

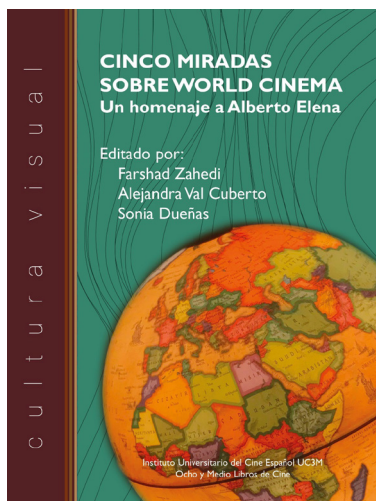
CINCO MIRADAS SOBRE WORLD CINEMA. UN HOMENAJE A ALBERTO ELENA

Farshad Zahedi, Alejandra Val Cubero y Sonia Dueñas Mohedas (eds.)

Madrid

Instituto Universitario del Cine Español UC3M / Ocho y Medio Libros de Cine, 2024

208 páginas



Algunas de las últimas aportaciones de Alberto Elena fueron reseñas de películas para el *Directory of World Cinema: Argentina*, publicada por la editorial inglesa Intellect Books, que apareció en 2014. Ese mismo año, tras su fallecimiento, se le hizo un inmediato homenaje en Buenos Aires, organizado por la Red de Investigadores de Cine Latinoamericano y la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Allí, el investigador y guionista argentino David Oubiña, que también había publicado en aquel volumen, planteó lo que consideraba una oposición radical entre el concepto de *cines periféricos*, que había acuñado Alberto Elena, y el de *world cinema*. Según Oubiña, «Alberto Elena prefería el término cines periféricos frente al tan difundido *world cinema*. En primer lugar, *world cinema* o cine del mundo sugiere una falsa imparcialidad global que borra toda violencia, que anula las tensiones y las resistencias que siempre surgen cuando hay dominación y, por ende, so-

metimiento. Pero, además, en segundo lugar, la noción de *world cinema* unifica las diferentes identidades locales bajo una denominación homogénea que se enuncia en singular. La fórmula cines periféricos, en cambio, reintroduce en el enunciado la falta de igualdad en el acceso a los recursos —porque afirma con cierto orgullo resistente la perseverancia de los márgenes— y recupera el necesario plural —que permite valorar la compleja multiplicidad de identidades nacionales—».

En *Cinco miradas sobre world cinema*, no se plantea de manera directa esta posible oposición. El término *world cinema* se ha convertido en una categoría dominante a nivel internacional, y en el prólogo al libro Manuel Palacio considera las investigaciones sobre cine de Alberto Elena como pioneras de la misma en España. Sin embargo, el concepto aparece problematizado al menos en dos de las contribuciones a este volumen. Minerva Campos lo hace desde el título de su capítulo: «Aparcar la hipótesis de un #WorldCinema. Éxitos globales con ecos de México y España». En este caso, se trata de una problematización que parte del carácter limitante que adquiere el sentido del término cuando este plantea dicotomías, como las que lo identifican con los cines nacionales y/o regionales frente a Hollywood, con la periferia frente a un centro, o con todo aquello que se diferencia radicalmente de un cine comercial de carácter transnacional. Según Minerva Campos, quien se hace eco de Paul Julian Smith, estas conceptualizaciones binarias dificultan alejarse de parámetros de orden territorial. Pensando en la «falsa imparcialidad global» de la que hablaba Oubiña, ¿qué es lo que hace necesario alejarse de esos parámetros? Probablemente, la existencia cada vez más numerosa de obras de carácter marcadamente transnacional, con fuerte componente local, que buscan el éxito comercial internacional, y que exceden esas polaridades. Este tipo de fenómenos necesitan ser estudiados «desde parámetros de producción, temáticos y formales que vayan más allá de la dimensión geopolítica, aunque sin perderla de vista» (p. 119). Y así lo hace la autora comparando las filmografías de los mexicanos Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu, y de los españoles Alejandro Amenábar, Isabel Coixet y Juan Antonio Bayona. Ahora bien, Minerva Campos reconoce que aquellas conceptualizaciones binarias que no sirven para describir este tipo de fenómenos siguen siendo útiles «para analizar otros aspectos de la cinematografía global y las tensiones que surgen en sus relaciones e intercambios» (p. 104).

Cuando utiliza la expresión cinematografía global, Campos está refiriéndose al momento presente, aquel que, desde la última década del siglo XX hasta la actualidad ha visto producirse «cambios sustanciales en los modelos de distribución y exhibición globales, así como en los hábitos de consumo cinematográfico y audiovisual» (p. 105). A pesar de que el cine siempre ha tenido una dimensión transnacional indiscutible, es de este momento actual de lo que hablamos en el fondo cuando utilizamos términos como cine global o *world cinema*.

Por ello, el concepto resulta problemático a la hora de utilizarlo en un discurso de carácter histórico, y eso es lo que plantea María Luisa Ortega en su artículo sobre Nicolás Guillén Landrián. Un trabajo que escapa de los tradicionales *locus* en los que se ha encasillado la obra documentalística de este autor. A pesar de asumir el concepto, Ortega propone complejizar los tradicionales polos del debate en los que se lo sitúa, prestando atención a entramados, coyunturas y dinámicas. Aunque no lo afirma abiertamente, se trata de trabajar sobre las cinematografías que componen lo que se viene a denominar *world cinema* desde un punto de vista histórico. Creo que Ortega asume el término en la medida en la que define no tanto una realidad como una situación. Una situación de atención internacional, por parte de críticos y académicos, a una realidad compleja y abierta. Situación determinada por factores diversos, entre ellos la «disponibilidad descentralizada de las películas en la era digital y los circuitos transnacionales». Todo ello va permitiendo «desprovincializar el canon» (p. 38), como manifiesta la cada vez mayor presencia de títulos no norteamericanos ni europeos en las encuestas a críticos y cinéfilos —en especial la de *Sight & Sound*, 2022—, y como ocurre también en el caso de Guillén Landrián. Sin embargo, igual que hay que conocer las circunstancias que permiten esta nueva atención a cinematografías a las que antes no se miraba, o se miraba desde parámetros muy distintos a los que dominan hoy, es necesario conocer la genealogía del canon que trae a la actualidad títulos del pasado, lo que nos debe llevar a estudiarlos en contextos locales tanto como internacionales.

Si algo caracteriza la obra de Alberto Elena, a quien este libro rinde homenaje, era precisamente una sensibilidad histórica y política que él exigía también a quienes trabajan tanto desde la academia como desde la creación. Así, si para entender las imágenes que puede ofrecer Calcuta es necesario conocer su historia. Así, si para entender las imágenes que puede ofrecer Calcuta es necesario cono-

cer su historia —escribía Alberto Elena en *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad* (2007, p. 75)—, para comprender la obra de un cineasta universalmente valorado como Satyajit Ray, es necesario contextualizarla «en el marco cultural, social y aun político del que todavía con demasiada frecuencia se le detrae», señalaba en el libro *Satyajit Ray* (1998, p. 12). Pero no hablaba Alberto Elena de un mero contexto inmediato: Ray fue «un producto de ese *renacimiento bengalí* al que sus propios ancestros contribuyeron decisivamente, y un muy atento testigo de los cambios y transformaciones de un medio como el bengalí, particularmente agitado y convulso en nuestro siglo» (p. 12).

Es el profundo conocimiento de las culturas, de los entramados que vinculan lo local a lo global en muy distintas áreas y a distintos niveles, y es en definitiva la habilidad de historiador con la que Alberto Elena manejaba lo que Paul Ricoeur llamaba juegos de escalas lo que le permitía no sólo investigar el pasado, sino también realizar análisis ricos del presente, que relacionaban la punta de lanza de la actualidad con la coyuntura y con tiempos más largos.

Farshad Zahedi, uno de los editores del volumen junto con Alejandra Val Cubero y Sonia Dueñas Mohedas, no problematiza el término, sino que lo define. Como ocurre con otros conceptos paraguas, es conveniente decir cómo se entiende: para Zahedi, se trata de un «esfuerzo teórico para reconocer la diversidad fílmica independientemente de las divisiones geopolíticas y dominaciones hegemónicas» (p. 67). A partir de ahí, emprende el estudio de tres casos difícilmente encuadrables desde la perspectiva de los cines nacionales, porque se trata de películas realizadas en persa, fuera de Irán, por mujeres iraníes. No quiere Zahedi investigar posibles tendencias narrativas ni de estilo comunes sino, tomando como modelo la investigación de Elsaesser sobre el cine de los émigrés alemanes en Estados Unidos, las tensiones y fisuras que se manifiestan en ellas. En este caso, a partir del uso de la lengua y de los temas de la casa y el cuerpo herido, que les son comunes. *Mujeres sin hombres* (Shirin Neshat, 2009), de producción alemana, *Red Rose* (Sepideh Farsi, 2014), con producción francesa y rodada en Grecia, *Una chica vuelve sola a casa de noche* (Ana Lili Amirpour, 2014), de producción estadounidense, más que películas europeas o norteamericanas son para Farshad Zahedi sobre todo obras de mujeres exiliadas iraníes: cine de mujeres, cine del exilio, categorías ambas que exceden los límites geográficos y sólo resultan operativas en un

ámbito amplio como el que, según Zahedi, proporciona el concepto de *world cinema*.

La cuestión de la formación muchas veces fuera del país de quienes dirigen películas en Marruecos, su capacidad para acceder a circuitos globales de financiación y de producción, y la presencia de algunos títulos en festivales internacionales aparece por todo el capítulo titulado «Frontera, ciudad y libertad en el cine contemporáneo marroquí», escrito por Alejandra Val Cubero. El artículo es cercano en su formulación y desarrollo a las aproximaciones generales de Alberto Elena a lo que llamaba cines periféricos, ofreciendo una introducción a una cinematografía poco conocida en España y desarrollando los temas que podrían caracterizar la relación de algunos cineastas con las problemáticas más acuciantes del país. La atención a una cinematografía nacional, que no aparece aislada de lo global, está perfectamente justificada no sólo por el hecho de que los cineastas, en general formados fuera, se centran en cuestiones que atañen al presente y al pasado de Marruecos: los tres temas elegidos muestran a la sociedad marroquí ante cambios que permean todo tipo de fronteras. Paradójicas permeabilidades necesitadas de fronteras y políticas nacionales: si Marruecos se ha convertido en el primer productor de películas del Maghreb, esto es en buena medida también resultado de unas políticas del Estado que, además de financiar el cine, ayudan a convertir Marruecos en un país en el que empiezan a ser numerosos los festivales internacionales. La distribución de las películas marroquíes, sin embargo, cuestión para la que no es insensato mantener los términos de centro y periferia, o de Norte y Sur globales, sigue siendo precaria.

También Sonia Dueñas se ocupa de una cinematografía nacional, la surcoreana, partiendo del trabajo pionero de Alberto Elena. El capítulo resulta poco claro en sus planteamientos teóricos, pero permite vislumbrar posibles respuestas a planteamientos que Alberto Elena hacía en *Seul Express* 97-04: «El éxito del cine coreano en los últimos años trasciende sin lugar a dudas cualquier dimensión localista para devenir en un perfecto exponente de la globalización en materia cinematográfica» (2004, p.13), decía en aquella obra Alberto Elena, para continuar pocas líneas después insistiendo en que se trataba de «un caso privilegiado para el estudio de esta cambiante geopolítica cinematográfica». Tanto Alberto Elena, hasta 2004, como Sonia Dueñas, desde entonces hasta la actualidad, detallan las razones de ese éxito: una combinación hasta el momento única —en su aspecto

exitoso— entre lo nacional y lo global: política estatal de promoción y protección, iniciativa privada, respuesta del público nacional hasta el punto de alcanzar porcentajes de taquilla impensables en otras cinematografías, como las europeas, y presencia en festivales internacionales. La atención de Alberto Elena a ese «caso privilegiado» que es el cine surcoreano, igual que se la prestó al cine indio, y a todos aquellos cines que llamaba periféricos y que ahora se engloban en el problemático campo conceptual del *world cinema* tiene que ver con la necesidad de comprender las razones del cambio. Interesado también en geología, en tectónica de placas, en historia y filosofía de la ciencia, cualquiera de los trabajos de Alberto Elena manifiesta su convicción de que comprender es articular perspectivas temporales. Hay una geopolítica que articula la mirada, dice en su capítulo María Luisa Ortega, también, podríamos decir, sometida a las impredecibles leyes del cambio. Muchos de los artículos de Alberto Elena centrados en el presente se cierran con interrogantes sobre el futuro, pero es indiscutible que siempre habiendo analizado cuidadosamente el pasado. El libro se acerca a su final con una reflexión de Francisco Jiménez Alcarria sobre la evolución del pensamiento de Alberto Elena a partir de tres obras: *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de los realizadores* (1993), *Los cines periféricos* (1999) y *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (2010). Personalmente, y en relación con el título del volumen y las aportaciones de las que acabo de hablar, me parece muy interesante la descripción de lo que diferencia *El cine del Tercer Mundo* de *Los cines periféricos*. No entiendo, sin embargo, por qué hay que hacer mención en este volumen a los trabajos, ciertamente también pioneros de Alberto Elena sobre cine colonial español, ya que se trata de un campo distinto. Es precisamente el epílogo a *La llamada de África*, del propio Alberto Elena, el único texto que de él se ofrece en este volumen.

El libro, finalmente, ofrece una bibliografía parcial de Alberto Elena, centrada en sus publicaciones sobre cine, extraída de la más completa que elaboraron Minerva Campos y Ana Albertos para el número 43-44 de *Secuencias*, de 2016, que incluía allí sus publicaciones sobre historia de la ciencia.

También el precioso anexo fotográfico fue publicado en aquel número de *Secuencias*. Fotografías cedidas por Paloma Garvía, su esposa, que Alberto Elena fue tomando en el curso de viajes a India, Marruecos, Irán, Filipinas... que remiten a unas condiciones de recepción del cine

que podrían justificar, quizás, una aproximación teórica alejada del concepto de *world cinema*, en la línea, quizás, de una ya no tan nueva, pero, sin duda, productiva *New Cinema History*, como la que preconizaba Richard Maltby.

Creo que hubiera sido necesaria una profunda corrección de estilo que homogeneizase los textos, y eliminase en

algunos de ellos no sólo incorrecciones gramaticales, sino también, en ocasiones, contradicciones semánticas. Además del interés científico de un libro, los lectores agradecen la posibilidad de leerlo con placer, y esto es algo que determina la calidad editorial.

Fernando González García