

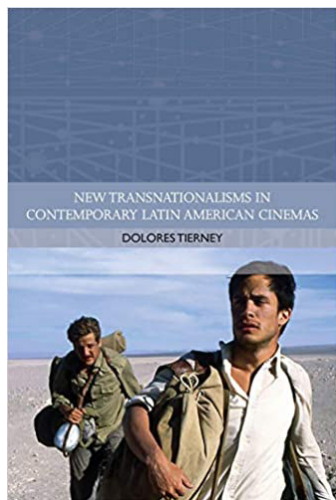
NEW TRANSNATIONALISMS IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN CINEMAS

Dolores Tierney

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2018

296 páginas



LATIN AMERICAN FILM INDUSTRIES

Tamara Falicov

Londres

British Film Institute, 2019

208 páginas



Quienes trabajamos en esta área de los estudios cinematográficos insistimos, con frecuencia, en la atención que México, Argentina y Brasil han recibido en detrimento de otros países y entonamos el *mea culpa*. Lo seguimos haciendo. Por ello, destacan los trabajos que, además de llevar en el título «América Latina», se esfuerzan en arrojar luz sobre las muy diversas cinematografías de la región y en estudiarlas en sus relaciones y en las que establecen con el contexto internacional. Los dos libros que nos ocupan en esta reseña, *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas* y *Latin American Film Industries*, suponen dos acercamientos muy distintos al cine de la región y trabajan a partir de dos delimitaciones del marco latinoamericano también diferentes.

En el primer caso, Dolores Tierney pone el foco en México, Brasil y Argentina a partir de la figura de cineastas que han desarrollado sus respectivas carreras en estrecha vinculación con las industrias estadounidense y española, considerada también aquí una potente aliada de la producción de América Latina: los mexicanos Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro; los brasileños Fernando Meirelles y Walter Salles; y el argentino Juan José Campanella. En el capítulo introductorio se aproxima también a la filmografía de la peruana Claudia Llosa, si bien este epígrafe, como la autora señala, es una revisión de un trabajo parcialmente publicado en «Transnational Filmmaking in Latin America» (Rob Stone, Stephanie Dennison, Paul Cooke y Alex Marlow Mann [eds.], *The Routledge Companion to World Cinema*, Routledge, 2017). En el epílogo que cierra el libro, Tierney atiende a las películas más recientes de los cineastas mexicanos estudiados en el primer capítulo y que suponen una de las líneas de trabajo de referencia de la autora. En su caso, prioriza nuevamente los países con una tradición cinematográfica y unas *industrias* más potentes, aunque la decisión está ampliamente justificada considerando su atención a un tipo de producción transnacional de carácter comercial y destinada a mercados y públicos internacionales, lo que no impide, sin embargo, poner en cuestión la decisión editorial de aludir en el título a los cines latinoamericanos en su totalidad.

Como decimos, los cineastas y casos tomados para su trabajo son altamente pertinentes y seguramente los más claros y mejores ejemplos para abordar la producción transnacional de vocación comercial y alto presupuesto. El éxito internacional y las estrechas relaciones con Ho-

llywood de casi todas las películas analizadas en el libro redirigen nuestras miradas hacia un cine latinoamericano muy particular. Sin ir más lejos, la autora subraya la cantidad de premios Oscar y nominaciones de la Academia que acumulan el conjunto de estas películas, lo que da cuenta de un alcance y un éxito global incuestionables más allá de los resultados concretos en las taquillas locales y extranjeras. Pone el acento, además, en las películas en las que identifica una impronta transnacional más notable y, en el caso de los creadores mexicanos, vinculada a sus contextos de origen, organizándolas en base a hipótesis también claramente marcadas: *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006) en «Alejandro González Iñárritu: Mexican Director Without Borders»; *Solo con tu pareja* (1991), *Y tu mamá también* (2001) e *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, 2006) en «From Hollywood and Back: Alfonso Cuarón's Adventures in Genre»; *Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006) en «Guillermo del Toro's Transnational Political Horror»; *Ciudad de dios* (*Cidade de deus*, 2002), *El jardinero fiel* (*The Constant Gardener*, 2005) y *A ciegas* (*Blindness*, 2008) en «Fernando Meirelles as Transnational Auteur»; *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004) y *On the Road* (*En la carretera*) (*On the Road*, Walter Salles, 2012) en «Revolutionary Road Movies»; y *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) en «Historical Memory and Accountability». A pesar de lo atinado de los cineastas y títulos propuestos, se echa en falta un mayor peso del caso argentino, en primer lugar, por la importancia de su industria, pero también por ser el contexto en el que se enmarca la carrera de Pablo Trapero, quien quizá sea, junto con los autores estudiados, uno de los cineastas que presentan una transición más radical e interesante desde sus inicios en un cine independiente de presupuesto limitado y trama minimalista hasta un cine de género, de alto presupuesto y vocación comercial que, además, apoya sus personajes en intérpretes del *star system* local e internacional, caso de su última película, *La quietud* (2018). Me detengo en este ejemplo pensando en las recurrentes menciones al director hechas en la introducción al caso argentino y que dan cuenta por ellas mismas de la importancia de Trapero en los fenómenos analizados: tal vez hubiera valido la pena dedicarle un epígrafe para visibilizar mejor el trabajo que la autora aporta en torno a su figura.

Una de las contribuciones más notables de Tierney en este libro — junto con los detallados análisis de las pe-

lículas referidas— tiene que ver con la introducción que hace a cada uno de los casos en base a sus contextos industriales, legales y políticos concretos, situando cada título en sus relaciones, diálogos y tensiones con los campos de la producción y la distribución, así como con sus mercados asociados. Destaca en este sentido el énfasis de la autora en el papel que los cineastas de los que se ocupa desempeñan como productores a través de compañías creadas inicialmente para sus propias películas. Así, Esperanto Filmoj (Cuarón), VideoFilmes y O2Filmes (Meirelles), Tequila Gang (del Toro), Cha Cha Chá (Cuarón, del Toro e Iñárritu) y 100 Bares (Campanella) tienen también un peso notable a la hora de dibujar los contextos cinematográficos en que operan estos realizadores y su rol activo en la producción transnacional, que va más allá de las películas que dirigen.

Por su parte, en *Latin American Film Industries*, Tamara Falicov hace un esfuerzo muy notable por integrar en su trabajo cinematografías más pequeñas y desatendidas, sobre todo, a partir de estudios de caso que ponen de manifiesto ciertas dinámicas de la producción transnacional que a veces permanecen invisibles. Con el foco en las industrias de Argentina, Brasil, México, Cuba y Venezuela, considerando la especificidad de los dos últimos casos, Falicov propone un recorrido que va desde la historia de los grandes estudios cinematográficos —los radicados en América Latina, pero también las grandes productoras de Hollywood que han desarrollado proyectos con y en el Sur— hasta las legislaciones, cuotas de pantalla y problemas concretos con la piratería en los países de su interés. En el camino, dedica capítulos específicos a la financiación estatal, el papel del sector privado, la distribución y la exhibición contemporánea. Una mirada al cine de América Latina para la que encontramos pocos antecedentes, entre los que podemos destacar el trabajo publicado por Miriam Ross en 2010, *South America Cinematic Culture. Policy, Production, Distribution and Exhibition* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing).

También aquí destaca la atención de la autora a los contextos específicos y globales en que se sitúan las películas, cineastas, compañías, acuerdos y operaciones que analiza en los diferentes capítulos. Es un libro articulado en base a las múltiples relaciones de las cinematografías locales con la industria de Hollywood, motivo por el que resulta especialmente interesante. Antes de subrayar sus aportaciones más destacadas, querríamos mencionar que, si bien la prolija organización del libro en numero-

Los epígrafes y subepígrafes permite un recorrido ágil y cómodo para el lector, al mismo tiempo dificulta un diálogo más fluido entre ciertos fenómenos y casos de estudio e inevitablemente obliga a la autora a insistir en algunos aspectos contextuales a lo largo de los seis capítulos marco en que se organiza.

A partir de la idea de que hay países en América Latina con industrias cinematográficas y otros con una tradición cinematográfica (p. 3), Falicov atiende a las especificidades de unos y otros en los diferentes capítulos. Junto con casos clave en la historia del cine de la región, destaca la importancia que la autora otorga en «A Brief Story of the Film Studios» a las llamadas «*Runaway Productions*», en las que el territorio opera primeramente como escenario de producciones internacionales, para lo que analiza el caso de los Pinewood Studios, en República Dominicana, una apuesta que ha destacado en los últimos años por sus infraestructuras y sus esfuerzos económicos y publicitarios para consolidarse en este terreno (p. 25). En este mismo capítulo se ocupa de los que ha denominado «*Socialist Studio Models*», en la Cuba postrevolucionaria (1959) y la Venezuela chavista (1999), centrándose, en este caso, en los estudios venezolanos Villa del Cine inaugurados en 2006 (p. 32).

En el capítulo dedicado a la financiación estatal aporta una interesante síntesis del papel y los programas específicos de Argentina, México y Brasil al tiempo que reconstruye sus historias desde la promulgación de la primera Ley de Cine en cada país y se detiene en cómo han desarrollado políticas específicas para exportar y visibilizar su cine, incorporando aquí el caso de Chile. Dirige su atención también en este capítulo a las coproducciones internacionales, Ibermedia y los programas de formación de distinto alcance y, cuando analiza el sector privado, Falicov subraya los estrechos vínculos de este con las políticas estatales, lo que supone una invitación al estudio de los diálogos y tensiones que rigen las relaciones del sector público con los demás

actores en el ámbito cinematográfico. Se agradece en todo momento la búsqueda y desarrollo de ejemplos y casos poco o nada explorados previamente en trabajos con una vocación similar.

Al igual que incorpora mecanismos como el *crowdfunding* en el espacio dedicado a la producción, atiende a las nuevas empresas, pantallas y plataformas en los capítulos dedicados a la distribución y exhibición contemporáneas. De nuevo, apoya su trabajo en casos que dan buena cuenta de la diversidad del contexto cinematográfico latinoamericano: desde la distribuidora colombiana Cineplex, a la cadena mexicana de salas Cinépolis y los casos de Retina Latina y Filmin Latino. También se ocupa del ICAIC en su labor de distribución, aunque, en esta parte, se echa en falta un desarrollo mayor y cierto debate en torno al cine cubano que se produce, distribuye y exhibe, no sin problemas, en los márgenes y fuera del Instituto. Por último, en el capítulo final, dedicado a la legislación en materia de cine, además de mirar a los marcos legales propiamente dichos, Falicov analiza dos aspectos estrechamente vinculados con ellos: las cuotas de pantalla y la piratería. En el último caso, además, plantea la necesidad de estudiar en profundidad el fenómeno en América Latina considerando que, debido a ciertas dinámicas de distribución y exhibición / comercialización, ésta resulta la forma más viable de acceder a buena parte de la producción local o regional en determinados contextos.

Se trata, en los dos casos, de publicaciones notables por su esfuerzo en atender al cine latinoamericano como una industria, pensándolo, además, en sus estrechos vínculos financieros y comerciales con Estados Unidos. En este sentido, además, ambos libros revitalizan un tipo de aproximación que los estudios transnacionales parecían estar dejando en un segundo plano en beneficio del diálogo América Latina-Europa.

Minerva Campos Rabadán