiempo después de enterarme de esta noticia conmocionante y perturbadora,

Cine del mañana

cuando un amigo de Nueva York –alguien que quizás conozcan, el crítico Kent Jones– me llamó, subí a este foro la poca información que tenía. Durante las primeras veinticuatro horas prácticamente no hubo respuesta. Pero, cuando las respuestas comenzaron a aparecer, lo hacían desde lugares tan diversos como Los Ángeles, París, el Medio Oeste norteamericano y Melbourne, Australia. Incluyeron fotos de Huillet de niña en su granja; subieron información, que ni sabía que existía, acerca del primer video digital de Straub-Huillet, que después me enteré de que estaba disponible, y creo que aún lo está, links a un artículo del diario francés *Libération* y muchos viejos textos escritos en inglés. También apareció un polémico debate sobre un obituario escrito por Dave Kehr para el *New York Times*, obituario que probablemente no se hubiera escrito si la noticia sobre la muerte de Huillet no hubiera sido subida al foro “a film by”. Y, lo que es aún más significativo, esta nota necrológica aparecía al mismo tiempo que el *New York Times* ignoraba el Festival de Cine de Nueva York, al decidir no hacer crítica de casi ninguna de sus películas y después de la publicación de un artículo de presentación del festival que, básicamente, ignoraba todo el evento. Y obviamente se pasarían muy pocas películas de Straub-Huillet. Por lo tanto, hay una curiosa disparidad en los hechos.

En términos más generales, el tipo de discurso y comportamiento que uno encuentra en “a film by” recorre toda la gama que va desde las noticias y análisis críticos a prolongados e infantiles intercambios de insultos. Esta mezcla no se limita en absoluto a los foros sobre cine y puede caracterizarse también por una división entre participantes ocasionales, habituales y hasta compulsivos; aquellos que la visitan asiduamente y quienes parecieran limitarse a intercambiar comentarios. Paradójicamente, este grupo en particular, “a film by”, fue inicialmente formado por los críticos Fred Camper y Peter Tonguette, un crítico mucho más joven, con el fin de contrarrestar el comportamiento descortés en otros foros sobre cine y continúa siendo monitoreado por esta razón. Sin embargo, esto no ha evitado que las discusiones frecuentemente desciendan al nivel del impropielo que apabulla cualquier otra forma de comunicación. Sería interesante conocer la opinión de psicólogos y/o psicoanalistas sobre la reserva psíquica y “trama familiar” que parecieran ser utilizadas en estos intercambios y que llevan a conductas aparentemente inherentes a Internet y que paulatinamente socavan las posibilidades utópicas a las que hago referencia.

Gracias al sitio web www.cinema-scope.com, fundado y dirigido por Mark Peranson y en el que participo regularmente con mi columna “Global Discoveries on DVD” (“Descubrimientos globales en DVD”), recibí una de

las más estimulantes visiones sobre las posibilidades utópicas inherentes a la escritura sobre cine en la web. Desde hace algún tiempo estoy fantaseando con la idea del regreso de los cineclubes –un gran incentivo de la cinefilia francesa a lo largo de la mayor parte del siglo pasado–, esta vez en términos globales gracias a los DVDs. Estos cineclubes podrían estar ubicados casi en cualquier parte: en casas, departamentos y hasta en fachadas de negocios. Un modelo tipo podría ser presentaciones en giras de “retrospectivas” o de programas de películas en DVD en donde estos podrían ser vendidos en las proyecciones, quizás junto con un pequeño libro o panfleto que los acompañe, de un modo similar a como muchos grupos de música venden sus CDs durante los intervalos en las salas donde se presentan. Y, si una cantidad suficiente de estos circuitos para estas retrospectivas se estableciera de este modo, en última instancia esto podría financiar las producciones de estos paquetes.

De algún modo este sueño se ha hecho realidad en los Estados Unidos, gracias a una organización llamada www.moveon.org, que realizó el año pasado proyecciones privadas de documentales de Robert Greenwald como *Uncovered: War in Iraq* (*Al descubierto: Guerra en Irak*) y *Outfoxed: Rupert Murdoch's War on Journalism* (*Outfoxed: La guerra de Rupert Murdoch contra el periodismo*), ambas realizadas en 2004; *Wal-Mart: The High Cost of Low Price*, (*Wal-Mart: El alto costo de los precios bajos*) de 2005, e *Iraq for Sale: The War Profiteers* (*Irak a la venta: Especuladores de la guerra*) de 2006. Sin embargo, este modelo pareciera no haber tenido éxito con otro tipo de películas. Creo que este tipo de proyecciones es muy interesante porque de hecho las películas no pertenecen a la gran filmografía, hasta se las considera mediocres, pero en términos de los hechos que expresan y de los sentimientos que expresan son muy significativas. Recuerdo que una edición de Fox News llegó a ser primera en ventas en DVDs en Amazon la semana que salió, lo que es extraordinario, ya que no se utilizaron canales de promoción convencional, se hizo sólo a través de Move On. Y me pareció muy estimulante estar en una de las primeras reuniones sobre *Uncovered: The War in Iraq*, que se realizaba a unas cuadras de mi casa; al volver de una fiesta, de repente descubrí a toda esta gente de mi barrio que yo no conocía y con quien compartía los mismos sentimientos políticos. Por lo que es una pena que este formato no se haya arraigado con otro tipo de películas que no sean políticas, pero creo que ya hay algo en marcha. Y esto nos lleva al festival al que asistí por primera vez el año pasado.

Durante el último Festival de Mar del Plata conocí a un docente que vive en Córdoba y que de hecho está con nosotros esta noche, Roger Alan

Cine del mañana

Koza, quien fundó algunos cineclubs en pequeñas ciudades distantes unas de otras que visita regularmente. Las películas que proyectó allí incluyen algunos de los films más especializados, esotéricos y difíciles sobre los que escribí en *Cinema Scope*, incluyendo *The House is Black* (*La casa está oscura*) de Forough Farrokhzad, un corto de 1962 sobre un leprosario, que en mi opinión es el mejor film iraní, y *Chekhov's Motifs* (*Los motivos de Chéjov*) de Kira Muratova (2002), un film ruso extremadamente bizarro basado de un modo muy particular en dos textos de Chéjov. Roger me contó que todo el público asistente suma un total de entre 700 y 800 personas, lo que me impactó muchísimo. Teniendo en cuenta las pocas probabilidades de llenar una sola sala de ese tamaño en cualquier gran ciudad del mundo con este tipo de películas, me di cuenta de que los cambiantes paradigmas de hoy podrían transformar lo que normalmente se considera el gusto de una minoría. Una vez que el paradigma de una sola base geográfica cambia, todo puede transformarse.

Quizás el más alocado de los largometrajes de Muratova sea muy difícil para los neoyorquinos o los parisinos, pero, una vez que pueda ser adquirido en DVD con un buen subtulado, todo es posible, incluyendo un importante grupo de espectadores en Córdoba.

La reconstrucción de Alejandría

Álvaro Arroba

Decía ayer Emmanuel Burdeau que los que han hablado durante estos días aquí se dividen, en cierto modo, en optimistas y pesimistas (integrados o apocalípticos, en terminología de Eco). Estoy seguro de que pertenezco a los primeros.

Dedicaré este primer tiempo de mi intervención a comentar la situación pretérita y actual de la cinefilia en España, una microhistoria comentada de los resistentes a la dictadura de la exhibición cinematográfica. Esta evolución a la que me voy a referir sigue una trayectoria perfectamente paralela a la de la audiencia inquieta que no vive en las pocas mecas cinematográficas de la exhibición que en el mundo quedan, tales como la capital francesa, algunas grandes ciudades de Estados Unidos o ciertas poblaciones privilegiadas que cuentan con festivales de cine implacables. Así pues, aquellos que no gozan del privilegio de vivir en estos puntos geográficos se sentirán bastante identificados con los problemas que señalaré. De este modo seré más universal de lo que me gustaría, si bien no olvidaré la parte positiva que también existe; vayase una cosa por la otra.

En resumen, no voy a hablar de la crítica de cine como tal, ni pretendo hacer un análisis de tendencias –el propio Burdeau hizo una síntesis contundente en lo que a las tendencias se refiere–. Como ha previsto Quintín, lo que diré contiene de alguna manera un tono profético y un poco evangelizador, no muy distante de cierta ingenuidad. Pido disculpas de antemano porque es posible que cruce esta ambigua frontera con cierta frecuencia, pero creo firmemente que son muchos los motivos para tener esperanza en el panorama de lo que se entiende ahora por cinefilia, y en su repercusión sobre los nuevos cineastas.

Voy a empezar recordando algunas anécdotas, no vividas por mí pero sí escuchadas a los mayores (forman parte del anecdotario del microcosmos cineclubístico de la generación de mis padres), que ilustran a la perfección la dificultad que había para acceder al cine importante en España durante las décadas de los '60 y de los '70, cuando comenzaba a surgir la llamada Modernidad.

Las nuevas tendencias encontraban un férreo rompe-olas con la censura del régimen franquista, que imposibilitaba el acceso a títulos tan elementales como *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, *La dolce vita*, de Fellini, o *Le*

Cine del mañana

petit soldat, de Godard, títulos que hoy en día podemos adquirir en los kioscos de prensa a precios de saldo. Estos films politizados no llegaban más que a la sala del censor, de donde eran barridos inmediatamente. Era prácticamente imposible verlos, y los cinéfilos o críticos que escribían en revistas inquietas como *Nuestro Cine*, en aquella época el equivalente a *Cahiers du cinéma* en España, de vez en cuando viajaban a París a ver esas películas; en otras ocasiones menos afortunadas, no pudiendo viajar tan lejos, hablaban de ellas sólo de oídas.

(Me permito un breve paréntesis para apostillar que a este tipo de cinéfilos se les define en broma como “de solapa” o “de sobaquillo”: “de solapa” a los que leen las reseñas de las películas y hablan de ellas sin conocerlas, y “de sobaquillo” cuando llevan bajo el brazo publicaciones de referencia, que les dan soporte teórico e insuflan arquitecturas imaginarias de planos que quizá nunca conseguirán ver. Era una triste desgracia la del cinéfilo condenado a la ceguera. Aún se les ve atildados y muy cultos en sus paseos hacia la Filmoteca de Madrid).

Retomo aquí mi particular anecdotario. Según cuentan los mayores que vivieron esta situación, para aquellos que no eran críticos oficiales había varias formas de actuar y de conseguir que esta pasión que sentían desembocara en la visualización de las anheladas películas. La más practicada de estas soluciones era cruzar los Pirineos y saltar a Perpiñan (como quien salta Río Grande), la gran urbe francesa más próxima a Cataluña, donde se estrenaban películas que iban desde Buñuel hasta Philippe Garrel, desde Jean Eustache hasta Raúl Ruiz... Los cinéfilos de la frontera, además de reconocer el alcance real de los sueños cinematográficos de directores de sugerentes nombres, conseguían acceder a un terreno democrático conectado al mundo. Aún hoy, con el panorama completamente democratizado a nivel planetario, al que llegaremos en unos minutos, hay un célebre crítico, el cahierista número dos de España (después de Miguel Marías), Ángel Quintana, que vive en Gerona y sigue saltando a Perpiñan para ver estrenos con avidez.

La otra determinación, algo excéntrica y arriesgada, suena más a leyenda urbana, o a cuento de vieja. En realidad es una verdadera hazaña de la Guerra Fría cuya sofisticación recuerda a las películas de espías, *gadgets*, conspiraciones, trapicheos y aeropuertos internacionales del tipo *Topaz* y *Chacal*, tan de moda por aquel entonces. Se lo escuché a Víctor Erice, y es tan arrebatada y hermosa su pasión, que no puedo resistirme a contarla. Cuando alguna de estas películas indispensables, y de imposible visualización en España, viajaba a festivales en Latinoamérica desde alguna ciudad europea,

el vuelo hacía escala en el Aeropuerto de Barajas, Madrid. Los cinéfilos negocianaban con los curadores de las videotecas y sabían exactamente cuándo iban a llegar las valijas. Las interceptaban durante algunas horas, a veces hasta veinticuatro, y organizaban un par de pases, proyecciones clandestinas en algunos domicilios particulares de la capital. Gracias a esta sutil picaresca podían disfrutar de imágenes tan impensables como Jean-Pierre Leaud recitando el Libro de Mao en *La chinoise*. Hinchaba su pasión el hambre de cine novedoso, y esta era la única manera que tenían de conocer las tendencias europeas de ruptura con el Cine Clásico. Disfrutaban así de la restringida selección de películas, aderezada con el sabor de los frutos prohibidos.

A mediados de la década de los '70, con la muerte del dictador en 1975, vino la democracia a España, se aprobó la Constitución y se produjo una transición natural y orgánica, paralela a la política, cuya evolución pocos anticiparon hasta que se vio su resultado (quizá el filósofo Gustavo Bueno, al profetizar *continuidad autista* en lo cultural ya en 1977, representó una de las pocas excepciones): hablo del cambio de la censura política (que agudiza el ingenio del artista) por la censura económica y del capital (eficaz y despiadada por la anestesia que aplica). En las sociedades capitalistas, el capital es el verdadero filtro de todos los campos, incluido el de la cultura: el capital marca las estructuras de absolutamente todo lo que a sus sociedades compete, creando así modelos, carcasas del pensamiento, dentro de los cuales nos movemos, aceptándolos sin la más mínima sospecha y creyendo que estamos en libertad.

Para aclarar un concepto tan complejo, quisiera explicar brevemente, si ustedes me lo permiten, la teoría del filósofo francés Gilles Deleuze conocida como "sociedades de control". Cito textualmente sus palabras: "*las sociedades de control son las que velan por nuestro bien, dejándonos creer que somos libres mediante la información en un entorno ancho que se nos brinda que es el brazo armado de la cultura oficial, su sistema de consignas. La contra-information no se vuelve efectivamente eficaz más que cuando lo es por naturaleza y se torna acto de resistencia*". Entenderemos, pues, que las publicaciones más abiertas o los congresos más enriquecidos, los museos más laberínticos y los festivales más sabios identifiquen el arte con esta idea de contra-information, de resistencia. La identificación de la excelencia artística con lo que no nos permiten ver se convierte, como consecuencia, en estas revistas, congresos, museos y festivales. Ellos mismos se transforman en una resistencia, un tanto quijotesca, que intenta difundir lo oculto.

Un ejemplo tangible de este movimiento pueden ser estas jornadas

Cine del mañana

que coordinan Francisco, Koza y Quintín, o algunas de las películas que se exhiben en este festival, que afortunadamente representan una veta de esta contra-information. Considero que esta idea es la que da valor a un festival.

Concluyendo, Deleuze nos recomienda que miremos muy de reojo y con desconfianza lo que nos trae la “Cultura”, aquella escrita con letras de imprenta y compulsado estatal, pues viene autorizada y estructurada por el sistema y se opone, mediante la indiferencia o el desprecio (si utilizara medios legales se convertiría en censura política, y por tanto combatible), se opone, decía, a lo que el propio autor define como contra-information. Siguiendo a Deleuze, Godard oponía “Cultura” a “Arte”; recordemos su *“Es propio de la regla querer la muerte de la excepción”*.

Tomemos como ejemplo de este concepto a uno de los diarios españoles más respetados y por tanto con más responsabilidad de influencia: *El País*, un periódico definitivamente propagandístico al servicio de un imperio empresarial. Su sección de cultura agrupa varias facetas de la vida cultural nacional, desde productoras de cine hasta diversas editoriales literarias. De esta manera, todas sus reseñas van a ser matemáticamente positivas cuando hagan referencia a películas u obras literarias, e incluso musicales, en las que ha intervenido, de un modo o de otro, su emporio: el grupo Prisa. Anecdóticamente añadiré, como curiosidad, que la sección cultural del diario *El País* se llama LA CULTURA (así en mayúsculas totalitarias); la tipografía y la gramática son una cuestión moral, ya se sabe.

La cultura condiciona el campo de la exhibición cinematográfica. Sin lugar a dudas, los grandes festivales son el punto de referencia, el espacio en el que se pueden ver las filmaciones más recientes a nivel mundial, independientemente de lo acertado o no de sus selecciones e intuiciones. En los primeros años de la década de los '90 (y aquí hablo por experiencia), antes de que uno pudiera acceder a dichos festivales, leía sus crónicas desde casa y creía lo que en ellas se decía. Esta situación era común entre muchos amigos cinéfilos. Incluso cuando leíamos a nuestro crítico favorito, lo único que conseguíamos era sentir una profunda envidia por no poder ver aquellas películas, muchas de ellas de cineastas a los que admirábamos, otras de nombres cuya grandeza ni sospechábamos. Nos provocaba un sentimiento de frustración el hecho de pensar que no daríamos con ellas en la vida, que, con suerte, se estrenarían muchos años después en algún canal de televisión francés (ARTE), italiano (RAI 3) o alemán, o que, en el peor de los casos, jamás llegarían a las salas a las que teníamos acceso. Pues bien, retomando el hilo de lo que decía, estas crónicas eran lo único que nos unía a los festivales y

al cine del planeta y, a pesar de tener un crítico favorito, o un diario preferido, se repetían ciertos parámetros sospechosos; quizás el más llamativo era el desprecio por los estilos orientales y la afección por los temas comprometidos socialmente. Les creíamos cuando hablaban de *Las flores de Shanghai*, de Hou Hsiao-hsien, como de una película aburrida y poco conseguida (ni en los adjetivos ponían empeño), o de *The River (El río)*, de Tsai Ming-liang, como de insoportable tomadura de pelo con regalo final en forma de incesto. Los estándares de grandeza absoluta pasaban por Mike Leigh, Bertrand Tavernier y Ken Loach.

Pero siempre hay sectores dispuestos a moverse buscando y creando a su vez la contra-information. Si uno quería acceder a títulos de cineastas básicos sin distribución como Olivier Assayas, Hou Hsiao-hsien, João César Monteiro, Jean-Luc Godard, Xavier Beauvois, Chantal Akerman o Claire Denis, y no podía acudir a los festivales, tenía que buscar tantos contactos como para desarrollar una red de intercambio de materiales inéditos contrabandísticos en soporte video. Cozarinszky (citado por Rosenbaum) identificó a estos grupúsculos con los copistas medievales. Es una famosa aseveración, muy cierta. De hecho, algunos coleccionistas (críticos y curadores reputados –no citaré nombres–) custodiaban títulos incunables a salvo de coleccionistas rivales para conservar el conocimiento exclusivo. Como he mencionado antes, una censura sustituía a la otra de forma orgánica y natural, así que teníamos que recurrir a estas tretas bastante incómodas (los intercambios se realizaban por correo en enormes cajas) pero no carentes de cierto encanto. En España, el “capo” del VHS era, y sigue siendo, un señor de Galicia, de unos 65 años, que es profesor de matemáticas en un pueblecito. Su colección alcanzaba los 15.000 vídeos a principios de la década aunque ahora le tengo perdida la pista y quizás la doble. Ninguna emisión televisiva, ningún telecineado de filmoteca recóndita se escapaba a su área de influencia compuesta por una red internacional de coleccionistas. Su archivo Excel de títulos era el paraíso y nunca vendía, siempre intercambiaba. Su figura y la de los otros copistas de los '80 y '90 recuerda al equivalente analógico del capítulo presente de intercambios masivos en digital de esta breve cronología de una pasión, y de una enésima lucha por la libertad entre los hombres.

Y llegamos al punto más importante, al momento de la revolución; me refiero, por supuesto, a la irrupción de Internet, y sobre todo de los programas de intercambios de archivos (los P2P –*peer to peer*–) alrededor del año 2000. Con la Red, la globalización, paradójicamente, nos aporta una liberación en proporción directa con el número de usuarios, generando así una especie de

Cine del mañana

justicia poética para el cinematógrafo, encerrado y escondido durante muchas generaciones. Una acción parasocial, que se puede denominar con pomosidad pero sin miedo “democratización de la cinefilia”. Los programas que permiten descargar archivos aportan una de las mayores liberaciones culturales de toda la humanidad que me gusta tomar como un desagravio por la quema de la Biblioteca de Alejandría. Concretando, sólo a través del programa *eMule* –convertido en un contenedor ordenado de archivos que tiende al infinito– se puede hallar cualquier aporte compartido por los ciudadanos. A estas alturas, hay otros programas de características parecidas y con velocidades de descarga superiores; sin embargo, la morosidad de *eMule* es un principio activo de su solidaridad. Por cierto, el ícono que identifica *eMule* es una especie de mula con la lengua fuera de cansada. Su nombre viene de hace algunos años (no muchos), cuando las redes informáticas eran más lentas y las películas tardaban días en bajarse: por la terquedad y la lentitud se identificó al programa con el animal de tiro. En mi visión infectada de cinefilia esta “mula” es una especie de burro Balthazar, como el de Bresson, y sus usuarios tienen algo de “Generación Balthazar”.

Tal y como llegó a nuestra sociedad la censura del capital, esta liberación internauta comenzó, y se desarrolla ahora mismo, en voz tenue. Discretamente apareció en una especie de “alegalidad”, de margen legal. La resistencia que este hecho supone para el sistema está clara, ya que la mayoría de los gobiernos buscan cabos legítimos para censurar este tipo de programas, o al menos para acotar sus posibilidades.

Permítaseme ser algo didáctico aquí, pues me consta que entre la audiencia hay cinéfilos que necesitan explicaciones desde la casi etimología del asunto. Esta revolución tiene una base física, si bien muy próxima a lo efímero, pero todavía física, que comienza con la superación de los soportes magnéticos; del VHS (entre otros formatos) y con su sustitución por bases digitales como las del CD, el DVD o los discos duros. Las nuevas bases soportan reducciones asombrosas del contenido, de manera que se pueden miniaturizar archivos para compartirlos y descargarlos con mayor facilidad. Estas miniaturas tienen formatos específicos, aunque popularmente muy conocidos, como el MP3, que comprime sonido, o el divx (algo menos conocido como avi), que comprime contenidos audiovisuales. De este modo, la plena disponibilidad de estos materiales para cualquiera que pueda permitirse un ordenador y una conexión medianamente rápida es un hecho irrefutable, a la vez que muy poco diferido a nivel mediático hasta hace poco tiempo. Se crea así una realidad alternativa a los locales físicos que se deja

explorar, y a partir de ella se desarrollan comunidades como ecosistemas que van especializándose e instruyéndose progresivamente. Digamos ya que en la Red existe una cinematoteca global en construcción, accesible para todos y absolutamente deslumbrante. Impresiona contemplar la velocidad a la que avanza.

Ahora me gustaría atender a la estructura de este ecosistema voraz. Los miles de personas que llevan a cabo esta labor (y ya me refiero exclusivamente a la labor cinéfila) no tienen por qué tener, a priori, ninguna relación con los programadores de los festivales, ni con la crítica especializada. Tampoco están vinculados a la crítica no especializada, comprada por las distribuidoras, y de la que hemos estado hablando durante estos días. Por primera vez, los protagonistas de la historia, los creadores de la mediateca global, son ciudadanos de a pie y colaboran con un artefacto para los ciudadanos. Se acabó el intermediario censor estatal o industrial y, he aquí la diferencia realmente revolucionaria, no hay ningún ánimo de lucro, simplemente el placer del acceso a la obra en forma de tierra prometida; el placer del acceso a esas películas que siempre hemos querido ver y que hallamos maravillados. Atrás quedan las etapas de los neocopistas analógicos, monásticos y exclusivos de Cozarinsky: ahora el saber queda en los domicilios particulares, propagado (nunca más custodiado) por sus moradores, en aras de un fondo de mediateca que crece a velocidad de vértigo.

El resurgir de la cultura en el interior de la virtualidad de los unos y los otros destila una curiosa mezcolanza del actual liberalismo con la utopía anarquista y la ética cristiana, combinando valores en perfecta dialéctica como la propiedad privada masiva (con un peligro acumulativo de material que puede rayar con el mero colecciónismo) con la generosidad, la compasión y el “*todo es para todos gratis*”, por parte de las comunidades que construyen estos espacios alternativos. Imagino esta colectividad como una especie de cielo cristiano lleno de verdes prados donde se encuentran todo tipo de frutos liberados y de nuevo cuño, como una sociedad perfecta materializada en lo intelectual y carente, a la par, de plano físico; un cuerpo efímero en el que todos los deseos están satisfechos.

Como muestra un activo: cómo no considerar santo a un joven que se hace llamar “Trep”, que vive en Venecia, y que, además de su trabajo laico (creo que es informático), en sus ratos libres ha puesto a disposición de todo el planeta la mayor parte de las emisiones cinematográficas de RAI 3 (el espacio “*fuori orario*”) —que, como sabemos, junto con Canal Arte francoalemán, es la cadena de televisión europea con la programación cinematográfica más

Cine del mañana

rigurosa-. Una de las grandes aportaciones de “Trep” ha sido colocar en la red la mayoría de las obras de Yasujiro Ozu (tienen la mosca de RAI 3 en la imagen) con los subtítulos en italiano. No tienen importancia ni el idioma de las películas (siempre que sea el original) ni el de los subtítulos: como dice Rosenbaum, repicando a Eric Rohmer, lo que uno tiene que entender es el lenguaje de Ozu, no el japonés. Otra gran filmografía que este, nuestro particular héroe, ha puesto a disposición del pueblo llano es la de Carmelo Bene, y es obligado citar algunas piezas inéditas de Dreyer por fin liberadas, como *Dos seres*. En el campo experimental también nos ha abierto esta ventana al mundo con obras como las de Bruce Connor, o las del matrimonio Yervant Gianikian y Angela Ricchi-Luchi. Recientemente ha subido la última de película, *Quei loro incontri*, de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. He elegido a “Trep” como arquetipo porque es uno de los grandes colaboradores en la realidad paralela de la que estamos hablando, pero no el único. Tenemos otro admirable benefactor que actúa desde China. No conozco la fuente de la que bebe, pero ha subido películas europeas dificilísimas de encontrar que no puedo imaginar cómo han llegado a sus manos; es sabido por todos que China representa una especie de paraíso de la piratería de DVDs, pero hasta cierto punto. También en Évora (Portugal) se rípea a James Benning, y en Pusán (Corea) hay gentes que han liberado casi toda la filmografía de Claire Denis para la comunidad.

Además de estos *outsiders* del rípeo de (para entendernos) cine de autor incunable existen los grandes grupos coordinados de rípeadores norteamericanos bautizados con exóticas firmas y regidos bajo normas muy estrictas de control tanto de calidad audiovisual como de difusión. Este organismo sofisticado que oficializa los lanzamientos se denomina “Escena” (*Scene*) y tiende a ocuparse de que ningún DVD del panorama comercial quede sin distribuir.

El nombre técnico de estos artesanos es “rípeadores” (*rippers*) y son los nuevos curadores de la filmoteca global. Aunque ellos mismos han establecido un nuevo orden, su trabajo es sistemático, y, semana a semana, van liberando sus “rípeos”. “Ripear” una película consiste en extraerla de su soporte original (DVD, televisión) y comprimirla (en un formato divx, por ejemplo) para que pueda ser manejable y accesible a través de Internet.

El proceso final de la maquinaria es la *anunciación* de las obras compartidas en la Red: los foros son el lugar donde los rípeadores (tanto los curadores *outsiders* como los de “Escena”) estrenan sus últimas acciones. Estos espacios no son un simple tablón de anuncios; se convierten en zonas de

debate internacional (participan gentes de los cinco continentes) en las que se reflexiona, a través del comentario de películas concretas, sobre el estado del cine. Se ha escuchado a críticos *seniors* rechazar esta forma de intercambio cultural, acusando a los jóvenes que la practican de una excesiva focalización en el cine contemporáneo, y en los films expuestos en los grandes festivales (la cinefilia *cannoise*), y estiman que esta nueva cinefilia no ve más allá del canon Gus Van Sant. Considero esta idea no del todo acertada porque el cine contemporáneo que nace del audiovisual del que hemos estado hablando durante estos días, especialmente Emmanuel Burdeau o Cristina Nord, no ha nacido como un hongo, posee unos antecedentes. Se plantea así un viaje continuo entre el pasado y el presente que promueve la investigación de las raíces del cine: de Van Sant hasta Muybridge sin solución de continuidad, el cine líquido, sin historia y todo puro moderno, como dice André S. Labarthe.

Se hace obligatorio citar una tercera función de los internautas que hacen honor a la mencionada ética cristiana: se trata de la transcripción y traducción de los diálogos de las películas a diversos idiomas. Muchos chinos traducen los films del chino al inglés, poniéndolos a disposición pública; aquí en Argentina está el conocido grupo "Argenteam", que produce diversas traducciones desde el inglés.

La cinefilia voraz del nuevo siglo ha admitido su destierro de las salas de exhibición con resignación. Como dijo Ángel Quintana, ya cada espectador tiene su propio kinetoscopio doméstico. Atrás quedan los días en los que Martin Scorsese, en un momento joven de su vida en el que a punto estuvo de ordenarse sacerdote, creaba un paralelismo entre la sala de proyección y la iglesia (el recinto físico), alegando que, al final, ambos espacios acogen en su seno a una comunidad celebrando un ritual eucarístico, y, si la iglesia se sirve de pequeñas entradas estratégicas de luz exterior, la sala de proyección tiene la pantalla para representar el aspecto divino, luminoso, efímero. Creo que todos los aquí presentes hemos tenido alguna vez, con mayor o menor intensidad, esta sensación de ritual tan elocuentemente expresada por Scorsese.

Con el acceso a Internet y la falta de proyecciones que merezcan la pena en las salas, este espíritu de congregación y de misticismo se va perdiendo; se va convirtiendo, poco a poco, en una experiencia individual: se podrían organizar auténticos festivales de cine a nivel doméstico, sin más espectador que su propio director. De hecho, con cierta frecuencia se pueden encontrar películas en la Red antes de que sean expuestas en los festivales: he visto con antelación algunas de las películas americanas que se proyectaban en Berlín, incluso alguna película que se proyectaría en Cannes (sobre todo

oriental), y con calidad perfecta.

La gran pantalla representa un cúmulo de sensaciones apabullantes que se introducen en nosotros a través de todos los sentidos; la pequeña pantalla carece de esa capacidad de introducción drástica del espectador dentro de la película; sin embargo, nos permite asumir con facilidad y rapidez las formas y las gramáticas cinematográficas de los directores. La pantalla pequeña aporta cierta sensación de posesión del film que facilita su comprensión, que no deja de ser una pequeña ventaja sobre este desarraigo de los cines. Salas vacías como las muestran Lisandro Alonso y Tsai Ming-liang en sus últimas películas.

Permitásemelos un paréntesis típico de crítico de cine. La transición vivida desde las décadas de los '70, '80 y '90, período en el que era imposible acceder a las obras más cotizadas, hasta el momento actual, en el que se vive una negación agorafóbica de la libertad, me recuerda a una escena repetida en varias películas, sobre todo orientales, que por su aire onírico de sueño persistente ha llegado a convertirse en secuencia matriz de nuestros tiempos: consiste en la filmación de tiempos muertos, en los que aparecen los personajes circulando en motocicletas o automóviles. Son clásicas en las películas de Abbas Kiarostami, en las de Jia Zhang-ke y en las de Hou Hsiao-hsien, aunque últimamente también se pueden ver en algunas de Gus Van Sant o Michael Mann. Pasan el tiempo y el espacio alrededor de los personajes, y ellos, simplemente, permiten que suceda, disfrutan del transcurso. En realidad, estos tiempos muertos son los más vivos y los que más se parecen a la realidad; apuntalan y solidifican la ficción del resto del film.

A propósito de estos tiempos muertos, me gustaría hablar de una película extraordinaria de un director que no me había llamado la atención hasta hace dos películas, cuando ha empezado a rodar en digital; me refiero a Michael Mann y a su *Miami Vice*. Este hombre, antiguo representante del más estereotipado Hollywood de línea Ikea, ha experimentado un crecimiento fuera de lo común como realizador de cine con la filmación de este tipo de imágenes, exprimiendo todas las posibilidades que aporta la ciudad de Miami, sobre todo de noche. La aportación de “planos trance” en una película “comercial”, un personaje circulando en un vehículo de modo hipnótico, es un indicativo de que la globalización de la mencionada secuencia matriz está cambiando el cine de Hollywood. Parece que Mann conoce las películas que comenzaron a desarrollarlo, incluso renueva de alguna manera su técnica. Me gustaría resaltar una secuencia de *Miami Vice* que conceptúa esta alegalidad a la que dan cuerpo el agente infiltrado Sonny Crocket (Colin Farrel) y Gong

Li. Dos enamorados prohibidos (él es un agente infiltrado que engaña a Gong Li para obtener información) viajan en una lancha “fuera borda” de última generación que les permite llegar desde Miami hasta La Habana. En cuestión de una hora llegan a su destino infringiendo todo tipo de leyes y reglas, tanto administrativas como espacio-temporales. Esta superación de los límites espaciales del cuerpo es una constante en algunas de las películas americanas más conscientes de las nuevas inquietudes (véase también *Jumper* de Doug Liman). De alguna manera sintetizan muy bien la necesidad de un nuevo avatar corporal en el nuevo siglo a través de los medios de comunicación, de las conexiones ultrarrápidas... La frustración de que nuestro cuerpo siga teniendo las mismas posibilidades que en la Edad Media cuando todos nuestros hijos tecnológicos van tan rápido. Hoy el cine social a tocateja se esconde así y no cuesta nada leerlo entre líneas.

Los personajes de las primeras películas que utilizaban “planos trance” –creo que el origen podría ser *Goodbye South, Goodbye* (Hou Hsiao-hsien, 1997)– circulaban en un medio de transporte sin un rumbo fijo. En el caso de *Goodbye South...*, los personajes son unos jóvenes pandilleros que deambulan por las calles de Taipei y su única dedicación es la de estar en sus casas jugando con videojuegos y, de vez en cuando, meterse en alguna pelea. El objetivo de Hou es el viaje en sí mismo, haciendo especial hincapié en el medio de transporte. Diez años después, Mann utiliza el “plano trance” para narrar el viaje como un primer objetivo, pero este viaje tiene un segundo fin: el hecho de llegar a La Habana por mar (frontera prohibida) y disfrutar de su noche secreta.

Mann introduce un nuevo medio de transporte y esto me resulta muy interesante para el tema que estoy tratando. Como la lancha especial de *Miami Vice*, el *eMule* supone un nuevo medio de transporte para la cinefilia, que, del mismo modo, ignora todo tipo de legalidades para ampararse en una razón moral de más peso: el conocimiento de otras realidades culturales. Y continuando el paralelismo, si los personajes de Mann arribaban a La Habana clandestinamente para vivir una noche de pasión y música, el resultado del viaje en la Red provoca el placer de adquirir los tesoros cinematográficos deseados.

Volviendo a la situación que se vive en España, me gustaría reflexionar sobre dos consecuencias directamente relacionadas con la revolución internautica. La descarga de películas incunables, como decía, no se queda en el puro trámite de bajarlas, incluye su visualización y análisis en foros. Esta circunstancia provoca que el cinéfilo de a pie adquiera opiniones propias de

Cine del mañana

peso y las contrastes con meticulosidad, perdiendo así el respeto a aquellos que, hasta no hace mucho, eran considerados los popes de la crítica nacional; me refiero a los críticos que escriben sobre cine en los diarios con mayor tirada en el país creando opinión.

Es obligado citar el artículo “La catatonía nacional”, escrito por José Manuel López y Raúl Pedraz para la revista online *Tren de sombras*, y publicado un mes después del festival de Venecia de 2006. En él elaboran una especie de collage de las crónicas escritas sobre dicho festival por los críticos de los periódicos más leídos de España: *El País*, *ABC* y *El Mundo*. El meollo de la polémica es que ninguno de ellos vio la película ganadora del León de Oro *Still Life* de Jia Zhang-ke, y ni siquiera conocían al director. Es importante señalar que entre estos tres diarios convocan más de tres millones de lectores al día para evaluar el daño que pueden causar tres incapacitados para comprender la modernidad cinematográfica. De sus juicios caprichosos llegan a depender las compras de títulos por parte de las distribuidoras españolas. En su conciencia pesa que, por ejemplo, Claire Denis nunca haya estrenado una película en los cines españoles.

Como decía al principio, en España asumimos (¡durante años!) con mucha fe las críticas de elementos como Rodríguez Marchante, de *ABC*, o de inefables terroristas culturales como Carlos Boyero, que fue el eco del cine en *El Mundo*, y actualmente escribe en plan estrella castiza para *El País* (vive apoltronado en sus páginas momificándose como si no hubiese sucedido nada nuevo desde los años '70 y lo peor es que lo reconoce). En general, la crítica española ha perdido la capacidad de traducir y de mediar entre el objeto artístico y el espectador.

Esto no es sino el resultado de un fanatismo atroz por el miserable cine español, que ha digerido mal y a destiempo la modernidad cinematográfica de las nuevas olas: es imposible que comprendan el cine que se está realizando hoy porque es la evolución natural de estas nuevas olas. Cualquiera que haya escuchado una entrevista con Jia Zhang-ke puede comprobar que cita continuamente a Bresson y a Godard; de hecho, su primera película, *Xiao Wu*, tiene su máximo referente en Godard (aunque se subtitle –bressonianamente– *Pickpocket*).

De hecho, para ilustrar un poco todo esto les voy a comentar algunas críticas de tres películas: *Les amants réguliers* de Philippe Garrel, *Syndromes and a Century* de Apichatpong Weerasethakul y *I Dont Want to Sleep Alone* de Tsai Ming-liang. Advierto, antes de continuar, que estos críticos viven en una suerte de microcosmos cultural del casticismo y de la españolidad que

les permite tratar a los tres cineastas (entre otros muchos) como si hubieran hecho su primera película y su resultado fuera fallido, pobretón; como si no fueran elementos a tener en cuenta. El artículo del que hablamos, “La catatonia nacional”, delata que muchos de nuestros críticos no habían visto *Still Life*, de Jia Zhang-ke, porque efectivamente no sabían ni quién era.

Así pues, el crítico Enric González, corresponsal del diario *El País* en Roma, fue a cubrir el festival de Venecia (2006). Habla de Philippe Garrel como de un anciano acosado por la senilidad que “*se mantiene tan devoto a su propio pasado*”. Lo compara con Godard y con Truffaut, quienes, según él, “*realizaron varias obras maestras con las que el tiempo en general no ha sido piadoso*”. Sobre la Nouvelle Vague sostiene que “*su vigencia actual (...) es comparable con el rigodón y la carabela*”, y, por último, evalúa a la película, *Les amants réguliers*, como merecedora “*de un aplauso, siempre que suponga el último y definitivo a la Nouvelle Vague*”.

Este mismo autor habla de Apichatpong Weerasethakul como de un cineasta del que “*resulta imposible hacer comentarios sobre su curso cinematográfico*” y añade a continuación: “*la cuestión queda pendiente hasta el día que decida mover la cámara*”. De su película *Syndromes and a Century* señala que se puede hablar de ella “*permaneciendo en el ámbito de lo criminal*” y trata de narrar su argumento con un peculiar método de medición de planos estáticos: “*la primera secuencia es una cámara estática de cuatro minutos sobre un campo. Luego una doctora habla con un monje mayormente sobre pollos y ácido úrico: doce minutos de cámara quieta. El argumento se anima cuando un dentista hurga en la boca de otro monje mientras canta country tailandés: la escena dura más que la del ácido úrico*”.

Otra de las firmas que goza de gran influencia es la de un tal Iñigo Domínguez. Su medio es el Grupo Correo, que engloba a trece o catorce diarios locales, de varias capitales de provincia españolas (entre otras mi ciudad), de modo que se lee tanto en el País Vasco o en Castilla y León, como en Levante o en Andalucía. Es muy posible que sea el crítico español con más audiencia global. Habla de *Syndromes and a Century* como “*coñazo soberano*”, añadiendo: “*es la primera película tailandesa en 63 años de Mostra y, visto el resultado, muy bien podrían haber pasado otros 63*”. Este hombre también se arriesga, escudado en su prosa dicharachera, a sintetizar el argumento con descripciones como: “*planos interminables de la vida en un hospital campestre en el que no pasa casi nada*” y pretende ayudar al espectador (para que no vaya a verla) y al distribuidor (para que no la compre) desvelando el siguiente misterio: “*...cuando a la mitad de la película vuelve*

Cine del mañana

a repetirse el relato desde el principio, con los mismos personajes y diálogos, pero en un lugar distinto: esta vez en un moderno hospital urbano; cundió el pánico y la gente comenzó a irse en masa del cine”.

Continuando con Domínguez, habla de *I Don't Want to Sleep Alone* con una reseña titulada “Taiwanesa”, en la que tacha a la película de “muy peligrosa” porque “**puede causar desnucamiento sólo por las constantes cabezadas de sueño**”. Uno de los principales fallos es que “apenas tiene diálogos”, y presa de su propia arenga interior relata que hay una “cámara frente a los personajes que se limitan a hacer cosas tan trascendentes como rasarse o lavar unos calzoncillos...”.

Creo que en Argentina sucede algo parecido, a juzgar por la parodia de algún crítico nacional que hizo Javier Porta Fouz en su crítica de *Apocalypto*, para *El Amante*.

Tras este largo paréntesis retomo el tema que nos ocupa. Comienzo esta última parte concluyendo que la labor mediadora de los nuevos cinéfilos y de los cineastas más interesantes reside más en la auto-educación, a través de Internet, de la compra de DVDs, de libros y revistas cinematográficas especializadas, que en los festivales y en los cronistas. Esta “nueva cinefilia”, por llamarla así, fuerza y doblega a la actualidad. De modo que gracias a esta tesitura ahora España es un recipiente de lanzamientos en DVD sin parangón en muchos países del mundo, situación radicalmente opuesta a la de las salas cinematográficas. Cito algunas de las editoriales como pequeño homenaje: Intermedio, Trackmedia o Cameo. Por ejemplo, han editado la obra de Manoel de Oliveira entre las décadas de los '70 y '80 con Paulo Branco. Estas firmas hacen posible que uno entre en una tienda y caiga de rodillas ante *El zapato de satén*, película de Oliveira absolutamente inaccesible hasta el momento. O se maraville con un pack con todas las películas del Grupo Dziga Vertov.

Quiero creer que este nuevo panorama del DVD, mucho más interesante que el de las salas comerciales, viene de la revolución que lleva a cabo la nueva cinefilia. Otras consecuencias de la democratización afectan al costado de los cineastas: la situación resulta un estímulo para creadores inquietos y proporciona material educativo que, en convivencia con nuevas tecnologías de las cámaras digitales y con cierto alejamiento de los medios de producción tradicional, sirve de humus y de caldo de cultivo para crear algo nuevo. Quiero, y puedo, destacar al menos a dos grandes cineastas que han surgido en los últimos cuatro años que no han salido de ninguna escuela de cine al uso, ni de ningún patrocinio institucional: el chino Wang Bing y el español Albert Serra.

La democratización de la cinefilia y el advenimiento del digital como nuevo campo educacional al alimón han desencadenado que las escuelas de cine abandonen su lugar dominante en el mundo de la realización cinematográfica, y que los mejores cineastas de la actualidad hayan salido de la nada, autoeducados en filmotecas, pases televisivos, festivales y descargas; los resultados podrían ser apabullantes en los próximos años, ya que existe una filmoteca en cada rincón del mundo y una cámara en cada teléfono móvil. Los dos autores que he citado, Bing y Serra (su película *Honor de cavalleria* se está proyectando en este festival), han saltado a las armas, a las cámaras digitales en su caso, y se han puesto a rodar con todo su bagaje asumido e interiorizado.

Me gustaría concluir con una pequeña anécdota que me contó el propio Albert Serra. Este prometedor artista ha decidido ejercer de evangelizador de la cinefilia esporádica a nivel municipal; así pues, ha puesto en pie de guerra a un pequeño pueblo del Ampurdá catalán con un festival de cine radical en el que proyecta películas de cinco horas de Aleksandr Sokurov con la concejalía de cultura atónita. Sirva esta apología de la libertad individual del que aquí les habla para alertar de lo que está pasando bajo cuerda. Y si alguien no lo sabía ojalá le haya servido de prurito para investigar en estas tecnologías, que, por primera vez en mucho tiempo, contribuyen al humanismo.

PREGUNTAS

M. Peranson: Me gustaría consultarte algo acerca del comentario que has hecho sobre *Miami Vice*, y sobre lo maravilloso de las escenas nocturnas que, en ella, logra Michael Mann. He visto la película descargada de Internet en un formato de baja definición (un rípeado CAM), aunque no vídeo digital propiamente dicho, y la imagen, en general, me ha parecido bastante fea. Lo mismo me sucedió con *Colateral* (del mismo director), que también está filmada de noche y en Los Ángeles; me pareció aún peor: la luz es insuficiente y está mal proyectada, la calidad de la imagen deja mucho que desear. Sin embargo, hay otras películas que también están filmadas con vídeo digital, es el caso de *Zodiac*, y en ellas la imagen consigue una belleza deslumbrante. De hecho, cuando vi *Zodiac* en pantalla grande, casi no pude apreciar el formato digital. Por eso me pregunto si no estamos olvidando el quid de la cuestión, o si no lo estamos minimizando: ¿crees que me hubiera gustado más *Miami Vice* si la hubiera visto en la gran pantalla?

Á. Arroba: Considero que el mérito de Michael Mann reside en varios factores: en primer lugar utiliza la imagen digital combinando colores muy

Cine del mañana

diferentes, y mezcla varios formatos. Por otra parte, el hecho de presentar distintos encuadres y puntos de vista hace que esté acorde con algunas de las características del cine contemporáneo que más me gusta. *Miami Vice* es una película híbrida que, con estas técnicas, refleja perfectamente lo inexplicable del mundo contemporáneo. Esto convierte a Michael Mann en un director valiente y me resulta especialmente interesante el tratamiento que hace de la imagen. Este realizador no me llamaba la atención hasta que hizo *Colateral*, y creo que el tratamiento de *Miami Vice* es más interesante todavía.

M. Peranson: Sin embargo, me gustaría concretar un poco más. Has hablado de la nueva cinefilia y de sus nuevos métodos. Uno de los principales es la disposición de obras inaccesibles en formatos pequeños, adaptables al televisor o a la pantalla del ordenador. Me gustaría saber si el hecho de prescindir de la gran pantalla hace que nos perdamos matices interesantes, particularmente en el caso de *Miami Vice*. ¿No crees que puede ser algo negativo el hecho de tener que conformarse con este formato pequeño?

A. Arroba: No creo que sea una cuestión de conformismo. Por ejemplo, conozco a gente que ha decidido no ver las películas de Marguerite Duras porque no podrá hacerlo en una gran pantalla. En mi caso, tengo claro que no podré ver estas películas en una sala de cine de mi ciudad, y me niego a prescindir de ellas si las tengo: las veo en el formato al que tengo acceso. En el caso que nos ocupa, películas norteamericanas que son accesibles y suponen estrenos a nivel mundial, es preferible optar por la gran pantalla; también yo prefiero verlas en una sala cinematográfica. Este hecho no se contradice con la ventaja que supone tenerlas en tu domicilio, ya que en él puedes analizar sus estructuras, las intenciones del director e incluso puedes ir más allá. Esto no te lo permite la gran pantalla, que, sin embargo, proporciona sensaciones más intensas a nivel puramente sensorial. *Miami Vice* requiere una gran pantalla como muchas películas que trabajan la imagen digital; requieren este paisaje.

J. Rosenbaum: No tengo una opinión muy clara sobre la película *Miami Vice* ya que sólo la he visto una vez, pero sí me gustaría mencionar a su favor que cuenta con dos grandes fans de la talla de Jim Jarmusch y Shigehiko Hasumi (el mejor crítico japonés). Generalizando más allá de *Miami Vice*, me gustaría aclarar que, cuando ves una película por primera vez en la pantalla grande, adquieres una referencia sobre ella que se mantiene cuando, posteriormente, la ves en un formato menor. Por el contrario, he visto películas en formato pequeño, sin la referencia de la proyección cinematográfica, y he sentido que me estaba perdiendo matices.

P. van Bueren: En cuanto al tema de la crítica española, no diré que no es atroz,

pero no es el único país que presenta este tipo de carencia. Por ejemplo, lo que se está haciendo ahora en Holanda es escribir todo lo que dice el catálogo y, en el mejor de los casos, a partir de esto. Aunque me identifico con los pesimistas de los que hemos hablado estos días, no puedo negar el entusiasmo que me producen tus palabras sobre la filmoteca global: espero que me digas cuáles son estos sitios web, donde están estas películas, porque si no serás también un censurador. Me alegra pensar en todas las películas que voy a conseguir con este método.

Á. Arroba: No son páginas web. Es un programa que se llama *eMule*, aunque hay más opciones. Todo se encuentra en Google.

C. Nord: También quería hablar sobre el tema de los críticos. Nos has ilustrado sobre el maravilloso trabajo que realiza la crítica en España y de su consecuencia más inmediata: la repercusión en el público. Pero ¿no crees que les estás otorgando demasiado poder afirmando que las distribuidoras españolas no se atreven a mostrar las películas que han defenestrado previamente los críticos? Creo que los distribuidores en Alemania no tienen una opinión tan alta de la influencia que puedan ejercer los críticos.

Á. Arroba: En España, lamentablemente, los críticos de los grandes medios tienen este poder; en algunas ocasiones, las distribuidoras, antes de estrenar una película, organizan un pase privado, para una persona, para ellos. Los distribuidores y los agentes de ventas tienen en cuenta lo que opinan y en muchas ocasiones son todos amigos. Este entrampado maldito se aprecia particularmente en el festival de Cannes. El poder de los críticos se da también en las ciudades pequeñas, y aquí viene el favor frente a la contra. En mi ciudad, Valladolid, que tiene 400.000 habitantes, tenemos al crítico local, Fernando Herrero, un gran admirador de Manuel de Oliveira. Él escribía una reseña para el periódico y colocaba las estrellitas de una a cuatro; a las películas de Oliveira, como le gustaban tanto, les ponía las cuatro estrellas e, inmediatamente, gran parte de la ciudad se volcaba a verlas. De hecho, Valladolid es la ciudad en la que más personas van a ver películas de Manuel de Oliveira junto con Sevilla, y films tan áridos como *El principio de la incertidumbre* duraron cuatro meses en cartel; *Um filme falado*, tres meses; y, de vez en cuando, en verano, cuando no saben qué poner, ponen una de Oliveira en el cine de “arte y ensayo” local. Así, en pequeñas comunidades donde sólo hay un medio de prensa y una sala de “cine de autor”, el crítico ejerce una gran influencia sobre la taquilla.

C. Nord: Tengo una pregunta más. Se está creando un espacio nuevo de cinefilia en la red que es muy interesante y que nos da razones para ser optimistas. Por un lado y por otro regreso a la crítica española de los periódicos, que tan

Cine del mañana

terrible es. Yo soy editora de un periódico de cine alemán y quiero mantener ese espacio, a pesar de que por parte de la editora jefe hay cierta presión, pero no quiero dejar de hacer lo que puedo y lo que quiero hacer. Si estoy en Venecia y quiero hablar de la película de Apichatpong, lo hago utilizando el espacio que sea necesario. Defiendo la existencia del espacio en la prensa, y no me gustaría que todos los que escriben sobre cine de forma inteligente acudan a exiliarse en la red; me gustaría que se reivindicaran con más fuerza los medios tradicionales.

Á. Arroba: Yo también creo que sería interesante que hubiera una traslación de los bites al papel; supongo que todo depende de los directores de cultura de los periódicos y de la avidez que tengan por buscar nuevas firmas. Nosotros tenemos un crítico en España, muy conocido y veterano, que es Miguel Marías. Es un hombre sabio que procesa una cantidad de cine apabullante; ve y compra DVDs de todo el mundo. A pesar de esto, es un crítico que está ninguneado por la prensa. Él también se jacta de su independencia y vive de su profesión de economista. Miguel Marías, que escribe en varias páginas de Internet, en *Trafic* y en *Senses of Cinema*, y durante los años '80 fue director de la Filmoteca Española, sin embargo no es tenido en cuenta por los grandes medios de comunicación.

J. Rosenbaum: Yo creo que existe una explicación posible para esta discrepancia entre los puntos de vista. Es la diferencia entre el marketing de nicho y el marketing masivo. En Estados Unidos existe una variedad de esta crítica negativa en las publicaciones tipo *Trade*. Por otra parte, la crítica no carece de poder, casi ejecutivo. Robert Duvall estuvo mucho tiempo haciendo una película. Cuando se realizó el pase de prensa, una parte de este sector consideró que la película estaría mejor si se eliminaran 30 minutos. Así se hizo y es muy injusto: el hecho de que una persona haya estado un año haciendo una película proporciona autoridad suficiente para defender su duración, pero hubo que cortarla porque, si no, no había forma de sacarla al mercado. La película *Klimt* de Raúl Ruiz tiene dos versiones por un incidente semejante. Una de ellas es del director; la otra es la versión del productor, que, a pesar de durar 30 minutos menos, se hace mucho más larga. La mayoría de las personas que pudimos ver ambas versiones estábamos de acuerdo con esto; de hecho, en Chicago nos reunimos para solicitar que se expusiera la versión del director. No sirvió de mucho porque al final salió a la luz el corte del productor. Creo que la razón está tapada por este marketing de nicho. Aquellas personas a las que les guste la obra de Raúl Ruiz y vayan buscando al director en su película, van a sufrir una gran decepción. Pero también es un fraude para aquellas que

no sepan nada del director ni de su obra, ya que en realidad tampoco lo van a conocer con exactitud, puesto que se ven obligadas a ver una versión que no es la que ha hecho la persona que creó la película.

Quintín: Me gustaría introducir un toque de pesimismo a esta altura. Estuve escuchando a Álvaro y también los comentarios, y me vino a la cabeza una palabra que dijimos hoy por la mañana en una conversación con algunos espectadores: esotérico, esoterismo. La nueva cinefilia es una especie de religión, como la describió Álvaro, y contiene un fuerte componente esotérico. Ese esoterismo me parece que tiene dos vertientes: por un lado, el esoterismo tecnológico. Van Bueren, que es el más viejo de todos nosotros, preguntaba: “qué es website, etc.”. Yo mismo, que también pertenezco a la categoría de los viejos, tardé mucho tiempo en comprender que ese programa del que hablaba Arroba era, verdaderamente, un programa. La conclusión que saco de esto es que, como toda religión, esta nueva cinefilia requiere de una auténtica conversión. No estamos hablando de un simple gusto por el cine, de ir a ver una película, de alquilar un video, un DVD, sino de transformar la vida de uno en algo más dedicado y más devoto, es decir: instalar el *eMule*, bajar la película, hay que ver dónde están los subtítulos, participar en los foros, etc. La vida del nuevo cinéfilo parece una cosa muy exhaustiva; lo de monje empieza a hacerse carne.

Por otro lado, el asunto es esotérico porque, si yo no hubiera sido crítico profesional y no hubiera conocido esta gente que está aquí, no habría tenido acceso a este dialogo, y estaría, finalmente, en las nubes. Todo esto me resultaría muy extraño, no sabría quién es Adrian Martin, ni Jonathan Rosenbaum, ni Álvaro, ni Cristina, ni nadie; y de ningún modo podría participar. El esoterismo alcanza un grado de profundidad, de especialización y entrega, que desemboca en el pobre espectador común, con el que el crítico de la vieja cinefilia era un puente, y que ahora se ve abandonado porque, por decirlo en términos religiosos, no hay un sacerdote entre el Papa y el fiel. Ahora todos son Papas y si no uno se queda afuera, está absolutamente desamparado. Será muy democrático, pero hay que alcanzar el grado de jerarquía que esta iglesia posee. Me parece que esto requiere una reflexión sobre la sociología del cine, que es imprescindible. Creo que la cinefilia ha alcanzado un nivel bestial, ya que no sólo es virtual, sino estratosférico, galáctico.

A. Arroba: En realidad, el proceso no es tan ritual ni costoso como crees, ni requiere tantísimo trabajo; se mecaniza: cuando hablo de los rípeadores (que es un proceso muy específico) simplemente quiero señalar que existen esas personas. La filmoteca de Internet, que es otra cuestión, tiene que ver con el

deseo de ver lo que otros están viendo en festivales o en otros países, con la avidez cinematográfica, con el deseo de conseguir tal o cual material.

Quintín: Me gustaría hacer un comentario sobre el peligro acumulativo del que advirtió Álvaro cuando hablaba de la facilidad de adquisición que ofrece Internet. Yo, por ejemplo, soy un comprador compulsivo de libros; tengo una cantidad de libros que seguramente no voy a leer nunca. Sin embargo, hay una diferencia entre los libros y los videos: uno tiene en su casa, ordenada, la historia del cine en la estantería y, de vez en cuando, saca un tomo y lo mira. No es tan fácil en el caso del cine; un libro se puede ojear, abrir en cualquier lado, etc..., pero el DVD, en principio, requiere de una máquina y no es tan fácil llegar al lugar que se está buscando. Por otro lado, me da la impresión de que colecciónar libros es una pasión cara, limitada por la cantidad de plata que uno tiene, es decir, que, por suerte, la pobreza nos permite limitar nuestros vicios. En cambio, en el caso del cine el coleccionismo alcanza un grado de infinidad peligroso, porque no hay discriminación. Jonathan decía que el mayor esnobismo es el esnobismo acumulativo. Y esto tiene que ver con algo poco reflexivo. ¿Es necesario ver todas las películas de João César Monteiro?

M. Peranson: (Interrumpe) ¡Sí!

Quintín: Fui a Lisboa hace tiempo y compré a mitad de precio una caja con todas las películas de João César Monteiro; Mark dice que son todas buenas. Lo que quiero decir es que este tipo de práctica acumulativa comienza a sustituir a la reflexión; creo que es la tendencia. Intercambiamos los nombres de los directores, pero la crítica en sí, tal y como la conocemos, está desapareciendo.

J. Rosenbaum: En cuanto a la situación de que las películas se hacen y se ocultan y que, como nos ha explicado Álvaro, en esta nueva era hay una manera de mirarlas, ¿cuál es el peligro de esto? Ninguno; no entiendo dónde está el peligro. Si uno tiene problemas para manejar el tema técnico, puede contratar a alguien que lo ayude. Estoy en total desacuerdo con todo este tema de los peligros. Es muy bueno que las películas que existen puedan verse, y uno de los accesos es este programa. Yo espero comenzar a usarlo.

C. Nord: Tengo una duda. Quiero dejar la terminología religiosa que has utilizado y regresar a algo que dijiste sobre Gilles Deleuze y las sociedades de control, sobre la contra-information y el arte minoritario, que es como un arte de resistencia. De alguna manera has dicho que ver una película de Weerasethakul equivale a un acto de resistencia. Por mucho que me gustaría creer esto, hay algo que me dice que no es así. La pasión que nosotros sentimos no puede ocupar el lugar de un acto de resistencia, simplemente porque nos

queda demasiado grande.

Á. Arroba: Seguro que he sobredimensionado todo un poco en aras del énfasis. La idea que quería transmitir es que tiene que haber una razón para que nos oculten muchas de las películas que nos gustan. En España nos esconden las películas de Apichatpong, y verlas y disfrutarlas, de algún modo, nos convierte en resistentes. Me interesaba centrarme en los motivos que justifican este hecho, motivos como los que exponía Enric González, por ejemplo.

C. Nord: Sí, estoy de acuerdo, pero por otro lado estas películas no están ocultas. Por ejemplo, en Cannes Weerasethakul es uno de los acontecimientos más importantes. Y no sólo Weerasethakul, también lo es Garrel, y cualquiera de los nombres que hemos mencionado. Por lo tanto, no son obras necesariamente ocultas; hay lugares en los cuales son dominantes.

Á. Arroba: Es lo que te quería decir; tiene que ver con las geografías que uno ocupa. Está claro que en París y en Cannes se ve todo.

C. Nord: La duda que me asalta es si no estamos cayendo en una trampa sobre lo bueno y lo malo, y sobre el hecho de que nosotros permanezcamos en el lado de los buenos.

Quintín: Somos mejores que otros; al menos, mejores que esos que escribían en esos diarios españoles. Si somos santos o no, como pretende el joven, eso ya es otra cuestión.

Dos años después, el cine de hoy: un diálogo con Quintín

Roger Koza: *Han pasado casi dos años desde que en marzo del 2007 un grupo de críticos de nacionalidades diversas y generaciones disímiles intentaba pensar el porvenir del cine. Fue en el marco del vigésimo segundo año del Festival Internacional de Mar del Plata, en el espacio denominado “Cine del mañana”. Hablar sobre el futuro del cine puede sonar abstracto, también utópico y desalentador, pero todos los invitados insistieron en desmarcarse de las generalidades y ser específicos. Se trataba de entender un conjunto de situaciones que habrían de moldear cómo entendemos el cine, en dónde lo vemos, cómo lo interpretamos, y qué tipo de discursos se constituyen en torno a él. ¿Cómo ves hoy las conferencias de Mar del Plata a la luz del tiempo transcurrido?*

Quintín: Creo que la situación general del cine no ha cambiado demasiado en estos dos años, en particular lo tratado en las conferencias, que se ocuparon más del presente que de un futuro abstracto. Lo de “Cine del mañana” fue un título un poco pretencioso, marketinero si se quiere. La verdadera idea de las charlas fue hacer una especie de diagnóstico de lo que estaba ocurriendo, con un ojo puesto en ciertas tendencias contemporáneas. Nadie vino con una bola de cristal; al contrario, se trató de que los temas fueran concretos, tangibles diría, pero que, aun siendo preocupaciones al alcance de cualquier espectador, se desmarcaran un poco de las páginas de espectáculos y del tratamiento que la prensa dedica al cine. Se trataba, en todo caso, de mirar con un poco de distancia y aportar una reflexión, una pausa frente al vértigo informativo e, incluso, frente a la propia dinámica de los festivales, tan atados al comentario de lo inmediato.

RK: *De algún modo, me pareció que las conferencias proseguían con el proyecto de Movie Mutations, esa serie epistolar entre críticos de varias latitudes, convocados en un inicio por Jonathan Rosenbaum, primero publicadas en Trafic en 1997, y luego expandidas en el 2001 en el marco del BAFICI, en el que vos funcionabas como un nuevo catalizador y maestro de ceremonias. Lo que finalizó siendo un libro en castellano (Cartas de cine, 2002) y luego su versión definitiva en inglés (Movie Mutations, 2003), que incluyó las dos series de cartas y nuevos aportes en forma de ensayo por otros*

mutantes. El propósito fue siempre el mismo: analizar las transformaciones de la cinefilia, lo que también implicaba un modo de pensar la crítica y por consiguiente cartografiar las nuevas tendencias del cine contemporáneo. Tuve la impresión de que el “Cine del mañana” era otro capítulo de aquel proyecto; Rosenbaum y Peranson estaban allí, ambos, junto con vos, participantes centrales de Movie Mutations.

Q: El proyecto original de *Movie Mutations*, las cartas publicadas en *Trafic* en 1997 que después tuvieron distintas derivaciones y continuaciones (entre ellas, una segunda serie de cartas que publicamos en el BAFICI), fue muy importante por varias razones. En primer lugar, significaba la primera discusión cosmopolita entre críticos, un detalle que se suele olvidar, pero es esencial. Los críticos se agrupaban y todavía lo hacen en guetos nacionales y, aunque todo el mundo repite que el lenguaje del cine es universal, cuando empecé a viajar descubrí que era casi imposible que un crítico de *Cahiers* se comunicara realmente con uno de *El Amante* o que los españoles e italianos prestaran atención siquiera a lo que se decía fuera de sus fronteras, mientras que los americanos estaban clavados en lo que ocurría en Hollywood y nadie parecía haber hablado jamás en público con un crítico asiático, africano o australiano. Advertir ese déficit –tan evidente pero tan poco reconocido– y tratar de solucionarlo fue un gran acierto de Rosenbaum (habría que agregar que la comunicación ha mejorado desde entonces). Así como las cartas de *Movie Mutations* intentaban romper las fronteras nacionales, también buscaban atravesar la brecha generacional, poner en contacto a críticos de distintas edades a partir de la genealogía de la cinefilia propia de cada uno. A veces, esa diferencia es crucial a la hora de determinar gustos y filiaciones. Creo que lo es cada vez más y, en ese sentido, me parece que acortar las distancias se hace cada vez más difícil. En eso también fue visionario el proyecto de Rosenbaum, al advertir que ciertas afinidades y rechazos personales (pero muchas veces generacionales) en relación a los distintos capítulos de la historia del cine debían hacerse explícitos previamente para facilitar un diálogo productivo. Las conferencias de Mar del Plata intentaron recoger la experiencia de *Movie Mutations* pero tal vez en otro sentido: darle la palabra a esa expresión plural e internacional de los críticos, adjudicándoles un lugar donde no suelen tenerlo: en los festivales donde los que se expresan, no sólo mediante sus obras sino en entrevistas, clases magistrales y presentaciones, son los cineastas mientras que los productores, agentes de venta, etc., participan también con sus decisiones de mercado. Pero la experiencia indica que sólo los críticos tienen una visión independiente del cine, no sesgada por intereses, aunque estos intereses sean

Cine del mañana

la legítima defensa de la propia obra. Directores, productores, vendedores, incluso programadores (hay excepciones, por supuesto), tienen una visión muy parcial del campo cinematográfico. La presencia en Mar del Plata de los críticos obedeció también a la idea de darles el espacio que normalmente se les niega. Era algo que siempre intentamos en el BAFICI: romper con la idea de que invitar críticos a los festivales sirve solamente para “hacer prensa” del evento. Siempre creí que darles un lugar, incluso un lugar de privilegio, contribuye de manera significativa a mejorar la calidad de un festival.

RK: *En el Atlas 2008 de los Cahiers du cinéma hay un dossier dedicado a los festivales. Jean-Michel Frodon, actual director de los Cahiers, dice que los festivales son el alter ego de los críticos. ¿Para qué sirven los festivales? ¿Cuál es la relación que existe entre festivales y críticos? ¿Qué significa ser programador? ¿Cuál es la función de un director artístico? Y, por último, ¿qué mutaciones están experimentando los festivales de cine, que son cada vez más en número y que evidencian un fenómeno que necesita esclarecimiento?*

Q: Si algún cambio es indudable en el cine de los últimos años es el que se ha producido en la distribución de películas. Hoy se exhiben en casi todo el mundo sólo las películas producidas o vendidas por los estudios de Hollywood y las que se hacen en el país. Sólo el cine americano viaja por las salas de estreno. La tecnología compensa un poco este desfasaje mediante el DVD, la televisión y, sobre todo, con la descarga (legal o ilegal) de films desde Internet. El cine de arte, de autor, o simplemente el cine que no se hace o no se distribuye en Hollywood ha pasado a tener, por así decirlo, un soporte puramente virtual, salvo por los festivales de cine, el verdadero baluarte no virtual de la resistencia contra la hegemonía hollywoodense. Los festivales son la única sede física del cine alternativo (las cinematotecas, cineclubes, etc. atraen una audiencia mucho más restringida), el único lugar donde sigue habiendo un público masivo (aun en su escala) para el resto del cine, un público que genera un segundo mercado cinematográfico. Baste pensar que en la Argentina, por ejemplo, se estrenan menos películas en un año de las que se presentan en los festivales de Mar del Plata y Buenos Aires sumados. Los festivales son además el lugar de encuentro del mundo cinematográfico, un modo de relación personal que lo virtual no puede reemplazar enteramente. El contacto humano en el universo del cine está dado por los festivales y ese contacto, en el que participan los espectadores, es lo que impulsa el cambio y le da energía al negocio de hacer películas. Como cubren necesidades tan fundamentales (la alternativa a la programación dominante, la presencia

humana), los festivales se han multiplicado notablemente. Programar un festival, seleccionar lo que se quiere mostrar, es un modo de ejercer la crítica por otros medios, pero requiere de cierta conciencia sobre el sentido de la función. No concibo un programador que no sea crítico y que, por el contrario, se limite a elegir unas cuantas películas de acuerdo a su gusto, tan bueno como el de cualquiera. Programar es ejercer una intervención en la cultura que requiere de un sustento intelectual, lo que contradice la concepción del programador como una especie de optador asalariado. Un director artístico es, como el curador de un museo o el director de un teatro, alguien que está obligado a proponer una línea editorial, una concepción del cine y a dotar al festival de una estructura que responda a esa concepción y que tenga carácter orgánico, que exceda meramente la acumulación de las películas destacadas del último año. De lo contrario, la tarea se empobrece y hace que muchos festivales se parezcan, que los mismos films circulen por todas partes y que la tendencia de muchos programadores a seguir la opinión dominante haya contribuido al estancamiento y la uniformización del cine llamado “independiente”, cada vez más formateado y previsible de acuerdo a los parámetros fijados por un grupo de compañías productoras europeas.

RK: La conferencia de Cristina Nord postulaba un cierto estancamiento del Nuevo Cine Argentino; su análisis partía de un fenómeno ligeramente similar acaecido dentro del propio desarrollo del llamado Nuevo Cine Alemán. Sostenía que en el mundo ya no existía el mismo interés por el cine argentino, pues se sabía que este había perdido su plenitud. Su diagnóstico parecía cierto, pero el futuro llegó con algunas posibles objeciones: Liverpool, de Lisandro Alonso, Leonera, de Pablo Trapero, Historia extraordinarias, de Mariano Llinás, Copacabana, de Martín Rejtman, por citar algunos ejemplos. ¿Qué decir hoy sobre el Nuevo Cine Argentino? ¿Ves en otras cinematografías similares, como la mexicana y la brasileña, que esté ocurriendo algo parecido? ¿Necesitan estas películas la existencia de festivales?

Q: Ese fenómeno de cierto estancamiento artístico, de cierta pérdida de una frescura inicial en los nuevos directores, de cierto adocenamiento en los últimos años ha afectado al cine argentino, aunque hay años mejores que otros y el 2008, en particular, no parece de los peores. En la Argentina se ha consolidado un modo de producción que parte de obtener un subsidio del INCAA, duplicarlo o triplicarlo con los coproductores internacionales y fabricar así películas mucho más caras de lo que deberían haber costado, con el problema adicional de la pereza creativa y de la adecuación estética a los parámetros que ese mecanismo ha ido creando. El resultado es una paradoja:

se hacen películas para el circuito de los festivales pero, al ser demasiado parecidas entre sí, esos mismos festivales las terminan rechazando. De todos modos, la situación argentina, tanto en financiación como en diversidad, es mucho mejor que la del resto de Latinoamérica, donde la estandarización de los productos, la tendencia a la copia y la manipulación con fines comerciales es todavía más notoria. En la región se produce, desgraciadamente, una mayoría de películas destinadas a no salir nunca de las fronteras nacionales o a hacerse indistinguibles del resto de la producción para consumo internacional.

RK: La excepcional disertación de Burdeau hacia hincapié en la digitalización general de nuestra experiencia del mundo; según él, El viento nos llevará, de Abbas Kiarostami, y El mundo, de Jia Zhang-ke, eran buenos ejemplos de esto. Posteriormente, Rosenbaum analizó, con conocimiento de causa, las transformaciones del discurso cinematográfico en la era digital. Y, por último, el entusiasta Arroba defendió el acceso casi infinito, una suerte de democratización radical vía Internet, a todo el cine que no se puede ver si uno se circscribe a la lógica del mercado y las decisiones de distribución. ¿Cómo ves estas mutaciones, que afectan la distribución, el rol de los festivales, la crítica cinematográfica, los sistemas de producción, los modos de recepción?

Q: A grandes rasgos, se puede decir que hay un cambio estético importante a partir de la filmación, edición y exhibición en digital. Esta última promete la utopía de democratización planteada en la conferencia de Arroba, que permitirá que toda la historia del cine esté disponible a sólo un click de distancia. De todos modos, esa ampliación ya vigente en parte (aunque algo dificultosa aún) de la oferta no está acompañada por un progreso cualitativo de la cultura cinematográfica que corra paralelo a la explosión del saber técnico. Todavía no terminamos de procesar lo que significa que hacer una película esté al alcance de una impresionante mayoría planetaria, mientras que antes era el patrimonio de una élite muy reducida. Al mismo tiempo, un egresado de cualquier escuela de cine conoce mejor su oficio que un veterano promedio de la generación anterior. Se han multiplicado de manera exponencial, a su vez, los estudios teóricos y académicos sobre todos los aspectos del cine. Sin embargo, esa proliferación de saberes no se traduce en una concepción más rica, más rigurosa y más lúcida del arte cinematográfico. Es muy raro, rarísimo diría yo, encontrar un director de cine que tenga, además de cierta solvencia técnica, un concepto general de su oficio y un sentido claro de su propia deriva estética e incluso profesional y existencial. Los cineastas están llenos de dudas sobre su camino y su propio valor, sobre las decisiones que apunten a construir una carrera significativa. Por eso la crítica, entendida como diálogo con los

artistas, aumenta su importancia en este momento de incertidumbre. Claro que esa incertidumbre es compartida por los propios críticos...

RK: *Finalmente, quisiera hacerte una pregunta tan simple como aguda, tan bastardeada como necesaria: ¿qué es el cine? Bazin formuló la pregunta y la respondió en un tiempo histórico específico. En otras palabras: ¿qué es el cine hoy, en este ahora en el que cualquiera puede filmar y lo audiovisual es la matriz de nuestra cultura general?*

Q: Es muy impresionante pensar que André Bazin, que murió en 1958, haya sido quizás el último pensador en elaborar una concepción iluminadora y profunda del cine. Una concepción, sobre todo, capaz de afectar la manera en que se hace cine y hasta de proveer un marco para discutir la pregunta, incluso contra sus ideas. Es probable que Godard tenga razón y ese cine, es decir, esa ráfaga estética, política, ideológica y vital que conmovió al mundo durante 50 años, esa disciplina que nació del empirismo más ordinario y se fue sofisticando con una rapidez asombrosa, haya terminado. Es decir, aunque todavía pegue sus coletazos, el cine de Griffith, Renoir, Ford, Ozu, Rossellini, Straub y Hong Sang-soo haya concluido como tal. De modo que la pregunta “¿Qué es el cine?” se transformaría en “¿Qué fue el cine” y la respuesta está muy clara (y muy bellamente expuesta) en las *Histoire(s) du cinéma*. O tal vez tenga razón Burdeau, uno de nuestros invitados, que acaba de anunciar que el digital ha terminado con la era del plano y la ha sustituido finalmente por la era de la imagen. La idea es muy amplia y, en esa perspectiva, el cine pasa a ser un concepto en elaboración. Habría sí, entonces, un “cine del mañana” dispuesto a incluir la televisión, el videoarte, el clip y el diseño animado, las series americanas y las películas amateurs de Saladillo. No está claro que pensar el cine en esa nueva dimensión resulte más sencillo ni más fructífero que en tiempos de Bazin. Pero tal vez sea necesario. El tiempo dirá.

LOS AUTORES

Álvaro Arroba: nació en Bilbao, España, en 1975. Es Licenciado en Filología Inglesa. En 1998 fundó la revista *Letras de Cine*, que en la actualidad codirige. Colabora en el suplemento de cultura del diario *La Vanguardia*, y en diversas publicaciones especializadas de España y otros países. Con sus trabajos ha participado en libros como *El batallón de las sombras* y *La mirada del vampiro*. En 2005 editó para el Festival de Cine de Gijón el volumen colectivo *Claire Denis: Fusión fría*. Ha actuado como panelista y docente en diversos foros internacionales.

Peter van Bueren: nació en 1942 en Ámsterdam, donde estudió Ciencias Políticas y Sociología. Desde 1964 se especializa en crítica cinematográfica. Durante muchos años trabajó como crítico de cine del periódico *Volkskrant*. Actualmente, es redactor y crítico de la revista de cine *Skrien*.

Emmanuel Burdeau: nació en 1974. Es Jefe de Redacción de la revista *Cahiers du cinéma*.

Cristina Nord: estudió Literatura Latinoamericana y Literatura Comparada en la Universidad Libre de Berlín y en la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica. Trabaja como editora de cine de la sección de cultura del diario alemán *Die Tageszeitung*. Colabora regularmente en periódicos, revistas, libros y en el programa televisivo *Filmtip*. Enseña crítica de cine en la Universidad Libre de Berlín. En el 2005 recibió el Premio de Crítica Visual de Cine, adjudicado por la Sociedad Alemana de Directores de Fotografía.

Mark Peranson: reside en Canadá y es crítico de cine y programador. En 1999 fundó la revista *Cinema Scope*, de la cual es redactor y editor. Peranson es también Programador Asociado del Vancouver International Film Festival y Coordinador de Programación del Vancity Theatre, la sala de cine que funciona todo el año manejada por el festival. También trabaja para el International Film Festival de Róterdam. Sus artículos sobre cine aparecieron en libros y numerosas publicaciones, incluyendo *Cahiers du cinéma*. Ha sido jurado de los festivales de cine de Gijón, Viena, Hong Kong, Berlín, Chicago, Estocolmo y Buenos Aires.

Cine del mañana

Quintín: crítico de cine, fundador de la revista *El Amante Cine*, y ex director artístico del BAFICI; también columnista permanente del suplemento de cultura del diario *Perfil* y colaborador de revistas de cine internacionales como las prestigiosas *Cahiers du cinéma* y *Cinema Scope*. En la actualidad vive, junto a su esposa Flavia de la Fuente, en San Clemente, sede central del blog que llevan adelante hace ya un par de años: *La lectora provisoria*.

Jonathan Rosenbaum: crítico de cine del *Chicago Reader* hasta su reciente retiro a principios del 2008. Autor, coautor y editor de varios libros, entre los que se encuentran *Moving Places* (1980), *Midnight Movies* (en colaboración con J. Hoberman) (1983), *This is Orson Welles* (1992), *Placing Movies* (1995), *Movies as Politics* (1997), *Movie Wars* (2000), *Dead Man* (2000), *Movie Mutations* (coeditado con Adrian Martin) (2003), *Abbas Kiarostami* (en colaboración con Mehrnaz Saeed-Vafa) (2003), *Essential Cinema* (2004) y *Discovering Orson Wells* (2007). En la actualidad se lo puede leer en su propio site: www.jonathanrosenbaum.com

INDICE

<i>Introducción</i>	3
<i>Peter van Bueren</i>	5
<i>Cristina Nord</i>	17
<i>Mark Peranson</i>	27
<i>Emmanuel Burdeau</i>	44
<i>Jonathan Rosenbaum</i>	54
<i>Álvaro Arroba</i>	65
<i>Quintín</i>	86
<i>Los Autores</i>	93

La presente edición de Cine del mañana,
se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2010
en **Latingráfica S.R.L.**
Rocamora 4161, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
www.latingrafica.com.ar

www.mardelplatafilmfest.com