

**REVISTA CIDOB D'AFERS
INTERNACIONALS 88.**

**COMUNICACIÓN, ESPACIO PÚBLICO
Y DINÁMICAS INTERCULTURALES**

**LAS RELACIONES NORTE/SUR EN EL
CINE CONTEMPORÁNEO.**

Representaciones del “otro” en la
construcción de redes transnacionales.

Amanda Rueda

Las relaciones Norte/Sur en el cine contemporáneo

Representaciones del “otro” en la construcción de redes transnacionales

Amanda Rueda

Profesora de Ciencias de la Comunicación, Université Stendhal Grenoble III.

Universidad de Caldas (Manizales, Colombia)

Amada.Rueda@u-grenoble3.fr

RESUMEN

En el actual proceso de recomposición cultural, el cine ocupa un lugar privilegiado a través de los espacios de encuentro creados por el Norte para contribuir al desarrollo del cine en el Sur. El aumento de fondos de apoyo, por iniciativa de los países del Norte, que explica la buena salud relativa del cine del Sur, ilustra bien la necesaria internacionalización de las redes, un factor que contribuye a que estas películas existan en el extranjero. El cine se entiende así, como vector de identidad y como vínculo social e intercultural. A medida que las películas circulan, y que realizadores y productores se conocen, se constituye un embrión de comunidad generador de intercambios en todos los sentidos y de todo tipo. Presenciamos así la aparición de nuevas categorías: la del Sur, que conserva rastros de una asimetría geopolítica, y la de independencia, que remite a una comunidad más internacional –que supera incluso los límites geográficos nacionales– de resistencia al cine dominante. Se trata de la creación de una relación intercultural que trastoca sin duda las antiguas relaciones centro/periferia. Estos espacios de intercambio, si bien permiten, en efecto, el desarrollo de la producción cinematográfica en algunos países, constituyen repertorios administrados por el “centro”. El discurso sobre el “otro” pone de manifiesto una cartografía atormentada de las relaciones geopolíticas mundiales.

Palabras clave: Construcción, cine, territorio, Norte/Sur, latinoamericanidad, relaciones interculturales

La problemática de la relación con el otro se complica de manera singular en el contexto de la globalización –entendida aquí como una experiencia marcada, entre otros aspectos, por su apertura sobre la “otra parte”. Esta relación se expresa hoy en día mediante una polisemia terminológica que sostiene las prácticas discursivas de los actores implicados en una comunicación a escala transnacional: “apertura”, “descubrimiento”, “diversidad”, “reconocimiento”, “diálogo intercultural”, “solidaridad”, etc. Si bien la relación con el otro supone una sensibilidad abierta a un mundo sin fronteras, sólo puede establecerse con el apoyo de competencias de comunicación y de estrategias de negociación, ejes de cualquier *formación intercultural* (Stoiciu, 2008). Las representaciones del otro se encuentran *in fine* atemperadas por la incertidumbre de la comunicación.

Observar el lugar que ocupa el cine de América Latina en este paisaje “globalizado” ofrece la oportunidad de reevaluar, mediante un discurso inédito, las relaciones de los países extranjeros con el continente latinoamericano. Los fenómenos de comunicación internacional sólo pueden ser comprendidos desde estructuras concretas en las que sujetos, también concretos, aplican mecanismos de comunicación. De no ser así, se mantendrían en el espacio impreciso y abstracto que cubre el propio término “internacional”: ¿Dónde se encuentra este espacio imaginado fuera de las fronteras nacionales? ¿Cuáles son sus fronteras, sus límites? ¿Quiénes son sus principales actores? La “estructura” concreta a la que haremos aquí referencia, abarca a los festivales de cine franceses dedicados al cine de América Latina, en la medida en la que actúan como mecanismos espaciales y semióticos de mediación que “se inscriben en un funcionamiento institucional global” (Meunier, 1999). La necesidad de manifestar una afirmación identitaria, en la que el cine actuaría como revelador, sigue estando muy presente en el discurso de dichos festivales y se inspira en un patrón de lectura geopolítica marcada por las relaciones Norte/Sur.

Los *sujetos concretos*, por su parte, se encarnarán mediante la presencia *material* –por una parte, de las películas y de los cineastas, y por otra, de los actores de la enunciación de la manifestación– en un espacio transfronterizo, que supera las fronteras nacionales. Sin embargo, este espacio es muy abierto y heterogéneo. Determinado por la posición de dichos sujetos en una red internacional de relaciones objetivas, es atravesado, a su vez, por corrientes múltiples. Como en el caso de los “museos de sociedad” estudiados por Eidelman (2005), la cuestión fundamental radica en el contenido de los vínculos que, gracias al cine, se tejen entre los individuos, los grupos y las sociedades. El festival de cine especializado constituye, por lo tanto, un espacio-tiempo en el que se establece una comunicación posible entre varios actores. En nuestro caso, este espacio-tiempo se orienta hacia América Latina, y trata de favorecer el acto de enunciación *latinoamericano*. Un *deseo* de encuentro y de *descubrimiento* del *otro* por la vía del cine está, por consiguiente, presente. En lugar de proyectarlo en casa, se lo

convoca, otorgándole un lugar singular. Francia y América Latina deben ser, en nuestra opinión, consideradas como los actores de un diálogo que origina la construcción recíproca de una cinematografía de naturaleza continental. América Latina como signo –en oposición a la cosa– sólo existe como mundo imaginario, presente tanto en textos literarios o cinematográficos como en la memoria y el imaginario de los franceses. El festival se inscribiría, así, en una historia –una historia de palabras y de relaciones entre América Latina y Francia–, una historia que incluye otros festivales en los que las películas procedentes de este continente se han hecho también un hueco.

Nos proponemos en este artículo interpretar los festivales de cine como el terreno práctico de una comunicación internacional en la que el cine actuaría como objeto anfitrión, mediador de un encuentro y de un diálogo intercultural.

CINE Y TERRITORIO

Entre los seres humanos y el mundo, entre los países y los continentes, se interponen imágenes y representaciones. El cine es un vector de dichas representaciones. En este sentido, hablamos precisamente de construcción identitaria, una construcción en la que el imaginario –del yo y del otro– constituye un elemento sustancial de comprensión. La construcción identitaria se realiza mediante una interacción permanente entre las representaciones de sí mismo y la mirada del otro. Nuestro planteamiento se basa en la relación entre cine y territorio. Esta dialéctica está determinada por la propia naturaleza del cine, por su especificidad en relación con otras formas de relato y otras artes. El cine sería completamente diferente de la tradición artística en tanto que se determina como una práctica con respecto a lo real. Proyecta una huella de la realidad: seres reales encarnados, en mayor o menor medida, en la pantalla. La imagen filmica incluye una representación del paisaje físico, de un tiempo, de una modernidad. Su análisis nos revela las características inmediatas de un paisaje determinado, los rasgos distintivos del medio cultural.

La imagen filmica permite al espectador construir una representación del que filma y de lo que es filmado, asociando el relato y la estética de la película a una búsqueda identitaria del autor que, a menudo, forma parte de una tradición de representación propia del lugar de enunciación. El espacio y el tiempo aparecen, de este modo, como los indicadores de una particularidad estética. Cualquier película lleva sin duda la marca profunda del territorio cultural y geográfico del que procede –los acentos de la lengua, el paisaje, el físico de los actores, una especie de *aura* del lugar que confiere a la obra su carácter único. Más en concreto, la particularidad de un festival dedicado

a la cinematografía postula que el origen de una película representa un elemento fundamental de su lectura. Nombrar o representar un territorio equivale a atribuirle una identidad singular. En su diálogo con Godard, Ishaghpoor (2000) manifiesta: “En el cine hay una dimensión de historicidad que las demás artes no tienen. Por ello, como ha dicho usted, incluso cualquier película de ficción es metafórica en relación con la historia, porque lleva la huella del exterior [...] esto sucede aunque las películas no lo sepan”. Pero un territorio es también una construcción imaginaria. Desde dentro, América Latina puede ser vivida como una “comunidad imaginada”, en el sentido que Anderson (1996) confiere a la nación: una “comunidad política imaginaria e imaginada así como intrínsecamente limitada y soberana”. Desde el exterior, a través de la mirada de otro, esta comunidad se convierte en un *territorio imaginario*. Por lo tanto, se trataría de desviar, en nuestro caso, el concepto de “comunidad imaginaria” propuesto por Anderson hacia el de *territorio imaginario*, entendido como el universo de representaciones de un emplazamiento geográfico y cultural en el marco de la comunicación globalizada. Un territorio que se construye (o que se imagina) mediante el reconocimiento de su diferencia. Así, sería el intercambio el que permite, fundamentalmente, concebir y localizar sus fronteras. Es el otro quien, en ocasiones, atribuye un nombre o jalona las fronteras del “quién somos”.

La expresión “cinematografía latinoamericana” o bien “cine de América Latina” establece una relación estrecha entre el cine como producto artístico –las películas, los autores, sus discursos, las condiciones económicas de creación–, y el continente “latinoamericano”. En efecto, ¿acaso no sugiere la existencia de un cine específico en América Latina, vinculado a una unidad geográfica, a un territorio común, a una cultura común? ¿Pueden distinguirse caracteres propios a este espacio geopolítico y simbólico que serían el fundamento de una expresión cinematográfica particular? ¿Qué engloba en definitiva la expresión “América Latina”? ¿A partir de qué representaciones se define América Latina y de qué forma dichas representaciones determinan el punto de vista del espectador extranjero sobre su cine? América Latina no parece haber dejado nunca de albergar utopías y sigue suministrando a Francia “mundos nuevos”, en realidad “mundos por descubrir”. Lo *latinoamericano* se muestra ataviado con una identidad prefijada, de origen y memoria estáticos. Valoradas durante mucho tiempo mediante la dialéctica *civilización/barbarie, sajón/latino*, las representaciones relativas a las relaciones entre el continente latinoamericano y el otro extranjero forman parte en realidad, de una retórica más globalizadora, organizada en torno a contrastes primer/tercer mundo, centro/periferia, norte/sur...

Desde un punto de vista estrictamente geográfico, el océano que separa América Latina de Europa fomenta una representación casi mítica: la representación del viaje, de la aventura, de lo lejano. El crítico de cine Marcorelles (1963) la denomina “la Otra América”, diferenciándola de este modo de esta “América” sajona que ostenta, en el

lenguaje corriente de los franceses, el monopolio de dicho término. Esta condición geográfica general se imbrica en otras dimensiones. En primer lugar, en la del origen. Todo territorio depende de un acto fundacional. En el caso de América Latina, este origen se asocia al *descubrimiento*, a la *llegada* o al *encuentro*; creando un vínculo prácticamente indisoluble con España y Portugal. En segundo lugar, en el aspecto lingüístico, según Anderson (1996), una de las dimensiones más importantes del territorio, en particular del territorio nacional, radica en la lengua, ya que constituye, más que ningún otro aspecto de la vida social, su marca: ““El factor más importante, con mucho, en materia de lenguas, es su capacidad para generar comunidades imaginadas, para construir efectivamente solidaridades particulares” afirma dicho autor. De forma más general, esta “Otra América” parece estar vinculada, mediante sus lenguas derivadas del latín, a un origen aún más lejano. Éste es el sentido etimológico de la expresión “latinoamericano”, fundadora del vínculo con Francia. Todavía hoy, se utilizan diferentes términos según los lugares de enunciación: “hispanoamericano”, “iberoamericano” o “latinoamericano”, coincidiendo todos ellos en la retórica geopolítica contemporánea. Pueden servir a las instituciones, a los poderes o a los imaginarios endógenos y exógenos.

La denominación “América Latina” implica un orden, un enfoque que se inscribe en la relación con otro –extranjero, “no latinoamericano”–. ¿Cómo se comprometen el otro y el yo en una relación de construcción recíproca? Al conferir al sujeto-territorio un nombre y una identidad, el enfoque del otro asume el riesgo de deslizarse hacia la cosificación y la mitificación ocultando la complejidad cultural. “El concepto es la primer arma en la sumisión del otro –porque lo transforma en objeto (mientras que el sujeto no se reduce al concepto)” (Todorov, 2004). De hecho, América Latina se ha visto a menudo reducida a expresiones como la “América barroca”, el “realismo mágico”, la “América política o contestataria”, etc. En el discurso sobre América Latina, la figura de lo latinoamericano moviliza los estereotipos de la alteridad. Sin embargo, lo latinoamericano no se reduce a un bloque monolítico; abraza, por el contrario, contornos plurales, múltiples, imprecisos. Todavía hoy en día, la tradición de este continente como espacio mítico, alimenta diferentes experiencias bilaterales entre Francia y América Latina, ya sean éstas estéticas, políticas, universitarias: “Compuesta de vaivenes y de idas y retornos incesantes entre los dos continentes, en un vagabundeo y éxodo siempre renovados, esta relación traduce, como en un juego de espejos, la revelación de uno mismo, a partir de la toma de conciencia del otro” (Lemogodeuc, 1997).

El análisis de los festivales franceses que dejan un espacio al cine de América Latina permite despejar un tipo de continuidad, así como la profunda renovación de dichas representaciones. Confirma esta dimensión de diálogo –de ida/vuelta– utilizada en la construcción imaginaria del continente latinoamericano.

NACIMIENTO DE LOS FESTIVALES ESPECIALIZADOS EN “OTRO CINE”

Fue en parte la idea de *otra* cinematografía la que inspiró, en un principio, los festivales abiertos a territorios lejanos, geográfica y culturalmente, o centrados en cinematografías *marginales*: el Festival *3 Continentes* de Nantes inicialmente, el Festival Internacional del Cine de Amiens después, así como un número no despreciable de festivales surgidos a lo largo de las tres últimas décadas, que buscan el encuentro –o el descubrimiento– del otro por la vía del cine. Considerados en el marco de las “cinematografías menores” o “cinematografías del Sur”, los cines de América Latina se codean con el cine procedente de Asia y de África.

En cuanto al primero de estos festivales, la unión de tres continentes (Asia, África y América Latina) en un mismo concepto incluye, implícitamente, el concepto de un otro, que designa al Sur, parece ser, en relación con el Norte –sobre todo teniendo en cuenta que los talleres de producción cinematográfica, creados por dicho festival para los cineastas de estos tres continentes, se denominan “Producir en el Sur”. Se trata de una opción de lenguaje que, lejos de ser inocente, corresponde a una evolución significativa del discurso orientado a favorecer la “diferencia cultural”. La “apertura hacia el mundo” propuesta por el Festival de Nantes no es una apertura hacia un mundo singular, abstracto y homogéneo, sino una apertura hacia mundos diferenciados y geográficamente localizados. Estos últimos no corresponden necesariamente a regiones *neutrales*, sino más bien a *territorios imaginarios* cuya construcción simbólica se enriquece con las películas. En esta perspectiva, el cine se erige, gracias a los festivales, en instancia de mediación en las relaciones entre Francia –país de acogida– y los demás países, regiones o continentes. El cine se enriquece, en definitiva, con una nueva dimensión y actúa en lo sucesivo como anfitrión en las relaciones interculturales contemporáneas. Dichas relaciones, como todas las relaciones culturales por otra parte, no se establecen sobre un territorio neutro; son tributarias de una situación franqueada tanto por la dimensión histórica como por una situación geopolítica fechada y por un posicionamiento jerarquizado en el ámbito cinematográfico. “Lo que constituye la riqueza de este encuentro anual, es el descubrimiento de imágenes, de pensamientos, de personajes, todos y todas tan alejados, tan diferentes de nuestro mundo occidental, que es necesario tener los ojos ‘muy abiertos’ para saborear su sustancia [...] es mejor que el exotismo, mejor que la curiosidad, se trata, creo yo, del gusto por el otro: el otro ciudadano, el otro artista, en una palabra, la otra cultura”¹. Occidente, representado por el festival francés, mira al otro con la fascinación del descubrimiento así como con la afirmación de su diferencia. El otro es claramente concebido como “no occidental”.

En 1989, surge en Francia un espacio exclusivamente consagrado a la difusión del cine de América Latina: *Los Encuentros de Cine de América Latina* de Toulouse. Creados

por un grupo de asociaciones de solidaridad con América Latina, el *Colectivo América Latina* —que se convertirá dos años después en la Asociación de Encuentros del Cine de América Latina de Toulouse (ARCALT), organismo dedicado específicamente al cine—, estos encuentros se plantearon como objetivo apoyar y defender al cine latinoamericano, darlo a conocer y promover su difusión y distribución en Francia. El cine, al ser el medio elegido para dar a conocer el continente latinoamericano al público francés, es concebido como una expresión “representativa del imaginario y de la realidad de los pueblos de América Latina”². Se convierte en un medio de comprensión de un continente y de su cultura, de conocerlos y de darlos a conocer. La creación de dichos encuentros ha supuesto una oportunidad para que un cierto número de militantes puedan *recalificarse* en un momento en el que sus convicciones estaban fuertemente conmocionadas por la evolución económica y política mundial. En el contexto francés, la política atravesaba entonces una crisis de credibilidad y esta crisis de identidad hacía que se movieran los cimientos de la militancia de izquierdas. La proliferación de grupos asociativos, en lugar de organizaciones más tradicionales, ilustra en esta época la emergencia de nuevas formas de lo político que se traducirán, en el ámbito intelectual y militante, en la adopción de un discurso de solidaridad hacia los continentes denominados del “Sur”. Los festivales dedicados a este cine son emblemáticos de esta tendencia. De esta manera, es en un marco militante donde nacen estos Encuentros, una manifestación que se une, por otra parte, al objetivo del Festival 3 Continentes de Nantes: favorecer la difusión de las cinematografías poco conocidas, ser “un espacio privilegiado para la cultura y la palabra del otro”. En la medida en que se han establecido contactos con los actores en cuestión, la toma de conciencia del peligro que corría el cine de este continente ha desviado el tema de una solidaridad, concebida de forma global, hacia una “solidaridad cinematográfica”. Se trata de dar a conocer mejor este cine, de difundirlo y de distribuirlo en Francia. El objetivo del festival, claramente reafirmado en todas sus publicaciones, sigue siendo militante, una militancia entendida como un apoyo a las cinematografías minoritarias y en peligro. El cine se convierte, pues, en el propio objeto de la solidaridad.

Nantes, Toulouse y otros festivales se han impuesto en Francia como principales difusores de las cinematografías de América Latina. En consecuencia, van a desempeñar un papel muy importante en los intercambios entre este país y el continente, abriendo la puerta a los jóvenes realizadores y permitiendo la introducción de este cine en los circuitos cubiertos por la crítica especializada. Constituyen, por consiguiente, ámbitos propicios para una difusión más amplia y regular de dichas cinematografías, y en ocasiones pasos obligados previos a su proyección en las salas. Se inscriben en la continuidad cambiante del espacio latinoamericano tal y como se construye en las representaciones francesas. Sea cual sea su importancia en el ámbito cinematográfico, estos festivales componen un telón de fondo espacial y temporal que se inscribe tanto en la historia del cine como en la de los intercambios culturales.

FESTIVALES E INTERNACIONALIZACIÓN: UN “MODELO DE RED”

Desde su nacimiento, el cine ha formado parte de la mitología de la comunicación internacional. Con independencia de que se inscriba en una dimensión más comercial o más artística, el cine pone de manifiesto una suerte de “vocación transfronteriza” confirmada por los acuerdos intergubernamentales de cooperación y las tentativas regionales o transnacionales de integración cinematográfica. La existencia de festivales de cine de carácter internacional no ha hecho más que reforzar este relato de sus orígenes. Sin duda, enriquecen el imaginario de la comunicación, recordando “la lógica comunitaria que lleva a los humanos a ser solidarios los unos con los otros”, propagada, por ejemplo, por la Exposiciones Universales (Mattelart, 1996). El nacimiento de este tipo de festivales se une al proceso de despliegue de la comunicación internacional desarrollado a lo largo del siglo XIX, en el que un sistema de relaciones ha conectado las nuevas entidades nacionales entre sí. “Más de cincuenta años después del debate entre los partidarios de las redes universalizadoras del industrialismo y los defensores de las redes de solidaridad social como fundadoras del ‘cosmopolitismo democrático’, el tema de la construcción de la internacionalidad surge con mayor actualidad que nunca bajo la cobertura de la globalización ([...] diversificación de los actores [...] hacia el entendimiento mutuo más allá de las fronteras sociales y culturales, y las dificultades para reconocer la fuerza creadora de los intercambios entre diferencias)” afirma Mattelart.

El origen y la naturaleza de los festivales dedicados a cinematografías específicas se inscriben, en nuestra opinión, en la construcción de esta “internacionalidad” que evoca Mattelart; dicho de otro modo, en la reinvencción de una especie de “cosmopolitismo” contemporáneo. Junto a las doctrinas de homogeneización cultural, existe una corriente de pensamiento “que pone el acento en los desfases entre las fuerzas centrípetas y aglomerantes de la lógica mercantil y la pluralidad cultural, y concibe la fragmentación y la globalización como un par en tensión en el que está en juego la descomposición/recomposición de las identidades sociales y culturales”. Emergen pues, diferentes “modernidades culturales” que forman parte, por medio de múltiples vías, de “nuevas formas de cosmopolitismo” (Ibídem). La creación de este tipo de manifestación se inserta, ciertamente, en la emergencia de nuevas formas de “reagrupamientos transfronterizos” basados, generalmente, en modos de cooperación no institucionales que originan múltiples intercambios culturales.

Por la vía del cine y del espacio de mediación que cultivan los festivales, se establece un dialogo intercontinental. Se trata, en este caso, de relaciones en plena *reorganización* que constituyen redes en proceso de formación. Proponemos diseñar los encuentros de cine dedicados a las películas de América Latina según el “modelo de la red”; lo que,

según nosotros, equivale a concebir las cinematografías en el marco de un paradigma de globalización. En nuestra opinión, estos festivales forman parte de la emergencia de nuevas solidaridades en el contexto contemporáneo de globalización de la comunicación. Si bien en el momento actual, el sistema transnacional de comunicación tiende a perturbar las formas existentes de identificación nacional, suscita asimismo, según Ang (1993), “nuevas solidaridades, nuevas formas de forjar comunidades culturales”. Con el propósito de trabajar para un mejor conocimiento del otro, estos festivales responden a la sensibilidad y al discurso de la época. Se trata incluso de uno de los tres ejes de la Convención de 2005 de la UNESCO sobre la diversidad de las expresiones culturales, cuyo principio es la promoción y el desarrollo cultural de los países del Sur. Mediante la promoción de cinematografías específicas en un espacio desde ahora *transnacional*, participan en el movimiento contemporáneo de resistencia frente a un “discurso oficial”, lo que Wolton (2008) denomina la “tercera globalización cultural”, que trata, en reacción a la normalización, de preservar las identidades nacionales y locales. La defensa de las especificidades culturales y lingüísticas se sitúa, a menudo, en el origen de manifestaciones de este tipo, cuya retórica suele poner de manifiesto un compromiso político. De una manera más general, la situación de la cultura y del cine frente a las políticas neoliberales y a la creciente mercantilización, los debates que han generado sobre la excepción cultural (a principios de los años noventa), o incluso las discusiones en torno a la Convención de la UNESCO destinada a proteger y a promover la “diversidad cultural” (aplicable desde 2005), constituyen el telón de fondo de las reflexiones realizadas por los actores implicados en el apoyo al cine del Sur. “Coincidén todos en la utopía contemporánea de la diversidad cultural frente a la globalización” (Creton, 1997).

En este contexto, la “excepción cultural” francesa iniciaría, por lo tanto, un giro decisivo en el que los festivales desempeñarían un papel fundamental: “Antaño vitrina en la que las diferentes cinematografías nacionales venían a exponer sus joyas más bellas, se convierten en los relevos de la circulación ininterrumpida de una concepción del cine diferente de la favorecida por el mercado[...]. Más allá de las numerosas diferencias (de dimensiones, de sujeto y de mentalidad) entre las manifestaciones, forman el entramado de una red planetaria en la que puede existir un cine diferente” (Frodon, 2005). Desde el punto de vista del imaginario político, la defensa de la diversidad cultural se integra en un proyecto más amplio de construcción social que sobrepasa las fronteras de lo nacional, para orientarse hacia los *Sures*, modificando las antiguas formas de solidaridad (como, por ejemplo, la ayuda humanitaria) y aspirando a la construcción de relaciones sociales *transnacionales*. Se trata, esencialmente, de redes en construcción que emanan de personas particulares (ciudadanos y asociaciones) que sueñan con un lugar para las culturas y las producciones cinematográficas más o menos al margen del sistema de producción industrial.

Antes de que la gobernanza internacional adoptara a su vez la retórica del diálogo de las lenguas y de las culturas –la Unión Europea declaró el año 2008 Año Internacional del Diálogo Cultural–, iniciativas procedentes de actores *no estatales* habían originado ya manifestaciones culturales de carácter internacional. El cine actúa, en este marco, como un campo de iniciativas ciudadanas, muy a menudo, pioneras en este tipo de procesos. La proliferación de los festivales, de los fondos de apoyo y de los encuentros profesionales por iniciativa de los países del Norte, directamente responsables de la relativa buena salud del cine del Sur, ilustran claramente la implantación de estas redes transnacionales. Gracias a ellas, los cineastas del Sur pueden acceder al circuito de creación y de legitimación internacional. Si indiscutiblemente se produce una renovación estética, ésta se desarrolla en cambio según un modelo de producción y de difusión de carácter internacional. Esta puesta en red tiene la capacidad de generar una especie de imaginario común y un sentimiento de pertenencia a una comunidad de cine. Aplicada al ámbito cinematográfico denominado “independiente”, la construcción de relaciones interculturales, según el esquema “nosotros y ellos”, se asimilaría a una tentativa contemporánea de elaboración de un sentido compartido.

A medida que las películas circulan y que los realizadores y productores se encuentran –en los festivales y en los mercados cinematográficos que organizan–, se ha constituido una comunidad embrionaria, “generadora de intercambios en todos los sentidos y en todos los órdenes”. La participación de los profesionales en este espacio simbólico procede de su compromiso a favor de la creación y de la defensa de un cine que se define, de manera muy general, por su oposición al cine comercial. Comparten un sentimiento de pertenencia a un medio cultural particular, condición necesaria sino suficiente para el desarrollo de proyectos comunes. El cine de autor, el cine de investigación, pero también el “cine del Sur” coincidirían en esta comunidad de valores, y el apoyo que respalda a estos últimos aparece lógicamente como un signo de solidaridad y de amistad, como un “elemento simbólico de las relaciones internacionales”.

El productor de *Arte cinéma*, Michel Reilhac (2005), afirma que, más allá de las nacionalidades, la “tribu mundial” del cine independiente une a los autores que realizan películas personales, desembocando en una “estructuración en red del cine de autor del mundo”. Asimila esta red a una especie de “tribu internacional”. A propósito del Taller de Cannes, creado para la edición de 2005 con el fin de ayudar a acceder a la producción y a una distribución internacional a los cineastas que habían terminado la redacción de un guión, afirma: “Es una pequeña Internacional de cineastas independientes. Somos todos resistentes frente a un cine más formateado. Aquí, juntos, esta resistencia parece mucho más concreta”. El hecho de que el lugar de enunciación de esta comunidad sea Francia no es despreciable. Cabe preguntarse cómo reciben los latinoamericanos esta afiliación comunitaria.

Una “formación discursiva contemporánea”: la diversidad cultural

El universo de referencia característico de los intercambios cinematográficos entre Francia y los países de América Latina sufre profundas mutaciones. De manera general, la expresión “diversidad”, inserta en el discurso cultural, parece ocupar actualmente el lugar que ocupaba en los años sesenta y setenta la retórica anticolonialista y antiimperialista que acompañaba al diálogo cultural. En cierto modo, se convierte en el punto de reconciliación con el mercado, lo que hace que se tambalee sensiblemente una tradición contestataria solidamente anclada. La lucha de los profesionales *independientes* por la defensa de la diversidad cultural conserva, en el discurso, huellas de la resistencia frente a la economía y al cine dominantes, aunque ha abdicado algo en un contexto de conciliaciones y de negociaciones permanentes. Hacer que exista una cinematografía sigue siendo el móvil principal de los festivales, en particular el de los *Encuentros de Toulouse*, pero ello implica hoy en día tener que recurrir a la retórica y a las lógicas del mercado y redefinir los límites del compromiso político. La inserción de prácticas festivaleras en el mercado cultural y cinematográfico tendría, por lo tanto, implicaciones en el discurso de la solidaridad que, ligado al concepto de “diversidad”, remite a una retórica contemporánea más amplia. La expresión “diversidad cultural” no está en efecto exenta de ambigüedades. En la actualidad, se ha hecho omnipresente, incluso en el discurso de solidaridad internacional destinado tanto a la difusión de las expresiones culturales de los países en desarrollo como a favorecer en esos países la implantación de industrias culturales viables y competitivas en los ámbitos nacional e internacional. Sirve tanto a las grandes productoras³ como a los “independientes”, a las instituciones como a los actores de otra “globalización”⁴. Esta expresión está situada en el centro de las reivindicaciones de las singularidades culturales de las *comunidades*. Instrumento de promoción de la diferencia, la retórica de la diversidad actúa como una estrategia de comercialización de los productos culturales en la misma medida que lo hace como un sistema de diferenciación en el caso de las cinematografías *minoritarias*. Así, es ampliamente compartida y contribuye a la uniformización de los discursos de las instituciones públicas y de los festivales de cine.

En lo que respecta a los festivales dedicados al cine de América Latina, el concepto de “diversidad cultural” se sitúa en la intersección de dos objetivos: la solidaridad política –definida por relaciones no mercantiles, en oposición a las relaciones de competencia–, y el desarrollo del mercado, en el caso de las películas latinoamericanas. Tanto una como otra encuentran, en este concepto, material para fundamentar sus acciones. Lo latinoamericano adquiere en esta ocasión un nuevo significado. La idea o tópico de lo “latinoamericano” se ha inclinado, de esta manera, hacia la idea, más global, de “diversidad”, nuevo horizonte de circuitos internacionales del mercado cultural, marcador retórico de la evolución de las prácticas –de la militancia a la profesionalización. Asimismo, el

concepto de “cinematografía latinoamericana” se ha desprendido de su caparazón político original para existir en el mercado del “cine independiente” o de “autor”. Del pensamiento radical de Gruzinski (1999), que toma nota de la “uniformización del mundo, del aplanamiento de la realidad reducida a la mercancía y a la abstracción de las redes financieras y de las conexiones electrónicas”, tomamos prestadas dos ideas que describen adecuadamente el telón de fondo de los festivales de cine: por una parte, la idea del mercado como “matriz universal”, que determina una reorganización de los ámbitos sociales, y por otra, la idea de “pluralidad imaginaria”, de “ilusión de diversidad”, contenida y enriquecida por el propio mercado.

FESTIVALES E INTERNACIONALIZACIONES DEL “CINE DEL SUR”

No cesan de crearse festivales en homenaje a la producción de un país o de un territorio geográfico singular. ¿Cómo explicar esta proliferación de festivales? Podrían plantearse dos hipótesis: en primer lugar, la necesidad de ampliar mercados cinematográficos independientes o paralelos al mercado dominante; en segundo lugar, la necesidad de manifestar una afirmación identitaria para la que el cine actuaría como revelador. El incremento del número de festivales de cine pondría entonces de manifiesto un proceso de revalorización de las particularidades geográficas o culturales en un mapamundi contemporáneo en el que el cine, segmentado en diferentes categorías (lugar de origen, expresión de minorías, etc.), no sería más que una de dichas expresiones. La afirmación plural de las identidades se sitúa, por lo tanto, en el origen mismo de este tipo de manifestaciones. Aunque suelen plantearse criterios para definir el contenido, la mayoría de las veces se trata de representaciones más que de realidades objetivas. “[La identidad] es más bien un análisis de las representaciones sociales y de las construcciones imaginarias que una expresión material” (Chaumier, 2005).

El festival de cine especializado actúa como un espacio de mediación que permite la enunciación de la singularidad de dicho territorio. La propia existencia de los festivales dedicados a este cine, consagra la singularidad de los cineastas de América Latina en el ámbito cinematográfico internacional. Al mismo tiempo, cuestiona el cine que allí se “expone”, los criterios y los gustos de los responsables de la selección y de la programación en general. Como subraya Millet (1998a) refiriéndose a la crítica y a los festivales *occidentales* que acogen al cine denominado “Cine del Sur”: “(...) los festivales y los críticos occidentales y, de forma más particular, los franceses, contribuyen ampliamente,

por sus elecciones, sus gustos, sus planteamientos, al éxito de tal o cual película y participan en la propia definición de su identidad profunda". Estos festivales intervendrían, así, como autores-mediadores de la comunicación internacional, garantes de la existencia de territorios como fundamento de las "comunidades imaginarias", actuando como una estructura de mediación cultural que intervendría en la construcción o en la renovación de un "mapamundi imaginario". Si la mediación introducida por un festival dedicado a la cinematografía extranjera permite su internacionalización (entendiendo por internacionalización la participación de dicha cinematografía en circuitos de difusión y de explotación *internacionales* tales como los festivales y las salas), éste contribuiría entonces a reducir los desequilibrios culturales y el margen.

Con la introducción de nuevas formas de integración, los festivales se convierten en el escenario de una comunicación internacional en la que se manifiesta la complejidad de los procesos de mediación y de negociación que actúan entre lo local, lo nacional y lo transnacional; el "centro" y la "periferia"; el "norte" y el "sur". Parafraseando a Anderson (1996) en su referencia al museo, "los festivales y la imaginación festivalera son profundamente políticos". Estos espacios se imponen plenamente como entidades específicas del sector cinematográfico contribuyendo, según la expresión de Millet (1998b), a instaurar parcial e involuntariamente "un orden cinematográfico internacional".

LAS HUELLAS DE UNA ORGANIZACIÓN GEOPOLÍTICA

Sin duda, sería pertinente tratar de plantear un enfoque que volviese a situar la internacionalización del cine en el ámbito del (neo/post)colonialismo, un ámbito de reflexión que, en el marco de este artículo, sólo podemos esbozar. En el proceso actual de recomposición cultural, el cine ocupa un lugar de honor gracias a los espacios de encuentros creados por actores procedentes del Norte para ayudar al desarrollo del cine del Sur. El cine es percibido como un vector de identidad y de relación social e intercultural. Asistimos así a la aparición de nuevas categorías: la de *periferia*, la de *Sur*, que conservan la huella de una asimetría geopolítica y la de *independencia*, que remite a una comunidad más internacional –más allá incluso de los límites geográficos nacionales– de resistencia frente al cine dominante. Pero, ¿qué significan *centro* y *periferia* en el ámbito cinematográfico contemporáneo? En lo que respecta a la producción cinematográfica, esta polarización no está sin embargo muy definida. Francia, como país anfitrión de los encuentros de cine y de los cineastas de América Latina, pero también como pionera de

los fondos de apoyo a la cinematografía, constituye sin duda un *centro*, que se autopropone como Norte en la retórica contemporánea (en el ámbito del cine, se habla de países de América Latina en términos de Sur). Los proyectos de cooperación y de solidaridad a escala internacional se inscriben claramente en esta retórica Norte/Sur.

El número de festivales dedicados al cine de América Latina, los talleres de formación organizados en dichos festivales (Talleres Producir en el Sur, Cine en construcción) y los fondos de cooperación (Fondos Sur, Ibermedia, Hubert Bals), abordan las relaciones que se están tejiendo actualmente. Dichos espacios de intercambios, a pesar de que efectivamente permiten el desarrollo de la producción de las películas en un determinado número de países, están, en realidad, exclusivamente administrados por el *centro*, lo que no deja de tener incidencia sobre el posible diálogo entre ambas partes. “El centro, incluso ‘disfrazado’ de desintegrado, no ha cesado de intervenir como tal, archivando el ‘desviar o disuadir’ bajo un repertorio de figuras cuyas claves, semánticas y territoriales, sigue administrando de manera exclusiva” (Richard, 1989).

El discurso sobre el otro pone de manifiesto una cartografía atormentada de relaciones geopolíticas mundiales. Espacio social y cultural compuesto de material heterogéneo y plural, figuras disidentes de las representaciones hegemónicas, particularismos y fracciones minoritarias, constituyen el discurso de la diversidad utilizado por el centro. Nelly Richard, intelectual chilena, ha recordado cómo en este repertorio oficial, América Latina asume la figura tolerante del otro. Analizando la posición del cineasta iraní Abbas Kiarostami en el universo cinematográfico de finales de los años noventa, Wainrichter (1995) afirma: “El cine dominante, euroamericano, produce una imagen de todas las demás culturas del planeta, presentándolas como otras. Es una manera de enunciar y de mantener su propia supremacía: el discurso prolonga la geopolítica, el colonialismo”. En la “transnacionalización de la tribu del cine independiente” (Reilhac, 2001), sobreviven restos de la organización geopolítica del planeta: para los sistemas de ayuda y las políticas europeas de apoyo al cine, el “cine del Sur” existe aún como mito de un cine alternativo y excepcional. Mickelange Quay (2005), cineasta haitiano, expresa esta relación a su manera: “Cuando participamos en festivales internacionales, estamos hablando de obras que, para existir, han tenido que dialogar artísticamente con el Norte. En resumen, cuando se presiente un arte del Sur para una mirada del Norte, no deja de ser una cuestión de autoflagelación para los unos, y de payasada, en cierto sentido, para los otros. Se produce una dialéctica extraña que es diferente cuando hace referencia al consumo local”⁵.

¿Existe una necesidad de exotismo por parte de los franceses que este cine satisfaría? ¿Ofrecerán estas películas una especie de “efecto vitrina exotizante para uso occidental” como sospecha Millet (1998a)? Retomamos, por nuestra parte, la pregunta planteada por Weinrichter relativa al cine iraní que, progresivamente, se ha ido haciendo un hueco en los festivales internacionales: “¿Cuáles son las narraciones autóctonas que estamos dispuestos a aceptar, consumir y premiar?” Deflaux (2004) recoge este diálogo a contratiempo

que se establece con los artistas asiáticos, africanos y latinoamericanos presentes en las bienales artísticas y en otras importantes manifestaciones internacionales, “¿podemos concluir que están ya integrados en el mundo del arte occidental [del cine], es decir, que son aceptados y considerados igual que los demás artistas?”

LOS FESTIVALES COMO COMUNIDADADES DE INTERPRETACIÓN DEL OTRO

Un “continente imaginario” sólo puede comprenderse dentro de las redes de mediación que estructuran el imaginario y la memoria de los hombres y de las mujeres. El festival garantiza, por lo tanto, otras mediaciones: la de la utilización de la conciencia de la alteridad y de un discurso identitario, así como la de la construcción de los vínculos sociales resultantes. También puede ser un espacio de mediación del discurso de afirmación o de rechazo de una búsqueda identitaria por parte de los realizadores, o un espacio que permita el cruce de esas miradas: por una parte, el discurso de los cineastas que acompaña a las películas, por otra, el condicionamiento de la mirada del otro –lo que, según el *extranjero*, es percibido como “*cinematografía latinoamericana*”. Discontinuidades, contrastes y paradojas subsisten en el discurso de los festivales y de los cineastas sobre lo latinoamericano. El cine de América Latina no ha dejado nunca de dialogar con el exterior, a merced de las idas y venidas de los artistas y de las obras procedentes tanto del continente como de Europa. Un largo camino jalónado de experiencias estéticas ha sido recorrido desde el discurso de Andrés Bello en el siglo XIX, rechazando las influencias “*extranjeras*” en beneficio de lo que era considerado como “*propio*” del continente; hasta el de los jóvenes cineastas contemporáneos, recusando el principio de una búsqueda identitaria vinculada al origen. Dos posiciones situadas en los extremos de la reflexión sobre el lugar de enunciación.

Es sorprendente ver cómo los actores de la comunicación, en este caso, los organizadores de los festivales y los cineastas invitados, pueden adoptar puntos de vista divergentes a la hora de definir una geografía imaginaria *latinoamericana*. Said (2004) aborda esta problemática relativa a la definición del otro en su enfoque de Oriente como hecho cultural: “(...) la práctica universal consistente en designar en nuestra mente un espacio familiar como el ‘nuestro’ y un espacio que no lo es como el ‘suyo’, constituye una forma de establecer diferencias geográficas que pueden ser totalmente arbitrarias (...) así, ‘ellos’ se convierte en ‘aquellos’, y su territorio como su mentalidad son designados como diferentes de los ‘nuestros’”. Llegados a este punto, resulta pertinente confrontar las representaciones

del cine de América Latina que trascienden bajo el discurso de estos *festivales*, con el punto de vista de los realizadores sobre su propia práctica cinematográfica, es decir, la afirmación o el repliegue del lugar de enunciación “latinoamericano”. Como afirma Chaumier (2005) respecto a los museos, la identidad estaría cuestionada “cuando coinciden actores que no ocupan las mismas posiciones en el ámbito museístico, es decir, actores que no tienen las mismas definiciones y percepciones de la identidad a valorar”.

El lugar de enunciación “latinoamericano”: ¿qué lugar ocupa la cuestión identitaria?

¿Cuál es el público de estas películas? ¿Qué significa hacer una película para los festivales? ¿Qué significa hacer una película para un público local y una película para un público europeo o internacional? ¿Incide este horizonte de audiencia sobre la gestión creadora de los cineastas? Una suspicacia se atribuye a los autores de las películas que triunfan en el extranjero, sospechosos de complacencia respecto a los resortes correspondientes para seducir al público de las salas de Arte y Ensayo de las metrópolis europeas.

El debate que reunió a jóvenes cineastas con motivo de un encuentro con el público durante los *Encuentros 2005* es elocuente a este respecto⁶. Revela la fuerza del vínculo entre lugar de enunciación y búsqueda identitaria. La discusión fue lanzada por el cineasta Mickelange Quay, residente en Francia, que ese año presentaba su cortometraje *El evangelio del cerdo criollo*, tras ser seleccionado en Cannes. “¿Qué relación existe entre las películas producidas en América Latina y los festivales europeos y latinoamericanos?”, preguntó Quay a los cineastas presentes. “Nadie filma ni hace películas para los festivales”, “el interés de los festivales supera los de los cineastas”, “ganar en los festivales es bueno para las películas”, “Argentina tiene muchos cines diferentes pero los festivales recogen sólo una parte”, pudimos oír. Quay insistió asimismo en una especie de “diáctica extraña” entre los creadores y los difusores extranjeros capaces de explicar, en su opinión, por qué ciertas películas se benefician más que otras de las selecciones en los festivales y de los sistemas de ayuda europeos. “Me encuentro, quizás sea el caso de Haití, como un pequeño barco ilegal en el agua que podría también ser considerado como América Latina, mientras que, a pesar de que existe Fespaco, el festival de Burkina-Faso, se dice en Europa que el cine africano ha muerto o que aún no ha despertado. Se decide en cada momento qué región del mundo está o no despierta”.

Esta escena expresa de manera solapada hasta qué punto, en la encrucijada contemporánea de lo latinoamericano, los cineastas pueden estar distantes de las preocupaciones colectivas. La conciencia de esta diversidad no parece suscitar la utopía de la integración continental sino más bien un recoveco de la existencia de una “latinoamericanidad” en singular. Un nuevo entorno afecta en lo sucesivo a la condición tanto de la nación como del cine, un nuevo y singular marco internacional para las cinematografías del

continente latinoamericano. Las películas de los jóvenes cineastas participan en el circuito internacional rechazando los estigmas del lugar de enunciación y, por lo tanto, la cuestión identitaria. La inserción en el mercado internacional se produce cada vez en menor medida por activación de la pertenencia nacional o continental. Al liberarse del concepto de nación y de continente, la identidad se hace múltiple, fluctuante. Además, la situación en los diferentes países pone de manifiesto un profundo desconocimiento del cine y de los realizadores de los demás países del continente, hasta el punto de que un festival europeo representa todavía hoy en día, una posibilidad de encuentro inédito para los cineastas y los profesionales⁷. Siempre privados de todo medio de comunicación por falta de distribuidores, los realizadores del continente suelen quejarse de que los “latinoamericanos” conocen mejor el cine europeo y norteamericano que el de sus propios países⁸.

A parte de la negación, por parte de algunos de estos jóvenes realizadores, de la existencia de un “cine latinoamericano”, esta constatación de una falta de comunicación evidente entre los diferentes cines del continente lleva a poner en tela de juicio la validez del postulado de un lugar de enunciación continental en el momento actual. Como afirma el crítico argentino Quintin (2004) en la obra *Au Sud du cinéma*, “(...) al margen de las reuniones políticas nadie cree, en la región, en la existencia de un cine latinoamericano (...). Desde hace años, en lo referente al cine, cada país es una isla, con medios económicos muy diversos (...) las películas sólo circulan de un país a otro si son distribuidas por una gran empresa americana”.

La afirmación de un lugar de enunciación “transfronterizo”

Así, el contexto de creación no se define ya únicamente a partir de las fronteras nacionales o continentales; ya no es, exclusivamente, el espacio geográfico y cultural el que condiciona al autor, sino el sentimiento de *vivir* una contemporaneidad. El país y el continente de origen serían en lo sucesivo casi una circunstancia fortuita. La preocupación, al menos colectiva, de vincular las obras a una corriente estética o a una identidad territorial –ya sea ésta nacional o continental–, resulta casi anacrónica. La sensibilidad contemporánea se asemeja a una experiencia personal y artística impregnada de una especie de cosmopolitismo y cuyo lugar de enunciación se habría desligado de las pertenencias nacionales o étnicas para hacerse más individual, generacional, familiar... “Cosmopolitas de todos los países”, diría Derrida. El término “cosmopolitismo” es sin duda hoy en día el más adecuado para “designar las actitudes de apertura al cambio de escala” (Lévy, 1998). No se trata sólo en este caso de una movilidad espacial de los individuos y de las obras, sino también de una movilidad que podríamos calificar de “virtual”, es decir, que no implica necesariamente un desplazamiento físico sino el acceso ilimitado a imágenes, discursos y prácticas culturales de todos los horizontes.

Esta relación distendida con el lugar de enunciación del autor no es propia del cine, sino que subyace en otros ámbitos artísticos, en particular en el literario. La reflexión del joven escritor mexicano, Ignacio Padilla (2001), se inscribe en el mismo registro: “Por supuesto soy latinoamericano y mi bagaje cultural es mexicano. Pero en mi opinión, sólo hay una literatura válida: la buena literatura, cuya verdadera nación es la imaginación. (...) la idea de regalarse como territorio literario el mundo en general”. Esa apertura suscita un sentimiento de pertenencia al mundo, a un mundo “transfronterizo” en el que el territorio de origen parece, aunque sólo sea una ilusión, borrarse⁹. “Creo que más allá de un concepto espacial, se trata hoy en día de un concepto de tiempo: compartimos el mismo tiempo, la misma época. Se trata de un espacio mental, un territorio muy abierto”, afirma el cineasta chileno Gonzalo Justiniano (2002)¹⁰; mientras que el poeta antillano, Bruno Peinado (2004), afirma estar convencido de que un autor escribe hoy en día en presencia de todas las lenguas del mundo, aunque no las conozca. El “Todo el Mundo” de un artista que “actúa en presencia de todas las lenguas, de todas las prácticas, en un caos formidable en el que todas las culturas necesitan a todas las culturas”.

En el mapa del mundo, la experiencia estética y política de pertenencia a un territorio nacional o continental parece, pues, derrumbarse. Con este mismo espíritu, el uruguayo Pablo Stoll (2005) refuta la postura que consiste en defender una cinematografía en función de su lugar de origen: “Una vez, en un festival latinoamericano, alguien brindó por el cine latinoamericano. Y yo dije, ‘brindo por el buen cine’, porque lo que me interesa es el buen cine. El cine uruguayo me interesa más por lo que tiene de cine que por lo que tiene de uruguayo. El cine uruguayo me interesa mucho más por lo que tiene de cine que por lo que tiene de latinoamericano. Hay muchas películas latinoamericanas, inglesas, que son una mierda. El 95% de las películas que se proyectan en el mundo son una mierda. El cine latinoamericano es perdonado porque se trata de latinoamericanos y no tienen dinero”, concluye Stoll no sin ironía¹¹. Sin duda, más que el rechazo de las antiguas experiencias cinematográficas, hay que ver en estas manifestaciones la voluntad natural de desmarcarse de los clichés relacionados con la imagen del “cine latinoamericano” o, llegado el caso, de los cines nacionales, de las representaciones que han asignado y compartimentado las cinematografías del continente en el ámbito del cine social o político.

Por otra parte, el “pensamiento contemporáneo” de los cineastas rechaza las categorías del esquema dualista que oponía tradicionalmente lo *propio* a lo *extranjero*, lo *auténtico* (lo *local*) a lo *falso* (lo *internacional*). El rechazo de la pertenencia a una *latinoamericanidad* remite al rechazo de una mirada enviscada por los estigmas del pasado colonial (Norte/Sur).

¿La expresión “latinoamericano”, enunciada por el “centro”, no sugiere acaso la continuidad de dicho esquema, asumiendo en consecuencia el riesgo del anacronismo y ocultando lo que puede haber de nuevo en el ámbito de la creación? Sin embargo, estos

jóvenes cineastas temen a menudo el efecto de marginación que implica la expresión genérica de “cine latinoamericano”. El escritor chileno José Donoso había ya transmitido esta inquietud en 1972 en el ámbito literario: “En la mayoría de los países, las traducciones de nuestras novelas son criticadas por profesores especializados en literatura latinoamericana; y aparecen en los diarios importantes, no junto a las novelas del mundo sino bajo la clasificación o en un encuadre “América Latina”, “Novelistas latinoamericanos”, lo que es una forma de exclusión”. El realizador brasileño Karim Ainouz (2002)¹² no dice nada distinto cuando afirma que el encerrar a las películas bajo la expresión “latinoamericanas” no deja de ser otra forma de exclusión. Sin embargo, es frecuente que los realizadores argentinos, mexicanos y colombianos invitados a festivales como los *Encuentros* sean interpelados en relación con la identidad latinoamericana. La experiencia o el sentimiento de pertenencia a una *latinoamericanidad* se hacen, sin duda, aún más apremiantes durante sus estancias en un festival francés, porque la asimilación existe ya en la mirada del otro. Aunque el marco de los festivales franceses sea propicio a la expresión de una dimensión continental, ésta parece sin embargo ausente de su práctica cinematográfica cotidiana, y el sentimiento contrario se expresa a veces de forma virulenta, con el rechazo a una pertenencia *latinoamericana* y, más globalmente, al horizonte *continental* de un acontecimiento de este tipo: “Cada uno de nosotros [...] podría venir de diferentes lugares de Europa y participar en un encuentro que excluiría a los países que representamos, a los que nos unía poco más que un elegante pasaporte con una foto en color y un resumen de postulados antiimperialistas bien aprendidos. Sin embargo, parecía que el hecho de haber nacido en Sudamérica hacía de todos nosotros una especie de vanguardia intelectual blanca de los indios yanomanis con facultades para hablar de un lugar que sólo puede existir en la imaginación de algunos”, escribe el cineasta argentino Eduardo Montes-Bradley (2001).

¿Se le pregunta a un artista inglés o italiano en qué medida su origen pesa sobre su práctica? No se puede negar que la definición de una fisionomía clara de América Latina interesa más a los europeos, es decir, a los organizadores y al público de los festivales, que a los cineastas propiamente dichos¹³. “Dueños de una imaginación de la que desconfían ellos mismos y que les sirvió para dibujarnos centenares de veces antes de poder reconocernos por lo que somos en los encuentros como los de Toulouse y tantos otros: como un producto de la imaginación europea, como latinoamericanos... Pero lo que es cierto, lo que es ineludible es que el cine sudamericano sólo existe gracias a la especulación obstinada de la que hacen gala esos eternos cazadores de tesoros ocultos que son los europeos, siempre fascinados por un sur que ya no existe. Un sur que sólo existe en Europa en el interior del continente y para uso interno; que no existe como nunca existieron ni Atvatabar, ni Atlantis, ni la Revolución Socialista de Allende, ni Arcadia, ni la isla de los poetas, ni el peronismo revolucionario, ni la Revolución Sandinista ni nada que se le parezca” (Montes-Bradley, 2001).

No pretendemos que el pensamiento de Montes-Bradley sea representativo de los cineastas latinoamericanos en su conjunto, por mucho que éstos rechacen cualquier pensamiento colectivo, homogéneo, único. Sin embargo, resulta difícil imaginar estas afirmaciones tan solo hace unas décadas, ya que llevan la marca de una contemporaneidad política y artística segura.

Los cineastas son sin embargo, eminentemente conscientes de esta categoría “geográfica” a la que deben su difusión en Europa, y en particular en Francia. Para muchos de ellos, la única oportunidad de presentar su trabajo en el extranjero se limita a los festivales que sitúan a América Latina en una posición de honor. La reflexión del cineasta brasileño Karim Ainouz es significativa en este sentido: “Estratégicamente, la existencia de festivales latinoamericanos es importante para dar visibilidad a América Latina, pero resulta más importante salir del ghetto para que haya más diálogo.”(2002).

Este temor al “ghetto” puede sin duda explicar en parte el deseo de escapar al compromiso social y político para dejar espacio a la subjetividad. A pesar de la diversidad de los recorridos individuales parece, sin embargo, que lo que estos “jóvenes” cineastas tienen fundamentalmente en común es que realizan sus películas en el mismo momento y en el mismo contexto internacional.

Notas

1. Festival 3 Continents. [En línea] [Consulta: 3 de septiembre de 2004]: <http://www.3continents.com/festival/historique.html>.
2. Entrevista con Esther Saint-Dizier, Presidenta de la ARCALT, realizada el 9 de enero de 2002 en Toulouse, en la oficina del Festival *Encuentros del Cine de América Latina* de Toulouse.
3. El concepto de “diversidad cultural” ha sido captado por Jean-Marie Messier, portavoz de una multinacional de la comunicación: “habiendo rechazado la excepción cultural a la francesa” (y sus mecanismos jurídicos asociados), oponía a ello claramente “la diversidad cultural a la que el mundo aspira” y que “Vivendi encarna” (*Le Monde*, abril 10 / 2001), citado por Regourd (2002).
4. Resulta muy difícil en el momento actual encontrar una forma adecuada de nombrar a esta “otra mundialización” sin recurrir a expresiones ya connotadas como “alter-globalización”. Sería, por otra parte, interesante plantear el tema de la convergencia de los discursos a pesar de la multiplicidad de las instancias enunciadoras.
5. Entrevista realizada el 16 de marzo de 2005 en Toulouse, durante los 17 *Encuentros de Cine de América Latina*.
6. Participan en este debate del 16 de marzo de 2005 el haitiano Mickelange Quay, los argentinos David Bisbano, Martín Mauregui, el colombiano Ciro Guerraet, algunas personas del público, en particular Matías Mosteirín, un joven productor argentino, miembro del jurado del Premio *Coup de Cœur* de ese año, Odile Bouchet, miembro de la ARCALT y yo misma.

7. Esta situación parece crónica en la historia de este cine. El hecho de que las diferentes regiones se encuentren y se relacionen por medio de centros extracontinentales remite al aislamiento interno “latinoamericano”.
8. A menudo, las películas de otros países latinoamericanos encuentran un canal de distribución en el continente cuando tienen éxito en los festivales internacionales o son proyectadas en salas de cine europeas. La legitimación extranjera de las películas parece seguir siendo una herencia de la dependencia colonial, que evoca lo que sucedió con el arte negro en los años 1920 o el *Cine Novo* brasileño de los años sesenta.
9. Quizás sea posible ampliar la reflexión de Renato Ortiz (1998) sobre el imaginario colectivo internacional popular al ámbito artístico y cinematográfico. ¿Existe un imaginario compartido por los cineastas y los artistas de diferentes naciones y continentes, situados en lugares alejados entre ellos, que sería producto de un movimiento global de desterritorialización?
10. Entrevista realizada el 5 de diciembre de 2002 en La Habana, durante el 24 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
11. Entrevista realizada el 16 de marzo de 2005 en Toulouse durante los 17 *Encuentros de Cine de América Latina*.
12. Entrevista realizada en diciembre de 2003 en La Habana durante el 24 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
13. El abandono de este tema, incluso su desprecio, no se aplica de la misma manera a todos los ámbitos de la creación artística ni a todos los países. Intelectuales de diferentes países de América Latina tratan de construir un ámbito académico autónomo, un pensamiento que se desarrollaría en el lindero de los centros del saber. El rechazo de la pertenencia nacional o continental tampoco es común a todos los países y cineastas del continente. Para determinados cineastas, en particular para los procedentes de países cuya producción es reducida, la cuestión identitaria no tiene nada de anacrónico.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* [2^a ed.]. Paris : Edition La Découverte, 1996.
- ANG, Ien. « Culture et communication. Pour une critique ethnographique de la consommation des médias dans le système médiatique transnational ». *Revue HERMES*. No. 11-12 (1993). P. 75-93.
- BIRRI, Fernando. *El alquimista democrático. Por un nuevo cine latinoamericano. 35 años de escritos teóricos y poéticos. 1956 -1991*. Buenos Aires: Ediciones Sudamérica, 1999. Capítulo « Notes sur la « Guerre de Guérillas » du Nouveau Cinéma Latino-américain ». P. 138-140.
- CRETON, Laurent. *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, 1997.
- « De l'indépendance en économie de marché : le paradigme stratégique en question ». *Revue Théorème*. No. 5 (1998). P. 9-26.

- CHAUMIER, Serge. « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée ». *Revue Culture & Musée*. No. 6 (2005). P. 21-42.
- DEBS, Sylvie. *Cinéma et littérature au Brésil, Les mythes du Sertao : émergence d'une identité nationale*. Paris: L'Harmattan / Collection Recherches Amériques Latines, 2002.
- DEFLAUX, Fanchon. « La construction des représentations de l'art et des artistes non occidentaux dans la presse à la suite d'une exposition d'art contemporain ». *Revue CULTURE & MUSÉE*. No. 3 (2004). P. 45-66.
- DONOSO, José. *Historia personal del "Boom"*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- EIDELMAN, Jacqueline. « Introduction ». *Revue CULTURE & MUSÉE*. No. 6 (2005). P. 13-19.
- FRODON, Jean-Michel. *La projection nationale, cinéma et nation*. Paris: Editions Odile Jacob / Le champ médialogique, 1997.
- « Les festivals, l'exception culturelle, la mondialisation ». *Revue CAHIERS DU CINÉMA*. No. 601 (mayo 2005). P. 36-38.
- GABRIEL, Fabrice. « CRACK BOOM HUE », la nouvelle génération d'écrivains au Mexique » (cita de una entrevista a Ignacio Padilla). *Revue LES INROCKUPTIBLES*. No. 312 (6-12 de noviembre de 2001). P. 58-59.
- GODARD, Jean-Luc et ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du Cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farragos, 2000.
- GRUZINSKI, Serge. *La pensée métisse*. Paris: Fayard, 1999.
- LEMOGODEUC, Jean-Marie (coord.). *L'Amérique hispanique au XX siècle, Identités, cultures et sociétés*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- MARCORELLES, Louis. « L'autre Amérique ». *Revue CAHIERS DU CINEMA*. No. 141 (marzo 1963). P. 10-13.
- MATTELART, Armand. *La mondialisation de la communication*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- MÉSINI, Béatrice. « Entre diversité, solidarité et souveraineté des peuples, quelles (s) autre (s) mondialisation (s) ? ». *Revue MOTS*. No. 71 (2003). P. 85 -100.
- MEUNIER, Jean-Pierre. « Dispositif et théories de la communication : deux concepts en rapport de codétermination ». *Revue HERMES*. No. 25 (1999). P. 83-91.
- MILLET, Raphaël. « (In)dépendance des cinémas du Sud&France. L'exception culturelle des cinémas du Sud est-elle française ? ». *Revue Théorème*. No. 5 (1998). P.141-177.
- « L'indépendance dans le champ du pouvoir. Une question éminemment politique », *Revue Théorème*. No. 5 (1998). P. 39-48.
- MONTES-BRADLEY, Eduardo. « Ciné et identité latino-américaine dans l'Argentine de Gardel ». *Revue CINÉMAS D'AMÉRIQUE LATINE*. No.9 (2001). P. 147-155.
- ORTIZ, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
- PEINADO, Bruno. « Une poétique du divers », cité par Colard, Jean-Max, « Un autre monde (de l'art) est possible ». *Revue LES INROCKUPTIBLES*. No. 441 (mayo de 2004). P. 75.

- QUINTIN, « L'ombre d'un avenir ». En: Frodon, Jean-Michel (Coord.). *Au Sud du Cinéma, Films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*. Paris: Cahiers du cinéma / Arte Editions. (2004). P. 176-191.
- REGOURD, Serge. *L'exception culturelle*. Paris: Presse Universitaires de France, 2002.
- REILHAC, Michel. « L'international du cinéma indépendant ». En: Frodon, Jean-Michel (Coord.). *Au Sud du Cinéma, Films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*. Paris: Cahiers du cinéma / Arte Editions, 2004. P. 17-21.
- RICHARD, Nelly. "La desidentidad latinoamericana". En: *La estratificación de los márgenes, sobre arte, cultura y políticas*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.
- SAID W, Edward. *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [2^a ed.]. Paris : Seuil, 2004.
- STOICIU, Gina. « L'émergence du domaine d'étude de la communication interculturelle ». *Revue HERMES*. No 51 (2008). P. 33-40.
- TODOROV, Tzvetant. « Préface ». En: Said W, Edward. *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [2^a ed.]. Paris: Seuil, 2004. P. 8-12.
- WEINRICHTER, Antonio. "Geopolítica, festivales y tercer mundo: El cine iraní y Abbas Kiarostami". *Revista ARCHIVOS DE LA FILMOTeca*. No. 19 (febrero 1995). P. 29-36.
- WOLTON, Dominique, « Conclusion générale : De la diversité à la cohabitation ». *Revue HERMES*. No. 51 (2008). P. 195-206.