

# ENTREVISTA A ISMAIL XAVIER, ROGER KOZA Y JONATHAN ROSENBAUM

## POR EN LA OTRA ISLA

**El presente número de *En la otra isla* se dedica a pensar la relación entre el cine norteamericano y el latinoamericano. El análisis de esa relación obliga a pensar si en el marco de las crisis de los estados-nación y la hegemonía del capitalismo globalizado todavía se puede hablar de producciones culturales nacionales. En esa dirección, ¿todavía existe un cine norteamericano? ¿Cómo lo afecta su contacto con otras culturas? ¿Cómo se podría pensar una identidad nacional del cine en el momento actual?**

121

IX: Existe un cine latinoamericano formado por el conjunto de las cinematografías nacionales que, aunque cada una tenga una historia específica, tienen rasgos comunes que derivan de la forma en que los diferentes países respondieron al dominio del cine norteamericano sobre sus mercados nacionales, teniendo en cuenta el control que las distribuidoras y durante muchas décadas también las exhibidoras norteamericanas instaladas en América Latina ejercieron en esos mercados para garantizar la hegemonía de sus productos.

Algunos países –claramente con más fuerza México y Argentina– tuvieron una producción dentro del formato clásico de los géneros (melodramas, comedias), que incluyó un ciclo brasileño de comedia musical. Este ciclo de cine popular en América Latina tuvo su momento más fuerte entre los años 1930 y 1950 y su crisis en la segunda mitad de esa década. Un nuevo período, entre 1960 y 1970, definió el ascenso de un cine innovador en lo estético y en su modo de producción, un cine político continental realizado por una nueva generación mayormente en Argentina, Brasil, México, Chile y Cuba, pero con algunos ejemplos en Bolivia, Colombia y Uruguay.

Hay, por lo tanto, una historia con puntos en común, incluso al día de hoy, después del intercambio de ideas, propuestas, elecciones temáticas, modos de producción y debates políticos del cine de autor de bajo presupuesto de las décadas de 1960-1970. Los encuentros en festivales de cine latinoamericano



permitieron establecer un diálogo entre críticos y cineastas de distintos países, lo que contribuyó a generar esta unidad y/o afinidad de las propuestas. Este proceso manifiesta en el plano cultural la historia común de los países poscoloniales que proyectan su desarrollo económico-social en conflicto con los intereses del país hegemónico –los EE.UU.- y su fuerte dominación de las industrias culturales que por mucho tiempo han tenido el cine como emblema.

Dos aspectos para tener en cuenta: primero, en todos estos momentos el cine latinoamericano mantuvo un diálogo con las propuestas que surgían en otros continentes porque nunca los cines nacionales, o el cine continental, estuvieron aislados sino que siempre prevaleció el sistema de referencias a escala mundial con que todo cine dialoga; segundo, la presencia de puntos comunes e intercambios de experiencias entre los cineastas no significa que no haya habido en cada cine nacional algunas cuestiones, núcleos temáticos y estilos propios de la configuración de cada cultura nacional y su historia o de sus desafíos en el plano social o económico. En conclusión, teniendo en cuenta estas consideraciones, existe sin lugar a dudas un cine latinoamericano y no solamente un conjunto de cines nacionales.

RK: La evidencia empírica lo demuestra: sí, existe el cine latinoamericano, aún existe en plural: cines latinoamericanos. *Buenos Aires al Pacífico* no podría hacerse en Perú, del mismo modo que *Made in USA*, *El otro día*, *Arabia* y *El abrazo de la serpiente* no se podrían hacer en Argentina. Esos films pertenecen inexorablemente a una historia nacional y a ciertas tradiciones cinematográficas (y lingüísticas) ligadas a sus propios países. El film de Donoso le debe en su desobediencia cleptómana a Borges, del mismo modo que *Arabia* es deudora de una cierta línea literaria de Brasil. Son, además, películas indisolubles del territorio. El tema de fondo es otro, si se habrá de problematizar la cuestión de la autonomía respecto del cine de Estados Unidos, un significante, ese país, que es más que la nación ahí invocada. Estados Unidos es una fantasía global, y el cine la habilita, transmite y sostiene. Pero la cuestión respecto del cine latinoamericano es si existe hoy una autonomía poética para sus cineastas, porque hay dos vías poéticas dominantes liberadas de las tradiciones y las lenguas que se imponen por vías diversas: una cierta poética hollywoodense (modos de narrar, construcción de personajes, tiempos de escenas, etc.) y otra propia de una difusa poética niveladora de las diferencias que es propia de los festivales, en la que el tono local se articula en una universalidad sugerida, temática y formal. Films como *Siembra*, *La canción del silencio*, *Nuestras madres* son emblemáticos. En este sentido, películas como *La deuda* y *Así habló el cambista*, la primera “rumana”, la segunda “noir rioplatense” resultan inabordables. Y eso explica su exclusión de las grandes competencias.

### **¿Y en relación con el cine norteamericano?**

JR: Raramente pienso en un “cine nacional norteamericano” como una entidad o un concepto que me resulte significativo o útil. Desconfío de las categorías nacionales después de considerar lo inadecuadas

que son para describir a (o dar cuenta de) Buñuel, Chaplin, Chytilova, Dovzhenko, Dreyer, Eisenstein, Feuillade, Ford, Godard, Hawks, Hitchcock, Kiarostami, Kubrick, Mizoguchi, Muratova, Ozu, Renoir, Resnais, Stroheim, ambos Torneurs, Varda, y Welles.

**En el funcionamiento del canon del cine, ¿qué lugar ocupa el cine latinoamericano? ¿Cómo sería posible subvertir ese canon o abrirlo a las cinematografías que fueron históricamente relegadas? ¿Cuál puede ser el rol de la crítica en esa apertura del canon?**

IX: Hay diferencias según de dónde procedan los comentarios sobre el canon, pero es innegable la hegemonía del cine de ciertos países, básicamente de EE.UU., Francia e Italia en primer lugar, seguidos de otros países de Europa y una presencia minoritaria de países latinoamericanos, asiáticos y africanos. En este sentido, les corresponde a los críticos de América Latina abrir esta cuestión a un debate que aporte a la discusión más amplia sobre la formación del canon y sus criterios, porque ahí es notorio el límite que impone el conocimiento parcial de la producción mundial de parte de cualquier crítico, pero sobre todo de aquellos limitados a los espacios tradicionales de consagración de las obras que están regulados por el eurocentrismo y/o la hegemonía norteamericana que dominan los canales de información.

Lo importante es ampliar la conciencia de estas asimetrías y atender a la relatividad inevitable que marca la formación de cualquier canon porque, si hay criterios y criterios, antes de ellos hay un dato decisivo: el repertorio y las limitaciones de quienes juzgan el valor de las obras. Las iniciativas de las asociaciones de críticos, las revistas y entidades de estudios sobre cine de América Latina pueden crear un nuevo ambiente para el debate de esta cuestión, principalmente en el mismo contexto latinoamericano sin, sin embargo, ser demasiado optimistas sobre su capacidad de intervención a escala global. Canon, juicio de valor y la misma idea de un jurado universal son problemáticos.

RK: La crítica puede tanto vindicar como destituir; lo importante es que el ejercicio crítico sostenga un movimiento de ideas sin detención; clausurar la conversación constituye el fracaso de la crítica. La crítica, se podría sugerir, es una praxis, a saber: una incesante actividad de rupturas y reordenamientos discursivos dirigidos a desmitificar y a la vez sostener un resquicio de pensamiento vivo allí donde la imagen es reemplazada por otra y el concepto estéril le sirve como coartada para no ser pensada.

El problema del canon es su costado normativo y su efecto prepotente de visibilidad. Las películas consagradas opacan a las menos celebradas e incluso conocidas; erigir cánones alternativos constituye una política necesaria, un ademán de choque, pero también sirve desordenar todo tipo de panteón apelando a un pluralismo estético por el cual nunca se pueda decretar la obra maestra de las obras maestras.

JR: Esto depende de qué cánones cinematográficos. La marginalización del cine latinoamericano en el

canon occidental controlado por Estados Unidos tiene sus raíces en la falta de conocimientos cinematográficos, culturales, históricos. La crítica debería esforzarse en contrarrestar esto.

**Esta pregunta es específicamente para Jonathan Rosenbaum: usted remite en diferentes artículos a cierto “aislacionismo” del cine norteamericano y sus espectadores a lo largo de su historia, ¿se conserva en la actualidad? En el marco de las transformaciones actuales propiciadas por el *streaming* y las nuevas plataformas, ¿esto implica, o puede implicar, una apertura de los espectadores norteamericanos al cine procedente de otras regiones?**

JR: Sí, este aislamiento se conserva más que nunca. El acceso de la audiencia norteamericana al cine de otras regiones podría suceder –pero no va a pasar sin la instrucción de críticos y programadores.

**En esta dirección, ¿cuál es la incidencia actual de los críticos cinematográficos en términos de promoción, circulación y consumo?**

IX: Los críticos tienen un espacio asignado en los diarios y revistas para desarrollar sus puntos de vista y las iniciativas de este tipo constituyen su militancia en los medios, pero algo más sistemático en esta dirección sería más efectivo si estuviera enmarcado en la acción articulada por asociaciones de críticos, actividades colectivas, festivales y otros encuentros internacionales.

Otro tipo de acción es la presión que los críticos pueden ejercer sobre los gobiernos para que formulen políticas de incentivo y visibilización que incrementen la producción nacional, acompañadas por la regulación del mercado de exhibición. En definitiva, acciones que ya se asumieron en otros momentos de nuestras historias y que, en algunos casos, consiguieron modificar de modo significativo el lugar del cine nacional frente al público.

Sin la presencia de un marco legal y de una política de incentivo a la producción va a ser muy difícil ampliar la presencia de los cines nacionales en el mercado de cada país latinoamericano. Por otro lado, la exhibición en América Latina de filmes de países no hegemónicos de otros continentes podría incrementarse desde un trabajo de los críticos que apuntara en esa dirección, pero también en este caso lo ideal sería defender en la esfera pública una política de incentivo apoyada en acuerdos bilaterales entre estados nacionales, como parte de una política cultural de defensa de los cines no hegemónicos a los cuales los latinoamericanos debemos la formulación de políticas que vayan en ese sentido, así como ellos a nosotros. No hace falta recalcar que estas iniciativas se hacen más urgentes dentro del ámbito de América Latina, un espacio en que esas políticas supranacionales se justifican con mayor fuerza.

RK: Me he formado durante toda la década de 1990 leyendo desde una ciudad diminuta de las sierras de Córdoba —Huerta Grande— las columnas de los viernes de Jonathan Rosenbaum en el *Chicago Reader*. Gracias a él conocí a Kira Muratova, Abbas Kiarostami, Béla Tarr y tantos otros. Él era el espía

de otros cines existentes y en sus “informes” aprendí que había otro cine. El cine es de muchas maneras. En ese sentido, lo de Jonathan no solo se trataba de información, porque sus textos trabajan en el reconocimiento descriptivo y el análisis del funcionamiento estético en el interior de una poética que no era la dominante. Muchos de sus aprendices nos hemos convertido en programadores, además de ser críticos y publicar. Es decir, que intentamos dar cuenta de ese pluralismo estético en los textos, pero también nos comunicamos de forma diferida en propuestas de programación. Hacer ver, discutir, difundir y pensar siempre.

JR: La incidencia es fuerte en aquellos espectadores interesados en la crítica cinematográfica. Para mí, la calidad de los espectadores —en términos de concentración, gusto, juicio crítico y de la conciencia de estos aspectos— importa mucho más que la cantidad. Me gusta pensar que los mil lectores que recibe mi sitio web por día son más valiosos que los muchos más lectores que me leen desde hace 20 años en el *Chicago Reader*, que además son más locales. Quizás me equivoque, pero es un mito y una agenda que me gustaría construir — un nicho de mercado.

### **¿Cuál es el contacto de los críticos y académicos latinoamericanos con el cine norteamericano?**

IX: Es enorme por la configuración de los mercados nacionales de exhibición donde el cine norteamericano es hegemónico y por lo tanto el que tiene mayor presencia en los medios especializados. En este terreno hay una cuestión de deber profesional del crítico que muchas veces está reñido con los intereses mediáticos, una tensión que en muchos casos los críticos enfrentan con mayor o menor intensidad.

En el ámbito académico, la situación es diferente. El contacto con el cine norteamericano tiene su expresión en los programas de historia del cine y de cuestiones estéticas en general en el marco de un orden internacional en el que su presencia exige el análisis de sus películas y configuraciones estéticas más amplias, así como de su modo de producción. También hay que tener en cuenta la presencia del cine norteamericano en proyectos de investigación que cada académico justifica con sus criterios y por la naturaleza de sus objetivos. La configuración general de esta presencia en el mundo académico deriva del lugar que esta cinematografía tiene en la historia del cine y en la coyuntura actual de producción y exhibición, que hace que su estudio sea ineludible en la formación de cineastas y críticos.

Para articular la existencia de estos cursos e investigaciones con otras cuestiones presentes en este cuestionario, esto depende de los valores y la perspectiva cultural, estética e ideológica de cada académico. Vale decir que es tanto más necesario este estudio en los casos en que el objetivo es construir una mirada crítica del cine a partir de su incidencia en los espectadores de América Latina. O sea, el conocimiento es fundamental para elaborar una crítica consecuente.

RK: Yo no pertenezco a la academia. Puedo conjeturar, debido a la producción de textos en ella, dos ca-

racterísticas: el académico suele preferir trabajar con películas del pasado; lejos está de acopiar signos del presente y trabajar críticamente sobre estos. Los críticos no académicos, por el contrario, tienden a trabajar con la materia inabordable del presente. He ahí un hiato. El cine estadounidense, además, no es un bloque firme; más bien, se trata de un archipiélago en el que Paul Thomas Anderson hace sus cosas, Jarmusch otras, y Tarantino y Joseph Kahn también. Mientras tanto los superhéroes absorben cineastas de turno y estos ocupan las pantallas y asimismo forjan un imaginario global metafísico con nociones del bien y el mal aplicadas a una simplificación cosmológica propia de mitos pretéritos. Dudo que un académico conozca el cine de Dan Sallit, los hermanos Safdie y Bill Morrison.

**¿Cuál es el contacto de los críticos y académicos norteamericanos con el cine latinoamericano? Personalmente, ¿hay algún autor o algún movimiento del cine de la región que haya resultado relevante en su formación cinéfila?**

JR: Debo decir que el vínculo es mínimo. En mi caso, Borges, Buñuel, Cozarinsky, García Márquez, Peixoto, Pereira dos Santos, Ruiz, y Torre Nilsson cumplieron ese rol.

**En relación con la distribución internacional del trabajo artístico, ¿qué rol le toca cumplir al cine de América Latina? ¿Qué se espera en el mercado norteamericano y en el circuito de festivales del cine de esta región? ¿Cómo se pueden fomentar, desde la crítica, posiciones que eviten el exotismo o las miradas reduccionistas?**

IX: El papel del cine en América Latina, tomado en su conjunto, es fortalecer un intercambio cultural y cinematográfico intra-continental que sirva de fundamento a un diálogo más profundo en el plano estético y a la puesta en marcha de modos de producción como base para generar un espacio de diálogo y colaboración mutua en todos los planos. Son relaciones esenciales que es preciso profundizar al máximo para enfrentar las trabas que cada coyuntura impone a esta interacción fundamental para el desarrollo consistente de un cine latinoamericano que se constituya en un segmento importante de la cultura. Es decir, viabilizar las condiciones que le permitan cumplir una tarea que sería apropiada y valiosa para la cultura latinoamericana, teniendo en cuenta su potencial para actuar en un proceso de conocimiento, comprensión mutua y formulación de objetivos comunes en el plano social y político con vistas al desarrollo y la emancipación efectiva de América Latina de los países hegemónicos a nivel mundial. Desde esta perspectiva de acción, es fundamental el papel que tienen la crítica, los académicos, los cine-clubistas y, fundamentalmente, el cine de los cineastas latinoamericanos en el proceso de producción de un conocimiento mutuo más profundo que permita superar cualquier reduccionismo o exotismo (que son producto de la ignorancia y los preconceptos).

RK: Del cine de la región no solo se esperan, sino también se gestionan dos caminos poéticos ya vindicados por los festivales: el realismo sucio, aquel en el que despunta el malestar latinoamericano sin

ninguna demanda sociológica que cuestione la representación concomitante de sociedades desiguales; y, en segundo lugar, una especie de minimalismo benevolente en el que hombres sencillos del continente, quienes apenas hablan, son los últimos testigos ontológicos de una humanidad virginal. *Ciudad de Dios* sería el ejemplo perfecto del primer caso, casi su parodia; *El abrazo de la serpiente*, un caso bastante legítimo y digno del segundo. Ningún festival espera un film sobre un físico de partículas nacido en Bogotá. Y menos todavía que a un “salvaje” como César González se le ocurra apropiarse de Godard para pintar su aldea.

**¿Cuáles percibe, como crítico, que son las formas más habituales de representar a los personajes latinoamericanos en el cine norteamericano? ¿Existen estereotipos significativos? ¿De qué manera podría modificarse la conservación de los estereotipos en caso de existir?**

IX: Había estereotipos en el western cuando aparecía en escena una familia mexicana como algo exótico en una tierra que en realidad era México antes de la expansión de los angloparlantes hacia este territorio mexicano en lo que se llamó “la conquista del West”. Hubo estereotipos de los brasileños en las comedias musicales norteamericanas filmadas en parte en el Brasil de la década de 1940 durante la “política de la buena vecindad” de la Segunda Guerra Mundial. Está el caso de Carmen Miranda, la cantante brasileña que se volvió prototipo de la mujer tropical y estableció el tipo de papeles que podían representar las actrices brasileñas en las películas hollywoodenses, algo que se mantuvo a lo largo de las décadas y que pasó con Sônia Braga en su momento de mayor estrellato a partir del filme brasileño de Bruno Barreto, *Dona Flor e seus dois maridos* (1977). En este aspecto en particular, la norma, con algunas excepciones, ha sido la figura de la morena sensual y seductora, el tipo “Latin Lover”, incluso en contextos ficcionales en que el personaje no es el de una mujer brasileña. Por supuesto, hay otros casos que desconozco. Basta ver el tratamiento que se ha dado a los líderes revolucionarios mexicanos –Pancho Villa y Zapata– en las películas norteamericanas que abordan ese episodio fundamental de la historia mexicana. Habría que hacer una investigación del estado actual de esta cuestión en el cine contemporáneo.

RK: En el realismo sucio la figura recurrente es la del salvaje del cemento. Su versión obscena y total se puede ver en la escena más emblemática al respecto en *Heli*, de Amat Escalante, aquella escena en la que se queman en el plano los genitales de un hombre secuestrado previo a una golphiza estetizada, como si se tratara de una secuencia espacial de Tarkovski, acaso la peor influencia que han tomado los cineastas de la región. *Heli* es la quintaesencia. La inversión correlativa de esa figura es la del sabio, quien, a menudo, no detenta ningún saber. Los protagonistas de estos films suelen ser campesinos; el habla ha sido sustituida por el silencio; caminar es la acción predominante, nada esencial sucede en estos relatos, porque basta con el encantamiento de la presencia de los personajes. Los ejemplos son tantos que da un poco de pudor señalarlos. Estas figuras pueden combinarse, la del salvaje y el sabio.

JR: En el cine norteamericano suelen representar a los personajes latinoamericanos como estúpidos, amables, el estereotipo sal-de-la-tierra. Esto podría cambiar conociendo las individualidades y no clasificándolas como estereotipos. *The last movie* de Dennis Hopper es culpable del mismo racismo de chico blanco y rico que *Apocalypse Now*, *The Deer Hunter* y *Platoon*.

**Y podría preguntarse a la inversa, ¿el espectador y la crítica norteamericanos registran los estereotipos contruidos sobre su misma población? ¿Cuáles son los más frecuentes? ¿Se observan más en producciones locales o extranjeras?**

IX: En este caso, mi memoria no ayuda. Recuerdo apenas de una comedia de 1959, *O homem do Sputnik*, dirigida por Carlos Manga, en que el comediante brasileño Jô Soares hace el papel de un espía norteamericano que mastica chicle todo el tiempo mientras dirige sus maniobras contra los rusos en Río de Janeiro para disputarles la posesión de un artefacto que supuestamente cayó en Brasil y que se supone que es el Sputnik, el satélite artificial lanzado por los rusos al comienzo de la carrera espacial. El estilo de Jô Soares es demoledor en la forma en que interpreta este personaje-estereotipo, lleno de gestos simpáticos e ingenuos que esconden a un calculador impiadoso en la consecución de sus objetivos. La presencia de este personaje, según la información de la época, habría impedido la exportación de la película para su exhibición en EE.UU.

RK: No estoy seguro de que el cine latinoamericano cuente con muchos personajes estadounidenses. Si los hay, son los mismos que el propio cine estadounidense prodiga. En el mejor de los casos, en ciertos relatos se los trata de piratas, como muy bien sucede en *Bacurau* o en *La cordillera*.

**Y podría preguntarse a la inversa, ¿el espectador y la crítica norteamericanos registran los estereotipos contruidos sobre su misma población? ¿Cuáles son los más frecuentes? ¿Se observan más en producciones locales o extranjeras?**

JR: Sí. Los estereotipos que los norteamericanos construyen sobre sí mismos tienen que ver con la venganza y la violencia, algo que se puede observar en Tarantino y sus muchos imitadores.

**Si bien nunca son directas ni evidentes las consecuencias de las políticas económicas y sociales sobre el arte, ¿Se observa en la era Trump una agudización de representaciones estereotipadas en el cine o, por el contrario, el cine se resguarda como un espacio de independencia y resistencia?**

JR: Es difícil encontrar matrices en una situación tan cercana a la desesperanza, al menos en lo que concierne al discurso hegemónico. Por eso es que prefiero los mercados de nicho.