

REVISTA CIDOB D'AFERS
INTERNACIONALS **66-67.**
Representaciones e interculturalidad

Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución:
tensiones estructurales
Josetxo Cerdán Los Arcos

Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución: tensiones estructurales

Josetxo Cerdán Los Arcos*

RESUMEN

El artículo propone una aproximación a los discursos críticos que se generan en los procesos de distribución de las películas, y centra su análisis en el caso de los cines minoritarios, periféricos y de calidad. Si bien son sobradamente conocidos los procesos mediante los cuales los llamados films comerciales llegan a las salas, hay muy pocos trabajos que se adentren en las condiciones de distribución de los cines minoritarios (como si su proceso de distribución se pudiese dar de una forma naturalizada, debido a la bondad de los mismos). Nada menos cierto. La circulación de estos films parte de unas representaciones muy concretas, que emanan de unos centros específicos, y son las que acaban configurando el terreno de los usos y abusos para el consumo de dichas películas.

Palabras clave: cine, estudios culturales, identidad cultural, distribución, consumo cultural

Quien estas líneas escribe se ve en la obligación de iniciar este texto con la afirmación de que se considera, profesionalmente, un historiador del audiovisual. La Historia del Audiovisual no es disciplina y mucho menos una ciencia, más bien el binomio define un terreno de trabajo, un objeto de estudio, al cual intentan acercarse los

*Profesor Titular de Comunicación Audiovisual. Universitat Autònoma de Barcelona
Josetxo.Cerdan@uab.es

investigadores afinando una serie de herramientas, de metodologías, que han sido elaboradas desde diversas disciplinas: la historiografía, la sociología, la antropología, las teorías del lenguaje y, por que no, la filosofía. Por lo tanto, cuando la Fundación Cidob propuso la participación de una serie de investigadores, con perfiles diversos, en el seminario *Usos y abusos: el poder de las representaciones* rápidamente afloraron una serie de cuestiones sobre aspectos considerados centrales en el ámbito de la historia del audiovisual pero sobre las que apenas existen serias líneas de investigación puestas en marcha. Lo que más llamaba la atención de todas esas cuestiones quizá era que para plantear en términos de usos y abusos la cuestión de representaciones, los tradicionales análisis desde la producción o desde el público y los consumos no eran suficientes. Aunque la cuestión de los *usos* se ha estudiado con excelentes resultados desde los dos enfoques anteriores (producción y distribución); la cuestión de los *abusos* difícilmente se podía abordar, al menos con un mínimo de complejidad, desde ninguna de ellas. Se imponía una revisión de los procesos distributivos de esas representaciones para poder entender algunas de las cuestiones principales sobre las formas de circulación de los productos audiovisuales y, más concretamente en este caso, fílmicos. Era la forma más evidente de poder abordar el terreno donde con más claridad se desarrollan las cuestiones relacionadas con los usos y los abusos en el terreno fílmico. A partir de esta primera reflexión, la presente propuesta consiste en indagar, aunque sólo sea a modo de primera aproximación, sobre cómo en esa red descentralizada de distribución global contemporánea (y quizá también de producción, aunque posiblemente no de forma tan asentada) existen relatos hegemónicos cuyas narrativas dominan sus circuitos o, al menos, algunos de sus nodos más visibles. Ya que los sistemas distributivos (que engloban, como veremos, más cosas que las distribuidoras cinematográficas) son quienes, finalmente, plantean los términos del negociado de las representaciones, es decir, quienes configuran el verdadero terreno de juego en el que se desarrollan usos, pero también los abusos de aquéllas.

Una última advertencia: a lo largo de todo el texto se ha optado por trabajar con casos y ejemplos, bien narrados por otros autores, bien conocidos de primera mano. De este modo, al poner el acento en experiencias, el trabajo establece unas bases más sólidas que si lo hace a partir de disfuncionales experiencias de laboratorio o de estructuras teóricas finalistas. A través de todos estos casos no se ha querido generalizar, ni ilustrar, sino, “desafiar las conceptualizaciones preconstruidas sobre la globalización y la interculturalidad” (García Canclini, 1999: 58) para mostrar algunas de esas contradicciones relacionadas con los usos y abusos de las representaciones en las que muchas veces se instala con excesiva facilidad la sociedad contemporánea.

EXPERIENCIAS Y CASOS EJEMPLARES, VISIONES SOBRE LA DISTRIBUCIÓN

Anthony Giddens comienza *Un mundo desbocado* (versión original en inglés, 1999) explicando el siguiente caso:

“Una amiga mía estudia la vida rural de África Central. Hace unos años hizo su primera visita a una zona remota donde iba a efectuar su trabajo de campo. El día que llegó la invitaron a una casa local para pasar la velada. Esperaba averiguar algo sobre los entretenimientos tradicionales de esta comunidad aislada. En vez de ello, se encontró con un pase de *Instinto básico* [*Basic Instinct*, Paul Verhoven, 1992] en vídeo. La película, en aquel momento, no había ni llegado a los cines de Londres” (Giddens, 2000: 19).

Todos el mundo conoce anécdotas similares a ésta, se pueden oír o se pueden leer de forma regular desde hace ya muchos años y a nadie sorprenden. El indígena de la selva amazónica con la camiseta de Mickey Mouse, que nos recordaba Román Gubern (1993); o las Ray-ban en el rostro de un yakuto de Siberia al que se refería Serge Gruzinski (2000) son dos ejemplos más de los tantos que se han utilizado en las últimas décadas. Sin embargo, se ha decidido retomar en este trabajo este grupo de anécdotas porque son relevantes en cuanto a dos cuestiones sobre las cuales bascularán la forma y el fondo de las páginas siguientes. Por un lado, y aunque no sea el argumento central en este texto, la suma de todos estos casos ejemplares viene a señalar de qué manera las narrativas y retóricas del conocimiento contemporáneo se establecen, en buena parte, a partir de las propias experiencias, dejando de lado complicadas estructuras metodológicas y epistemológicas, casi siempre de profunda intención teleológica. En definitiva, se trata de aceptar de una vez por todas que el conocimiento se va formando en los mismos procesos de indagación que generan, a veces de forma metafórica, a veces por contacto entre campos o disciplinas. De algún modo, esa forma de avanzar del conocimiento ya la anunció hace años Clifford Geertz (1994), pero lo están practicando en nuestros días autores muy diferentes, y por poner sólo un ejemplo más, también entre los antropólogos, se puede citar el caso de Marc Augé¹. De todos modos, como ya se ha dicho, aunque esta cuestión sobre las formas en que se genera el conocimiento no es capital para los planteamientos de este artículo, sí que es cierto que actúa como una malla de protección, como una reflexión del fondo, desde la cual se ha querido desarrollar toda la estructura del trabajo. Por lo tanto, merecía la pena llamar la atención sobre ello. La segunda cuestión importante, y centrándonos ahora en las cuestiones que plantean las narrativas que se encierran en este tipo de anécdotas, hay que destacar que la mayor parte de ellas se utilizan para presentar una de las caras de la globalización: esa más visible según la cual las grandes corporaciones transnacionales, escapando al control de los Estados-nación, utilizan el mundo como un tablero de ajedrez (sería mejor decir de Risk) para mover

sus ejércitos comerciales sin más oposición que el de otros ejércitos similares. En muchas ocasiones, los autores parecen querer decirnos: he aquí la globalización, he aquí sus perturbadoras consecuencias. Por lo tanto, en un primer estadio lo que encontramos es una estructura de poder/dependencia muy fuerte, según la cual los procesos contemporáneos de la mundialización conculcarían rígidas relaciones unidireccionales.

Por fortuna, cada vez son menos los que limitan su interpretación de estos fenómenos a un análisis tan rígido, un enfoque que casi podría decirse que tiene reminiscencias de la psicología conductista del pasado siglo XX, con su estructura de estímulo-respuesta como gran paradigma. La mayoría de los autores, al menos los que han aparecido y aparecerán a lo largo de estas líneas, no se quedan en esa primera impresión de la globalización y han abundado más en su naturaleza, sus efectos y, sobre todo, sus contradicciones, fundamentales para entender algunas de las dinámicas de la contemporaneidad. En definitiva, decir que la globalización actúa como *Matrix*², que tiene atrapada a la sociedad contemporánea en su red y que le impone desde su posición de poder unas representaciones fijas y unidireccionales sin que la mayoría sea consciente de ello (sólo la mano negra que se encontraría detrás de esos procesos unidireccionales y los pocos iluminados que los denuncian sabrían lo que ocurre en realidad), es una posición excesivamente reduccionista y cada vez menos habitual.

Retomemos ahora momentáneamente la línea de las anécdotas personales, pero antes se debe hacer una aclaración sobre algunas cuestiones relacionadas con la exhibición cinematográfica en salas. Algunas ideas generales sobre la evolución de la infraestructura de la exhibición en los últimos decenios que se hace necesaria conocer para seguir avanzando. En la mayoría de los países periféricos, entre ellos Argentina, país en el que transcurre el ejemplo que se narra a continuación, la distribución cinematográfica y sobre todo la exhibición en salas de visionado colectivo ha sufrido un vuelco impresionante en las últimas décadas. Mientras que en países como España la crisis de las salas de los años setenta y ochenta se liquidó en la década siguiente gracias a la proliferación de nuevos espacios de exhibición como los Megaplex y los Multiplex –principalmente surgidos en los extrarradios de las ciudades gracias a la proliferación de los centros comerciales, como nuevos espacios del ocio familiar– en países más periféricos o azotados por sucesivas crisis político-económicas, como es el caso de Argentina, no ha existido esa misma recuperación de los espacios públicos de exhibición cinematográfica. De este modo, el consumo de films ha quedado mucho más limitado al espacio del consumo doméstico (televisión, vídeo y, más recientemente, aunque con una penetración todavía menor, el DVD). En estas condiciones de escasez de salas de exhibición se produce también la consiguiente limitación del número de títulos que se ponen en circulación, es decir, se reduce el número de largometrajes que manejan las empresas de distribución para salas. Ello redundará, sin lugar a dudas, en un estrechamiento de la oferta, que se limita cada vez de forma más clara a los grandes *block-*

busters impulsados desde los más importantes centros de producción. Son mercados cinematográficos de exhibición en sala que, por lo tanto, no tienen apenas capacidad para crear audiencias específicas, nichos de mercado, que permitan la circulación de productos alejados del *mainstream*³. Aclarada esta cuestión, se puede pasar ahora al caso que se proponía al principio de este párrafo. Un buen amigo, natural de Córdoba (Argentina) y residente actualmente en Barcelona, llamémosle M, viajó la Navidad de 2003 a su ciudad de origen con el propósito de visitar a la familia. Córdoba (Argentina) es una ciudad que se aproxima al millón y medio de habitantes y que, debido a las circunstancias que se exponían más arriba, sólo cuenta con una veintena de salas de cine, la mayoría de ellas agrupadas en torno a tres multicines. No hace falta insistir en que, al menos las salas de esos tres espacios, basan su programación de forma casi exclusiva en los grandes títulos producidos por o para Hollywood. Pero cuando en su viaje navideño M llegó a la ciudad se quedó muy sorprendido al comprobar que en varias salas de Córdoba se estaba programando el documental francés *Ser y tener* (*Etre et Avoir*, Nicholas Philibert, 2002). El motivo de la sorpresa fue triple: primero porque la película hubiese llegado a su ciudad; segundo porque, además de proyectarse en la sala de cine *de arte y ensayo* de la ciudad, lo hiciese también en uno de los multicines; y tercero, porque ello ocurriese a la vez que la película se estrenaba también en Barcelona y en toda España, país en el que, sobre el papel, se había generado una envidiable sensibilidad en torno al documental que permitía una atención preferente al mismo. Por lo tanto, y por fortuna, lo que se puede deducir de contraponer la experiencia de M a la de la amiga de Giddens citada con anterioridad es que no sólo *Instinto Básico* es capaz de aprovecharse de las redes globales, sino que éstas también ofrecen una oportunidad a quienes actúan desde los márgenes, como es el caso de Philibert. Por lo tanto con este caso la cuestión se situaría en un segundo estadio, según el cual, la disposición de los productos en el conjunto de las redes globales serían más complejas que las ejemplificadas en los casos anteriores. Ya no se trata tan sólo de una relación unidireccional, sino de una serie de flujos que pueden circular en distintas direcciones.

Ya lo ha dicho en alguna ocasión Román Gubern, el proceso de globalización de los mercados cinematográficos permite, no solo que el indígena del Amazonia lleve la camiseta de Mickey Mouse, sino también, por el mismo proceso, que “las películas de Theo Angelopoulos o de Jim Jarmush se estrena[e]n en París, Buenos Aires, Tokio y Copenhague gracias a las élites cinéfilas del mercado global y esta globalidad permite la amortización de su costo” (Gubern, 2000: 77). Es lo que el autor denomina la cultura intersticial. En lo referente al cine, una pieza resulta fundamental en este puzzle: los festivales internacionales de cine, y principalmente los clasificados como de clase A (Cannes, Berlín, Venecia y San Sebastián), espacios desde los cuales esas películas pueden ser lanzadas a la distribución global (luego se tendrá que volver sobre este asunto). Evidentemente, esto que ocurre con Theo Angelopoulos o Jim Jarmush, sucede tam-

bién con tantos otros realizadores minoritarios, algunos venidos de países con cinematografías potentes como es el caso de Spike Lee o Michael Winterbottom, pero otros llegados de cinematografías periféricas como Tsai Ming-Liang, Aki Kaurismaki, Wong Kar Wai o Michael Haneke. En este último caso, se debe tener en cuenta que los grandes festivales suelen ser las únicas vías que tienen dichas cinematografías para salir de sus espacios nacionales. Afirma de nuevo Giddens: “es un error pensar que la globalización sólo concierne a los grandes sistemas, como el orden financiero mundial. La globalización no tiene que ver sólo con lo que está ‘ahí afuera’, remoto y alejado del individuo. Es también un fenómeno de ‘aquí dentro’” (Giddens, 2000: 24-25). Y desde el punto de vista aquí elaborado se podría añadir, la globalización no sólo afecta a las narraciones reconocidas como parte activa de las grandes corporaciones, del nuevo imperio, sino también a aquellas marginales, minoritarias, periféricas.

Por lo tanto, el hecho de que las películas de realizadores minoritarios (a veces de origen occidental, a veces no) puedan verse desde Japón hasta Sudáfrica, por poner dos puntos extremos del planeta, es fruto también de esa globalización. El realizador finés Aki Kaurismaki supo ver en una fecha relativamente temprana, el mismo 1989 de la caída del muro de Berlín, esas posibilidades de circulación de las culturas marginales por la red distributiva global. Una película tan atípica como fue *Leningrad Cowboys Goes to America* se construía como una excelente fábula al respecto. En ella, un grupo de *rock'n'roll* (con exagerado aspecto de los años cincuenta: trajes ceñidos, corbatines y tupés imposibles⁴) de su Finlandia natal viajaba a los Estados Unidos en busca de fama y fortuna. No por casualidad, los propios miembros del grupo ignoraban que su viaje era al lugar de nacimiento de la música que interpretaban y la estética que practicaban. La *road movie* proponía el viaje del grupo a lo largo y ancho de todo el país de norte a sur y de este a oeste, recalando con especial interés en los lugares que se consideran santuarios del *rock'n'roll*: Memphis, el delta del Mississipi, etc. Pero dicho viaje, una especie de retorno ignorante a las fuentes originales, era un total fracaso, ya que en dichos lugares nadie se preocupaba por la supuesta esencia del *rock'n'roll*. Finalmente los Leningrad Cowboys abandonaban el país por el sur y era en las baldías, pobres y fronterizas tierras mexicanas donde encontraban un lugar en el que su música resultaba próxima y podían compartirla con un público cómplice. En definitiva, la película proponía un paradójico viaje de hermandad desde Finlandia a México, gracias a la música que les proporcionaba el imperio, a la vez que éste era incapaz de reconocer y apreciar esa forma de comunicación una vez rentabilizada. La película de Kaurismaki nos habla por lo tanto de las ventajas, a su pesar, que supone dicho proceso, de cómo las representaciones impuestas desde los centros de poder acaban resultando provechosas para los contactos entre la periferia.

PROCESOS DE FORMULACIÓN DISCURSIVA EN LA DISTRIBUCIÓN

Pero a pesar de que esto sea así, como bien lo detectaba *Leningrad Cowboys Goes to America*, el funcionamiento de las formas discursivas de los propios procesos de distribución nos sitúan ante otras complejidades. Más allá del evidente aprovechamiento de esas redes mundializadas de distribución que puedan hacer las películas minoritarias, merece la pena detenerse un momento sobre las narrativas que las propias redes distributivas extienden en torno a ellas. En definitiva, ¿a qué modelos narrativos deben asociarse estas películas para poder entrar en estos circuitos más o menos unificados de cine minoritario, marginal y, se puede decir ya sin tapujos, de calidad? No se debe olvidar que nos estamos refiriendo a un grupo de films muy heterogéneo, que en principio responden a modelos culturales alejados, muy diferentes y por lo tanto no debería resultar fácil clasificarlos según un patrón común. La cuestión se podría expresar también de la siguiente manera: más allá de la evidente diferencia de puesta en forma de los textos, de las películas, de los realizadores que se pueden agrupar bajo esa etiqueta de cine de calidad, ¿qué elementos les dan unidad de cara a sus públicos potenciales? Y sobre todo: ¿cómo esos elementos condicionan sus posibles consumos?

Para responder a esas preguntas lo mejor es analizar un caso concreto, observar cuales son los discursos legitimadores de la obra de uno de esos directores que llegan de una cinematografía periférica a los circuitos de los cines de calidad. Uno de los casos más paradigmáticos de las últimas dos décadas en ese sentido ha sido el del cineasta iraní Abbas Kiarostami. Reconocido mundialmente como uno de los directores más importantes de los últimos tiempos, este realizador fue *descubierto* por Occidente (y por lo tanto puesto en manos de los procesos de distribución global) principalmente a partir de la presentación de sus películas en algunos festivales franceses (y su posterior estreno en el país vecino) durante la segunda mitad de la década de los ochenta. Su caso resulta ejemplar porque ha trascendido su propia figura como cineasta y ha servido para lanzar en esos circuitos globales al cine iraní, e incluso podríamos decir que, hasta cierto punto, al de Oriente Medio en general⁵.

Una breve prospección permite enseguida rescatar las principales ideas que sobre el cine de Abbas Kiarostami se han puesto en circulación desde las posiciones más privilegiadas, las ocupadas por otros cineastas ya de prestigio y por teóricos de la academia anglosajona (sin lugar a duda la más influyente durante los últimos veinte años en este campo). Es fundamental comprender que estas posiciones van a ser claves para entender, no sólo la introducción de la cinematografía de Kiarostami en dichos circuitos de distribución, sino que el público tenga acceso a sus films, que sepa como leerlos e interpretarlos. Es en estos espacios preferenciales donde se van a establecer los discursos que permitan a los espectadores mundiales establecer diálogos con esos films. No por casual-

lidad, todas las voces que aparecen a continuación parecen haberse puesto de acuerdo a la hora de establecer un discurso muy concreto sobre Kiarostami y su cine. Así, Jean-Luc Godard declararía: “Me gusta mucho Abbas Kiarostami, de quien he visto *Et la vie continue* (...) De todas formas, que conste que Griffith me sigue gustando tanto como Kiarostami” (*Studio*, No. 96, marzo de 1995). Por su parte, David Bordwell, uno de los teóricos cinematográficos más importantes de las décadas de los ochenta y noventa, escribió en *Film Comment*: “ (...) para mí el cineasta de la década no puede ser otro que Abbas Kiarostami, quien –junto a sus colegas iraníes y a los mejores cineastas asiáticos del momento– parece estar continuamente reinventando la historia del cine, desde los primitivos *tableaux* a la actual reflexividad, pasando por el neorrealismo” (Vol. 36, No. 1, enero-febrero de 2000). Y Laura Muvley, figura fundadora en la teoría feminista cinematográfica, afirmaría: “Como especialista en teoría fílmica, la película de Kiarostami [se refiere a *A través de los olivos*, *Zir E Darakhtan E Zeyton*, 1994] me pareció mucho más próxima a las vanguardias que al cine de autor” (*Sight and Sound*. Vol. 8. No. 6, junio de 1998)⁶.

Como se puede comprobar las referencias son constantes y claras (aunque, dentro de la lógica del discurso Historia del Cine, contradictorias): los inicios del cine (Griffith o los *tableaux*), la vanguardia, el neorrealismo..., todas en una línea que recorre lo que se reconoce como Historia del Cine, esa que según Bordwell, Kiarostami reinventa, que no es otra que la historia de los cines occidentales, principalmente, y por orden alfabético: alemán, estadounidense, francés e italiano. Es decir aquella que lleva, sin solución de continuidad, desde el cine primitivo de los Lumière y Edison al apogeo italiano de los años diez, el expresionismo alemán y las vanguardias europeas de los veinte, el naturalismo francés y el cine clásico hollywoodiense en las décadas sucesivas, el neorrealismo después de la Segunda Guerra Mundial y los cine modernos europeos (y luego estadounidenses)⁷ de los sesenta y, por fin el renacer de un Hollywood globalizado. En esa narración de la Historia del Cine se inscribe el nombre de Kiarostami para hacerlo cercano al espectador conocedor de esa tradición, vinculado a ella de forma estética y emocional (donde quiera que se sitúe geográficamente esa mirada del espectador occidentalizado), para establecer unos puentes en los que el reconocimiento pueda fluir sin problemas.

Pero si el análisis se quedase sólo con estos ejemplos, se podría correr el riesgo de pensar que se trata de un discurso minoritario, para iniciados y especialistas, pero no es así. Al observar las opiniones de los críticos españoles sobre la primera película de Kiarostami que tuvo distribución comercial en nuestro país, *A través de los Olivos*, se puede ver que el mundo referencial, la narración que sirve para presentar la película, no dista mucho de las vistas más arriba. Así, por ejemplo, Ángel Fernández Santos escribía en *El País*: “Viendo algunas escenas de *A través de los olivos*, se entiende que el genial octogenario Kurosawa conserve, como Renoir en sus últimos años, la frescura y clarividencia de la mirada de un niño. Es esa mirada insobornable y no contaminada lo que

convierte al cine de Kiarostami, como al de Renoir, en único”. O, más explícitamente, Alberto Bermejo dejó escrito en *El Mundo*, “los planteamientos de Kiarostami recuerdan un tipo de mirada casi enterrada en el olvido por el cine de hoy, sin duda cercana al neorrealismo y muy especialmente a Rossellini, para situarse en un estimulante terreno que compagina las convenciones tanto del documental como de la ficción”; y Carlos F. Heredero en *Diario 16* “heredera única y privilegiada [la película] del poderosísimo aliento rosselliniano de este cineasta capaz de devolver a la ficción cinematográfica el estatuto de inocencia y de pureza que parecía haberse perdido bajo el marasmo del manierismo posmoderno”⁸. De nuevo erudición cinematográfica que permite los reconocimientos: Kurusawa, Renoir, Rossellini, etc. De este modo, nadie parece preocuparse por una filiación de la obra de Kiarostami más cercana, no sólo al propio cine iraní del que parte, sino de la cultura y el arte de Oriente Medio en general. Nada más alejado de la intención de este artículo que la de reclamar esencialismos culturales más o menos milenarios (“lo arcaico es con frecuencia, por no decir siempre, una trampa” [Grucinski, 2000: 25-26]), o querer reducir la cultura a una concepción puramente territorial (en un momento como el actual en el que las fronteras son cada vez más inciertas) pero, ¿qué sentido tiene apropiarse la obra de Kiarostami desde las narrativas eurocéntricas de la Historia del Cine? ¿Qué representaciones están poniendo en circulación estos intermediarios de los procesos distributivos? ¿Tiene todo esto algo que ver con lo que se podría esperar de los procesos de interculturalidad? Es de temer que no; a lo sumo se puede leer la cuestión como una reformulación de cierto *orientalismo*, recurriendo a la terminología de Said. Este acercamiento a los discursos en torno al cine de Kiarostami nos sitúa, en definitiva, en el polo opuesto de la propuesta estructurada por Aki Kaurismäki en su *Leningrad Cowboys Goes to America*. En aquella fábula, la red global que se imponía desde el poder era aprovechada por los marginales para encontrarse y poder celebrar esa reunión. También es cierto que en este caso se produce el encuentro gracias a la enorme red que teje la globalización, pero la pregunta es, ¿cómo se codifica, con qué elementos identificadores, ese encuentro? ¿En base a qué claves interpretativas se produce? A pesar de que, como dijo Stuart Hall hace ya varias décadas, las lecturas pueden ser de todo tipo (incluso de resistencia), no es menos cierto que las claves de interpretación que el distribuidor de los productos establece delimitan los marcos en los que esas lecturas posibles se desarrollan. Por seguir con el ejemplo, en el caso de Kiarostami la lectura de resistencia se deberá realizar necesariamente respecto a esa Historia del Cine. El sistema global de distribución cinematográfica, al menos para este caso del cine minoritario planetario, se sostiene sobre tres bases: las propias empresas de distribución (las grandes ligadas a grupos de ámbito global, pero también las locales que suelen sacar provecho de los nichos de mercado propios de los films minoritarios), los festivales de cine (a lo que ya se ha hecho mención) y los críticos y teóricos cinematográficos en un sentido amplio del cine (tal y como ha quedado patente en el caso expuesto de Kiarostami).

LA RED DISTRIBUTIVA GLOBAL: VENTAJAS E INCONVENIENTES

Y el del cine no es un caso aislado. Quizá es incluso más interesante el caso de la música, por ser un vehículo cultural que permite una satisfacción mucho más inmediata y, por lo tanto, se sitúa en primera línea en lo que a las representaciones y al encuentro intercultural se refiere. Evidentemente, de entre todas las músicas contemporáneas, la que se conoce como *world music* es la que mejor representa estos procesos a los que nos estamos refiriendo. Ya hace tiempo, Simon Frith señaló: “La *world music* está hecha en condiciones locales, utilizando recursos locales, pero con una comprensión del ‘oído’ internacional, con un entendimiento del universo de sonido subyacente, dentro del cual debe ser expresada la ‘diferencia’ si es que quiere ser escuchada. Y el *rock* se ha convertido en el gancho para este oído, para este universo. El *rock* describe menos un estilo musical (o un contenido) que un valor auditivo, que un valor primeramente constituido a través del intercambio global de bienes musicales particulares” (Frith, 1999: 19). Es decir, y recuperando el caso del film de Kaurismaki, *Leningrad Cowboys* sería un grupo que hace *rock’n’roll* (en el sentido musical), pero no haría *rock* (como valor auditivo), al menos para la sociedad estadounidense. El *rock* es la aduana obligatoria de la *world music*, como ese sistema global de distribución al que se hacía referencia con anterioridad lo es de los cines minoritarios y periféricos, que no por casualidad en muchas ocasiones tienen la misma procedencia geográfica que la *world music*.

Con todo esto se quiere concluir que formar parte de las redes globales *descentralizadas* tiene un costo. Los procesos de integración en las narrativas centrales (que siguen existiendo), la asunción de relatos y formas de comunicación emanadas de los centros históricos de poder acaban, en definitiva, condicionando las formas de recepción tanto de films como de músicas. Por lo tanto, en esa intermediación se acaban configurando, en buena parte, eso que en la vida cotidiana se acepta como formas de diversidad cultural. Además, las lógicas de acción de estos procesos resultan imparables, hasta el punto de desbordar el ciclo de distribución en el que se originan para adentrarse no sólo en la exhibición, sino también en la producción. Un último caso servirá para ilustrar esta situación.

La gran sorpresa de los Oscars del 2003 fue la nominación de la película brasileña *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002) en cuatro categorías nada despreciables y muy estratégicas: mejor dirección, mejor fotografía, mejor montaje y mejor guión adaptado. Por supuesto, nada es casual y el hecho de que fuese Miramax la empresa que importó y distribuyó la película en los Estados Unidos no es un dato sin importancia: su máximo responsable, Bob Weinstein, es el último Rey Midas de Hollywood. Pero lo que resulta interesante destacar en este momento es que si, como se suele decir, la nominación ya es un premio (que, por ejemplo, permitió el reestreno de la película en España), no hay ninguna duda sobre qué estaba premiando la Academia de Hollywood

al nominar a la película en estas cuatro categorías: su factura, su formalización, tomando prestado el término de Frith, su *valor cinematográfico global*. Una película que en su forma de hacerse, en su empaquetado narrativo (guión y dirección) y visual (fotografía, montaje y dirección) nada tiene que envidiar a las producciones realizadas en el centro. Un centro que, es cierto, cada vez resulta más disperso, más descentralizado, como quedó claro en la ceremonia de entrega de los premios de Hollywood ese mismo año, con el triunfo final de *El señor de los anillos. El retorno del rey* (*The Lord of the Rings. Return of the King*, Peter Jackson, 2003). *Ciudad de Dios* responde perfectamente a lo que las narrativas centrales, establecidas desde ese sistema global de distribución, esperan de este tipo de películas: una diferencia aceptable, un cierto exotismo, pero dentro de un patrón de normalidad. Las nominaciones para los Oscar sancionan ese salto cualitativo de las narrativas del sistema global de distribución a los sistemas locales de producción.

De hecho, *Ciudad de Dios* responde a lo que ha pasado a denominarse en los últimos años un tipo de cine de factura internacional, esté realizado en Estados Unidos, Alemania o Brasil. No quiere esto decir que las películas que pueden caber dentro de esta nueva categorización sean condenables por su naturaleza cosmopolita⁹, al contrario, su propia existencia resulta un valor muy interesante. De hecho, entre ese grupo de films, que se diferenciaría y superaría el modelo de las coproducciones de los años setenta, se pueden encontrar otros títulos latinoamericanos con un gran valor añadido por esa misma condición. Es el caso de *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), en el cual, como bien ha señalado Marvin D'Lugo: "While the characters and plotline (...) are rooted in the topicality of contemporary Mexican urban culture, González Iñárritu's cinematic strategies are decidedly not. He conspicuously borrows from a variety of international cinematic sources, which, far from detracting from the film's power, lend force to its theme of the contradictions of Latin American modernity" (D'Lugo, 2003: 227). No podemos decir que ese encuentro se dé en *Ciudad de Dios*, donde la posible especificidad brasileña queda casi completamente aplastada por la espectacularización y sólo asoma ocasionalmente para subrayar la condición miserable del *favelismo* en una estrategia muy similar a la utilizada por los discursos tanta veces denunciados de la pornomiseria. Quizá la diferencia fundamental entre estos dos films ejemplares la podemos entender mejor a partir de lo que el sociólogo Ackbar Abbas ha definido como *culture of disappearance*¹⁰. "Abbas presta varios significados al término *disappearance*. La noción remite primero a una realidad móvil, evanescente y huidiza que vive con la angustia de la retrocesión: *disappearance* evoca 'lo que al mismo tiempo está y ya no está', el tiempo de lo que 'ya ha desaparecido', un espacio que se muestra siempre sesgadamente" (Gruzinski, 2000: 330). En ese espacio es donde se sitúa la película de González Iñárritu y no lo puede hacer la de Meirelles por plantearse ella misma como un juego de lugares comunes planteados siempre como dualidades bien/mal que recurre, en definitiva y como ya se ha visto, a la suma de la pornomiseria y de una factura fílmica hollywoodiense.

Por último, y como coda final, no quedaría más que reconocer que quizá se ha colado en la redacción de este texto cierto talante pesimista que puede parecer la muestra de un panorama demasiado apocalíptico. Ese posible pesimismo no se debería llevar por delante las últimas reflexiones. Frente a *Ciudad de Dios* siempre se puede colocar *Amores perros*. Es cierto que los discursos occidentales, eurocéntricos, continúan siendo fundamentales para entender la distribución y el consumo de todos estos films minoritarios, que los reelaboran según las necesidades de su propio discurso; pero también es cierto, por ejemplo, que gracias a la constante programación de *animé* japonés en TV3 y Canal 33, los dos canales autonómicos de Catalunya, cada vez existe un mayor interés por la lengua y la cultura nipona en este territorio, algo completamente impensable hace sólo 20 años (antes de la aparición de la televisión autonómica). En definitiva, la situación es inestable y los discursos hegemónicos todavía tienen una gran fuerza, pero no se debería perder de vista que nos encontramos en un proceso de cambio que emerge a la vez como una amenaza y como una oportunidad. Ser conscientes de esas dinámicas de dominio en el discurso de la red global de distribución, incluso en aquellos lugares que parecen nacer con espíritu alternativo, no debería verse como un gesto de pesimismo o conservadurismo, sino de necesaria conciencia.

Notas

1. Augé viene trabajando de este modo al menos desde mediados de los años ochenta, cuando apareció su *El viajero subterráneo: un etnólogo en el metro*.
2. La película *Matrix* (Andy y Larry Wachowski, 1998) proponía un hipotético mundo en el que las máquinas se habían hecho con el poder y controlaban a los humanos: de ellos robaban la energía para alimentarse mientras los mantenían en un estado de hibernación, a la vez que controlaban su mente mediante *matrix*, un programa informático que les hacía creer que vivían lo que nosotros consideraríamos una vida real. En definitiva, se trata de una más, y no la última, de las variaciones desde la ficción sobre el tema de la sociedad del *simulacro* que pusiese en órbita, hace ya unos cuantos años, Jean Baudrillard.
3. Sin embargo es cierto que dicha ausencia de espacios en la exhibición comercial se ve al menos remediada en parte por la importante labor que, al menos en el caso argentino, están desarrollando los festivales, los cine-clubs o, incluso, las asociaciones profesionales, que no sólo montan ciclos y presentaciones, sino que a veces incluso se implican en la distribución en formatos de vídeo doméstico de materiales de muy diferente naturaleza (clásicos, cine de autor, cines nacionales, documental...).

4. En realidad los Leningrad Cowboys explotaban una imagen *excesiva* como rockeros, estética que apelaba al origen, pero que a la vez lo pervertía por ese exceso, de tal modo que el grupo se situaba en el terreno de las reelecciones posmodernas y distantes que en esos momentos están apareciendo de muchas formas expresivas de la cultura popular (desde el melodrama en sus registros de telenovela, hasta el cine de acción). Esta no fue ni la primera ni la última colaboración entre Kaurismäki y el grupo Leningrad Cowboys. El aspecto de los miembros del grupo siempre fue el mismo.
5. No deja de ser paradigmático, y quizá alguna investigación debería ocuparse de ello, el hecho de que las zonas geopolíticas en conflicto se conviertan de forma casi inmediata en zonas de exportación de cineastas a través del filtro de los principales festivales cinematográficos occidentales. Esta afirmación, que puede resultar llamativa, es inapelable en el caso de Oriente Medio, pero recuérdese que también ocurrió algo similar en la década de los noventa con los cineastas de los Balcanes: Kusturika, Paskaljevic o Mancheski, de los cuales, al menos de los dos últimos, apenas ha quedado memoria. Y algo parecido está pasando, sin ir más lejos, en los últimos años con los cineastas argentinos, al menos en España, donde cierta política de coproducción y algún éxito de taquilla (principalmente *El hijo de la novia*, Juan José Campanella, 2001) están permitiendo una presencia de cine argentino como no ocurría hacia décadas. Algo que no sucede, por ejemplo, con otras cinematografías latinoamericanas en franca expansión después de unos años de decadencia, como puede ser la mexicana (aunque es cierto que en el último año la cinematografía mexicana ha vivido un evidente retroceso incluso ya en el número de los títulos producidos). La respuesta seguro que es más compleja de lo que se puede intuir sin realizar un trabajo específico al respecto, pero sin duda de todo ello se pueden apuntar factores tan diversos como un sentimiento de culpa por parte de Occidente, que utiliza las manifestaciones culturales como forma de expiar sus incapacidades políticas, o el saqueo cultural al que toda situación de urgencia invita.
6. Las tres citas se han tomado de Alberto Elena (2002: 290-291), quien ya en su introducción alerta: "Frente al frecuente abuso de las referencias occidentales a la hora de acometer el análisis de la obra de Kiarostami, una estrategia por lo general tan autocomplaciente como inoperante, el planteamiento de este libro pasa más bien por la reconstrucción del contexto y la filiación local de su obra" (Elena, 2002: 11).
7. Aquí, por primera vez, entrarían, en una segunda oleada, los cines de algunas zonas geopolíticas o países periféricos: Latinoamérica, India, Japón, etc.
8. En este caso, las tres citas han sido extraídas de la hoja de sala que, con motivo del estreno de la película, se repartía en los Cines Verdi de Barcelona.
9. El término cosmopolita se debería recuperar pues suponía un posicionamiento positivo muy concreto respecto a la hibridación y el encuentro intercultural. Hasta tal punto que en los años de entreguerras del siglo XX (años veinte y treinta) llegó a ser utilizado como insulto por los nacionalismos más radicales.
10. Recojo la referencia de Grucinski (2000): Ackbar Abbas (1997), *Hong Kong. Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, Marc. *El viajero subterráneo: un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa, 1987
- D'LUGO, Marvin. "Amores perros". En: ELENA, Alberto y DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.) *The cinema of Latin America*. London & New York: Wallflower Press, 2003.
- FRITH, Simon. "La constitución de la música rock como industria transnacional". En: PUIG, Luis y TALENS, Genaro (eds.) *Las culturas de rock*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 1999.
- GEERTZ, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós, 1994.
- GIDDENS, Anthony. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus, 2000.
- GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- GUBERN, Román. *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: España Calpe, 1993.
- GUBERN, Román. *El eros electrónico*. Barcelona: Taurus, 2000.
- HELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra, 2002.