

La Migración de

Abstract

What migrates in cinema?

Ways of thinking, fashions, ideologies, stars, corporate iconography, hidden persuasión, culture and politics.

How does cinema migrate?

By merging with other media, languages, filmographies and aesthetics, to create a conceptual hybrid without fixed territory or abode.

Where does it migrate?

In the market, naturally, in a disproportionate, asymmetrical and unequal fashion. The great powers produce films on a grand scale, the rest of the world consumes them via universal formats and projection platforms. Even in cinema, the médium is the message.

Since when has it been migrating? Forever, except that now it is more obvious, thanks to Tarantino and his publicity stunts.

Why exactly does it migrate?

If you want to know, climb aboard the next unidentified flying object bound (or not) for late-modern cinema space.



frente al frente contra la inmigración



Resumen

¿Qué migra en el cine?

Imaginario, modas, ideologías, estrellas, iconografía corporativa, persuasión oculta, cultura y política. ¿Cómo migra el cine? Fusionándose con otros medios, lenguajes, filmografías y estéticas, para unificarse en un híbrido conceptual sin territorio y domicilio fijo.

¿Dónde migra? Naturalmente en el mercado, de manera desproporcionada, asimétrica y desigual. Las grandes potencias producen películas a gran escala, el resto del mundo las consume bajo formatos y plataformas universales de proyección. Hasta en el cine, el medio es el mensaje.

¿Desde cuándo migra? Desde siempre, sólo que ahora se hace más evidente por culpa de Tarantino y sus tretas publicitarias. ¿Por qué migra en definitiva? Si desea saberlo, aborde el siguiente objeto volador no identificado con destino (o sin él también) al espacio de la cinematografía tardomoderna.

■ Sergio Monsalve

En las aldeas, los flujos de comunicación son multidireccionales y tienden a ser desjerarquizados, pues todo el mundo habla con todo el mundo. En la aldea global configurada por las redes mediáticas actuales, la comunicación tiende a ser monodireccional, desde el norte hasta el sur y el este, creando efectos de dependencia económica y cultural, porque la información es mercancía e ideología a la vez¹.

ROMÁN GUBERN: *El eros electrónico*

La cuestión es como lograr, en la actual industrialización y transnacionalización de las comunicaciones, que los artistas mexicanos, argentinos o colombianos puedan comunicarse no sólo con mil o diez mil compatriotas sino insertarse en los circuitos de un espacio cultural latinoamericano, donde dialoguen con las voces e imágenes que nos llegan de todo el planeta. Un asunto decisivo para que este espacio latinoamericano represente nuestra multiculturalidad es si actuará en forma descentralizada y reconociendo la diversidad de estilos y estéticas regionales².

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: *América Latina y Europa como suburbios de Hollywood.*

Nueve años después de la publicación de *Consumidores y Ciudadanos*, América Latina sigue siendo un suburbio de Hollywood, en materia de cine. El espacio latinoamericano "actúa" de manera centralizada, sin reconocer "la diversidad de estilos".

Las distribuidoras nacionales cierran sus puertas a las producciones locales, mientras las abren de par en par a los tanques de las *majors*. Del otro lado del hemisferio, en Estados Unidos, sucede todo lo contrario. En este sentido, el cine mi-

gra fluidamente en una sola dirección, desde Los Ángeles hasta las capitales de Latinoamérica. A propósito, Alessandro Barrico afirma en el libro *Next*:

“La globalización implicaría un flujo circular de dinero y de productos. Pero, si tomamos como ejemplo el cine, las cosas están así: el mundo ve las películas americanas, los americanos no ven las películas del resto del mundo. Miré las clasificaciones de la recaudación del último fin de semana: sólo encontré un país, en todo el mundo, que tuviera entre las diez primeras al menos tres películas no americanas (la India). Encontré un solo país que tuviera entre las diez recaudaciones una película extranjera no americana. Para compensar: en la clasificación de las películas de toda la historia vistas por los americanos, ¿cuántas películas no americanas hay entre las cien primeras? Una (no os vayáis a esperar nada del otro mundo: es Cocodrilo Dundee, australiana). ¿Por qué hay que llamar a todo esto globalización? ¿Por qué no lo llamamos por su nombre: colonialismo?”

Ahora bien, bajo estas condiciones geopolíticas, ¿qué tipo de migraciones cinematográficas se producen? ¿Cómo son, cuándo y dónde se originan? ¿Por qué razón cobran vigencia en la actualidad bajo la forma de pastiches cinéfilos como *Kill Bill*, y *Érase una Vez México?*, dos cintas a caballo entre el spaghetti western de Sergio Leone y el sensacionalismo coreográfico de John Woo.

Y finalmente: ¿cuál es la contribución de América Latina en la constitución de este “paradigma estético diferente”? A todo ello daremos respuesta en el desarrollo de nuestro trabajo.

DEPARTAMENTO (TEÓRICO) DE INMIGRACIONES

“Los híbridos y los cruces genéricos han existido siempre, aunque los críticos han tendido a ignorar este hecho a favor de una concepción cerrada, pura y estable del género”

LUCÍA SOLAZ: Cine Postmoderno.

“En principio, la idea del cine nacional suscita muchas interrogantes tratándose de un arte de naturaleza trasnacional, que no tiene necesidad de unidad política ni de equivalencias territoriales y cuyo movimiento profundo va en contra de las propias variantes particularistas. El cine mueve muchos

“

Ahora bien, bajo estas condiciones geopolíticas, ¿qué tipo de migraciones cinematográficas se producen? ¿Cómo son, cuándo y dónde se originan? ¿Por qué razón cobran vigencia en la actualidad bajo la forma de pastiches cinéfilos como Kill Bill, y Érase una Vez México?

”

recursos económicos y en tanto que actividad de resonancia capitalista que busca conquistar los mercados más amplios posibles parece adaptarse mal a las realidades nacionales de condiciones restrictivas. Pero, por otro lado, no puede considerarse la cuestión nacional como irrelevante, teniendo en cuenta que el cine forma parte de una comunidad de valores culturales arraigados en un territorio, una lengua y un poder económico claramente perceptibles”

DOMÉNECH FONT:
Paisajes de la Modernidad.

El cine nace primero como migración y después como séptimo arte. Mucho antes de las películas, el mercado del cine, la nueva ola francesa y Hollywood Babilonia, la cámara de Lumiere traspasa las fronteras del mundo, cual caballo de Troya de la era industrial, unificando y encuadrando miradas heterogéneas bajo los estrechos márgenes del mismo visor.

Después se reproducirán las cinematografías regionales, las guerras entre ellas, y su distensión estética en forma de película multicultural. Es la utopía de “aquí cabemos todos”, hecha realidad. La ONU audiovisual al alcance de las mayorías silenciosas o bulliciosas, según el caso.

Sin embargo, como en la Organización de las Naciones Unidas, los países con derecho a veto controlarán el cartogra-

grama audiovisual a su antojo, sin atender a las demandas de los no alienados. Bajo su voluntad de poder, nos descubriremos a nosotros mismos en el rostro de un español como Antonio Banderas, queriendo pasar por el Zorro, o en la piel de Enrique Iglesias, haciendo las veces de Juan Charrasqueado.

En respuesta, surgirá la nueva ola ranchera, cuya misión consistirá en revisar irónica, paródica y hasta subversivamente los géneros norteamericanos constituidos, al desnaturalizarlos con tequila, sexo y mucha de la que rima con Tijuana.

Estados Unidos, como ahora con George Bush, tomará decisiones unilaterales en materia comercial, reforzando su oligopolio en casi todo el planeta. Apenas dos o tres países, como Francia, le harán frente en las negociaciones del GATT. La guerra entre los teóricos a favor y en contra de la globalización audiovisual, tendrá lugar en la misma trinchera ideológica de apocalípticos e integrados.

Los primeros cerrarán filas alrededor de los estudios de Robert Stam, con su defensa de los particularismos culturales, su condena a los efectos largometrados de la transculturación, su cuestionamiento a la migración etnocéntrica, y su visión tercermundista del mestizaje simbólico.

En contraposición, los segundos se alinearán con David Bordwell, al respaldar la tesis de *“El Cine Clásico de Hollywood: Además del estilo de Hollywood, dominante y duradero, apenas ha habido otros modos generales de práctica cinematográfica. (...) Debido a la imitación mundial del triunfante modo de producción de Hollywood (...), generalmente no se han emprendido prácticas opuestas sobre una base ampliamente industrial. No existe alternativa absoluta, pura, a Hollywood”*

Entre unos y otros, entre ambas posturas, emergerán posiciones intermedias y descentradas, como las de Néstor García Canclini y el indispensable Fredric Jameson con su clásico *La Estética Geopolítica*, cuyo argumento central podría resumirse en esta cita:

“(...) en lo postmoderno las relaciones entre universal y particular, en caso de que persistan, deben concebirse de un modo totalmente distinto al que tenían en formaciones sociales previas y seguramente también al que caracterizó nuestro momento moderno”

En suma, la teoría sobre la migración cinematográfica es en sí misma un ejemplo de mestizaje, intertextualidad, pluralidad y multiculturalidad. En otras palabras, es un reflejo de las propias transformacio-

nes del cartograma audiovisual, desde sus orígenes en cada país hasta sus confines en la aldea global. Por tanto, a imagen y semejanza de este mapa ideológico, nuestro análisis sobre la migración fílmica de la contemporaneidad, oscilará entre la crítica deconstructiva y el elogio constructivo, los extremos y los centros, Stam y Bordwell, Celeste Olalquiaga y Olivier Mongin. Senderos paralelos que se bifurcan y confluyen en las esferas de sentido de la ultramodernidad.

ONLY ARRIVALS

El mercado internacional del cine es un gran aeropuerto cosmopolita, un no lugar como un multiplex de quince salas, controlado, administrado y regentado por multimedios, por transnacionales del entretenimiento, cuya función consiste en blindar sus aduanas contra la inmigración fílmica, mientras dispensan y brindan un trato de viajero ejecutivo, de pasajero con pasaporte diplomático, a sus *Turistas Accidentales* y *Residents Evils*, con todo y su exceso de equipaje, sobrecargado de souvenirs, estrellas empaquetadas y espejismos intercambiables por el oro verde de la cinefilia posmoderna, en un planeta globalizado a la *american way* de Mc Donalds, según Vicente Verdú.

En efecto, la cartelera del tercer mundo informa puntual y diariamente, como la pizarra electrónica del terminal de Maiquetía, la llegada de docenas de vuelos y lanzamientos cinematográficos provenientes del primer país productor de películas en el continente.

Por ejemplo, tal día como hoy, 21 de enero de 2004, Cines Unidos y Cinex tienen el agrado de anunciar el arribo a nuestras salas de Antonio Banderas con su *Permiso para Matar*, de Meg Ryan al desnudo y *En Carne Viva*, de Diane Lane bronceada *Bajo el Sol de Toscana*, de Anthony Hopkins anunciando *La Caída de Un Imperio*, de Tom Cruise autodenominado y autodecretado *El Último Samurai*, de John Travolta más *Básico* y *Letal* que *El Señor de Los Anillos*, y de un largo etcétera de absolutos desconocidos, reconocidos y atendidos por el servicio de extranjería como si fuesen la reencarnación de James Dean o como si fuesen Danny Glover en tiempos de *Arma Mortal III*.

Sin embargo, hacia allá, a lo largo del año, apenas parten, desde el sur hasta el norte, un puñado de aviones, debidamente patrocinados y seleccionados con lupa de gerente, por parte de las cinco grandes o alguna de sus subsidiarias independientes.

“

El mercado internacional del cine es un gran aeropuerto cosmopolita, un no lugar como un multiplex de quince salas, controlado, administrado y regentado por multimedios, por transnacionales del entretenimiento, cuya función consiste en blindar sus aduanas contra la inmigración fílmica

”

En cualquier caso, la regencia del aeródromo se reserva el derecho de admisión al país de las *pop corn movies* y los *bluckbusters*.

En efecto, innumerables condiciones impiden el ingreso a la “tierra de las oportunidades”: el lenguaje del aspirante, la estética del peregrino, el presupuesto de la producción, la garantía de rentabilidad. En cambio, contados factores aseguran la visa de entrada a Hollywoodland. De ellos nos ocuparemos en el siguiente apartado.

BIENVENIDO-WELCOME FOREIGN CITIZENS

“Al volverlas cosmopolitas, el capitalismo transnacional debilita las culturas nacionales, igual que hace con las economías nacionales⁸”.

TERRY EAGLETON: La Idea de Cultura

Entre las pocas películas afortunadas de los últimos años, con derecho a cruzar la frontera de *go* sin pasar por la cárcel del monopolio, figuran tres cintas adquiridas por Mickey Mouse *and company*: Ciudad de Dios (de Miramax filial de Disney), El Crimen del Padre Amaro (distribuida en Norteamérica por Samuel Goldwyn Films) y El Hijo de la Novia (distribuida por Sony Pictures Classics).

En principio, los tres largometrajes

arriban a tierras anglosajonas con el exclusivo propósito de equilibrar la balanza (de pagos) entre la oferta y la demanda de películas latinas, en un país con un mercado cautivo de habla hispana, al cual se intenta conquistar por medio de estrellas como Jennifer López, Alfred Molina, Javier Bardem, Salma Hayek, Diego Luna y Gael García Bernal, mito en proceso de beatificación tras su estruendoso debut en *Amores Perros* y tras su consolidación mediática como figura de cartel en la prototípica *Y tu Mamá También*, cinta pionera de la estética mejicana en el espacio geopolítico de las migraciones culturales.

Como ella y como la obra de Alejandro González Iñárritu, *Ciudad de Dios* de Fernando Mirelles responde a los cánones audiovisuales, argumentales y arquetipales del lenguaje cinematográfico hegemónico, por cuanto recurre al ritmo vertiginoso de *Rápido y Furioso*, a la edición videoclíper de la estética MTV, a los travelings en espiral de la franquicia *Matrix*, a la hibridación entre las técnicas docudramáticas del reporterismo sensorialita y las artes de la ficción melodramática, en una clásica síntesis genérica, en un típico ejercicio de antropofagia cinéfila que canibaliza los códigos del film noir, la comedia, el western, el cine histórico, el romance y la épica bélica, a fin de embelesar a los diversos sectores de la demanda, mediante un discurso demagógico que le haga guiños al amante de la telenovela, y que dispense una dádiva mediática tanto al joven identificado con la violencia del video juego como al fanático de las pandillas periféricas de Guy Ritchie y Quentin Tarantino.

Este populismo urbano, con imaginario incluido, ha sido cartografiado y deconstruido por Andre Paquet, quien lo ha interpretado como una expresión de mimesis audiovisual.

“En efecto, en muchos films latinoamericanos recientes, la extrema ‘urbanización’ de los sujetos, de los temas y de la forma, a través de la introducción del suspense y del espectáculo como hilo conductor del relato, es directamente tributaria de la escuela de dirección hollywoodense. Este fenómeno me parece que entraña un cierto abandono de la escritura visual que, poco a poco, confirma una dependencia respecto del modelo estadounidense. He aquí, a grandes rasgos, otros tantos factores que, aún habiendo tenido efectos benéficos en la recuperación de un público (algo que concedo, reconociendo yo también por mi parte sus efectos benéficos consiguientes para las respectivas cinematografías), corren no obstante el ries-

go de más largo plazo de contribuir a marginar películas más experimentales, o más marcadas por una búsqueda en el plano de la escritura fílmica. Existe entretanto el riesgo, si no el peligro, de una estandarización de los films, que se convertirían así en 'productos'.

Cediendo a la violencia visual, y verbal, los cines nacionales de América Latina, parecen haber ido sacrificando uno tras otro el lenguaje cinematográfico y los valores nacionales sobre el altar de las malas compañías, siendo recompensados en contrapartida por el 'espejismo' del mercado norteamericano. El guión, el casting, el dinero, se han convertido en el núcleo de este proceso. Detrás de tal radicalización de la línea económica, se encuentra todo el paisaje del cine latinoamericano (y del cine mundial) que comienza a sufrir su propia metamorfosis. Es esto lo que yo llamo el Caballo de Troya de Hollywood⁹.

Otra de las expresiones cinematográficas de la migración, además de la imitación y la mutación genérica, es la tendencia a ocultar el paisaje local tras el biombo del referente universal, fotografiado a la manera de Corpoturismo, esto es, a la forma de una tarjeta postal, bajo la cual se intenta encubrir el contexto sudamericano para encumbrar el no lugar cosmopolita de las ficciones globales, tesis de Marc Augé y Fredric Jameson reformulada en Venezuela por el equipo multidisciplinario de la revista Cine-Oja.

"Una y otra vez, con el estreno de cada nueva película venezolana y con cada nuevo número de esta revista, se retoma en las páginas de Cine-Oja el problema del referente. Es porque la carencia referencial se ha convertido en una verdadera epidemia, no hay duda, pero también porque la redacción otorga un importante papel a las cuestiones del realismo dentro de sus concepciones sobre la crítica cinematográfica (...).

El film de Fina Torres (*Mecánicas Celestes*) es la expresión más acabada de esta ideología, como discurso significantes y como objeto cultural. En primer lugar, habría que referirse a los elementos visuales del film, surcado por cantidad de imágenes no narrativas, emparentadas con el video clip y condimentadas con los mismo colores fosforescentes que se encuentran en las portadas de las revistas de moda. Este estilo visual se repite con asombrosa coherencia en algunos decorados, como la casa de Celeste o la gran fiesta parisina con salsa parisina y se presenta como la denominación de origen del film, su

“

Otra de las expresiones cinematográficas de la migración, además de la imitación y la mutación genérica, es la tendencia a ocultar el paisaje local tras el biombo del referente universal, fotografiado a la manera de Corpoturismo, esto es, a la forma de una tarjeta postal

”

certificado de haber sido pensado y producido en el primer mundo(...)

Claro que esta visión se combina con un estilo de representación a través de la puesta en escena y los registros de imagen que llevan la proposición estética e ideológica de Torres a un terreno que supera lo puramente pintoresco, y lo convierte en una representación sin referente real. Los referentes de las entidades mencionadas son, más bien, de tipo textual: todas las representaciones pertenecientes al modo postmoderno¹⁰.

Carencia referencial, imaginaria telegenética, intertextualidad postmoderna y neobarroquismo latinoamericano, son las características de cientos de películas contemporáneas, manufacturadas para la exportación a partir de los criterios estilísticos acreditados y autorizados por el mercado común de la importación en masa. Como los casos bastan y sobran, apenas nombraremos cinco de los más representativos de los últimos tiempos, sin ningún orden en específico:

5. Borrón y Cuenta Nueva.

País de origen: Venezuela.

Enrique Lazo borra su ciudad del mapa para contar otra historia "muy nuestra" que pudo transcurrir en "cualquier capital latinoamericana". ¿En todas o en ninguna? He ahí la cuestión antropológica de la sobremodernidad, examinada por Marc Augé y estudiada por Pablo Abraham en su

análisis sobre *El Cine Venezolano de los Noventa*, del cual se desprende esta interrogante: "¿la búsqueda de universalidad en muchos de los autores no ha conllevado a negar casi completamente el referente real conformando unos argumentos que pudiera suceder en cualquier país latinoamericano, en desmedro a veces del reconocimiento que el propio público pudiera realizar con historias y personajes más cercanos? ¿Será esta, en definitiva, la causa del porqué el público se ha alejado del cine venezolano?"¹¹

4. Estación Central.

País de origen: Brasil.

"(...) cuenta la historia de Dora y Josué desde una estética realista, acercándose a lo melodramático o más bien a cierto lenguaje televisivo popular, facilista y ampliamente probado, que se revela en lo formal por el abuso del primer plano en las escenas más emotivas, y, en lo narrativo, por la presencia del destino como la marca que no se puede eludir por la preservación del núcleo familiar. De este modo, si ideológicamente Estación Central retoma -aunque admito que de manera superficial- algunos de los postulados de la mejor tradición del cine brasileño, en lo que respecta a lo representacional y a lo estético elige un registro poco novedoso y nada arriesgado que resulta de la convocatoria de fórmulas conocidas."¹²

3) No se lo Digas a Nadie.

País de origen: Perú.

En principio es una adaptación del *best seller* homónimo escrito por Jayme Bayli. A la vez se trata de una coproducción entre España y Perú, respaldada por un reparto de estrellas hispanoamericanas. La dirección de arte invoca a la socorrida puesta en escena del teleclub. El lenguaje audiovisual conjuga los signos y significantes del "unitario", mejor conocido como "telefilm". En resumidas cuentas, un largometraje de formato híbrido y contenido heterogéneo, teledirigido al blanco de las grandes audiencias. Cualquier parecido con los casos anteriores y subsiguientes no es mera coincidencia.

2) Kamchatka. País de origen: Argentina.

En pleno fin de la historia, asistimos a un nuevo escape al pasado, para evadir el presente y para intentar reconstruirlo a partir de la revisión crítica del ayer. Una vez más, el cine argentino relata la elegía del desarraigo en una odisea interior y exterior hacia la búsqueda de la utopía o de

un lugar en el mundo, apartado de las miserias de la gran urbe latinoamericana. Como las películas de Adolfo Aristarian, *Kamchatka* representa no sólo una alegoría de la peregrinación contemporánea desde el punto de vista latinoamericano, sino refleja el inconsciente colectivo de una generación compelida, por razones económicas, a migrar fuera de su territorio en pos de la tierra prometida, tan lejos de la realidad y tan cerca de la ficción. En el mismo orden de ideas, cabe destacar otras películas sureñas sobre el tema de la huida y el éxodo: *Historias Mínimas*, *Fuga de Cerebros*, *El Descanso*, *Lugares Comunes* y *El Último Tren* y *La Fuga*, road movies de la crisis, metáforas rodantes de nuestros índices de migración en perpetuo incremento por efecto de la inflación.

1. Amores Perros.

País de origen: México.

Antecedente directo de *Ciudad De Dios* rodado en función de las leyes del dogma posmoderno codificado por Tarantino en *Pulp Fiction*. Yuxtaposición de planos temporales, dramaturgia en espiral, historias paralelas, intergenericidad y personajes arquetipo conforman el cóctel molotov de la opera prima de Alejandro González Iñárritu, escrita por Memo Arriaga a la manera de una tragedia caótica, apocalíptica y entrópica. Definitivamente, un antes y un después en la estética *meanstream* de América Latina, con todas las contradicciones y paradojas que eso supone.

En conclusión, tales films, más allá de sus aciertos y desatinos, parecen reconfirmar la tesis de Néstor García Canclini: *"Pensemos en que ya ningún cine nacional puede recuperar la inversión de una película sólo a través de los circuitos de salas de su propio país. Debe encarar múltiples canales de venta: la televisión aérea y por cable, las redes de video juego y los discos láser. Todos estos sistemas, estructurados trasnacionalmente, fomentan que los mensajes que circulan por ellos se 'desfolcloricen'. Ante las dificultades de subsistencia del cine ha surgido la tendencia a acentuar esta trasnacionalización, eliminando los aspectos nacionales y regionales. Se promueve un "cine-mundo" que busca usar la tecnología visual más sofisticada y las estrategias de marketing para lograr insertarse en el mercado mundial. (...) Y al mismo tiempo, las culturas regionales persisten. Aun el cine global de Hollywood deja cierto lugar a películas latinoamericanas, europeas y*

66

A la luz del establecimiento del TLC y de la remota instauración del ALCA, estos iconos funcionales del cine, como Shakira y Cristina Aguilera, obtienen de parte de la maquinaria Hollywoodense un salvoconducto de urgencia hacia lo más alto del olimpo cinematográfico, ante las nuevas exigencias del mercado panamericano

99

asiáticas que, por su manera de representar problemáticas locales, captan el interés de múltiples públicos¹³".

CONTROL DE NUEVAS Y VIEJAS MIGRACIONES

Anteriormente reseñamos el devenir de las migraciones latinoamericanas, ahora revisaremos las norteamericanas, originadas del cruce con la cultura hispana.

En *Traffic* de Steven Soderberg, un Puertorriqueño, Benecio del Toro, interpreta a un inverosímil mejicano con acento Colombiano. En *Carlitos Way* de Brian De Palma, será un Colombiano, John Leguizamo, quien incorpore a un Puertorriqueño, mientras Al Pacino se pondrá las botas de un inmigrante caribeño, sin colgar el traje del italoamericano Tony Montana. En *Selena*, la solista boricua J. Lo encarna a la fallecida superestrella de la canción azteca. En *Frida*, Antonio Banderas, otrora chico Almodóvar, personifica al muralista mejicano David Alfaro Siqueiros, en una superproducción melodramática como una novela de Thalía y Eduardo Capetillo, representada por actores hispanos y mediterráneos como la italiana Valeria Golino.

A la luz del establecimiento del TLC y de la remota instauración del ALCA, estos iconos funcionales del cine, como

Shakira y Cristina Aguilera, obtienen de parte de la maquinaria Hollywoodense un salvoconducto de urgencia hacia lo más alto del olimpo cinematográfico, ante las nuevas exigencias del mercado panamericano, frente a los reclamos consumistas de la generación Nafta, y de cara a la constitución de un Área de Libre Comercio.

La suma de tantos factores produce como resultado la prefabricación de un star system, ensamblado por histriones y galanes como Alfred Molina, por latin lovers como Benjamín Bratt, por *youngsters* como los chicos de *Spy Kids*, por *latin bombs* como Sofía Vergara, por músicos como Rubén Blades y por españoles oscarizados como Javier Bardem, sin contar con la retahíla de figurantes estadounidenses condenados hasta el fin de sus días a personificar narcoguerrilleros terroristas y dictadorzuelos de republicana bananera.

En cierta forma, todos ellos son herederos y descendientes directos del Charlton Heston de *Touch of Evil*, del Marlon Brando de *¡Viva Zapata!*, y de muchos otros actores norteamericanos encasillados de por vida en papeles estereotipados de charro malas pulgas. "Grasientos" o "grasosos" le llamaban a tales personajes en su época de esplendor, no por casualidad contemporánea con la era dorada del cine mejicano.

Hollywood intentaba competir con las rancheras de entonces, ofreciendo un sustituto defectuoso de la producción azteca, integrado por un reparto iberoamericano de figuras argentinas, ecuatorianas, cubanas y españolas. Naturalmente, la fórmula tuvo poca fortuna, comparada con el éxito alcanzado por Carmen Miranda en los musicales de la Fox. Por tratarse de un antecedente de Jennifer López, y la raíz de muchos mestizajes posmodernos, recapitularemos su historia, bajo la batuta de Cesar Santos Fontenla:

"Elevada en la actualidad a los altares de la más exacerbada nostalgia, Carmen Miranda, la bomba Brasileña, fue la más clara muestra de la estrella creada en virtud de las necesidades bélicas. (...) Ocurría que las hostilidades en Europa habían cerrado mercados importantes al cine americano. Había, en consecuencia, que abrir otro, y se pensó que nada mejor que los de Latinoamérica, y que para ello lo más adecuado era inventarse una estrella que respondería, de la manera más tópica posible, a la idea que el americano se hacía de la mujer tropical, pero que al tiempo no fuera una bier para las estrellas del país, sino más bien un complemento. (...) Como ocurría en la colonización econó-

mica, en la que los países latinoamericanos ponían la materia prima y los desarrolladísimo Estado Unidos se llevaban lo importante, en los films de Carmen Miranda Latinoamérica ponía la estrella –que por otra parte era portuguesa, y no brasileña- y Betty Grable o Alice Faye se llevaban, no sólo al galán, sino también la mejor parte, mientras la Fox se embolsaba los dólares. El fenómeno Miranda duró lo que podía durar. Es decir, exactamente los años de la guerra en Europa. En cuanto los mercados del Viejo Continente, tras la victoria aliada, volvieron a abrirse, Carmen fue arrojada al cesto de la basura como un objeto inservible¹⁴.

Desde entonces, la historia del personaje latino en producciones norteamericanas, ha evolucionado a la par del crecimiento de la minoría hispana en territorio estadounidense. Crecimiento impulsado, cabe destacar, por las corrientes migratorias de sur a norte.

En los ochenta, cuando la industria reconoce la potencialidad de este mercado en expansión, se producen películas en serie que intentan captar a la audiencia latina a través del reflejo de sus dificultades para integrarse al *american way of life*. Al respecto, Celeste Olaquiaga sostiene:

“Más que presentar las complejidades de la aculturación dentro del contexto social en el cual ésta es negociada (competencia en el mercado, prejuicios culturales, los diferentes niveles de éxito y de fracaso que otros músicos han alcanzado), ambas películas (La Bamba, 1985; Crossover Dreams, 1987) sacan a los protagonistas de su contexto a fin de contar historias de éxito o fracaso individual. En este sentido, se superponen a una narrativa cultural preexistente que mide el éxito de la integración de los latinos en la cultura predominante según los logros de aquéllos que sobresalen. Al ignorar las prácticas más cotidianas de integración de una comunidad tan grande, este tipo de relato promueve una mitología en la cual los grupos marginados deben sobresalir para ser aceptados en la cultura predominante¹⁵”.

Casi veinte años después, la cultura predominante glorifica a semidiosos de la mitología hispana como Frida y Piñero, mientras excluye del repertorio a los grupos marginados. De hecho su único espacio asegurado en Hollywood, es el reducido abonado a los “grasientos” de siempre o a los graciosos como Cheech Marin. Es la vida y muerte, el principio y el fin del personaje latino en L.A.

“Hay una generalización de lo que es Latinoamérica. Pero eso habla también

de lo que es la cultura blanca anglo que no entiende la diversidad cultural. Para ellos es todo igual, es ‘Sudamérica’, todos los latinos hispanos son lo mismo, no entienden que una cosa es cubano, otra un mexicano, un argentino. Cuando ellos hacen un estudio de mercado y mandan una película, pues no entienden por qué funciona bien en Florida y no en Texas. ¡Porque en Florida son cubanos y en Texas mexicanos!¹⁶”

Alfonso Cuarón, director de *Y Tú Mamá También*.

A MODO DE DESPEDIDA VIAJERA POR LA SALIDA DE EMERGENCIA

Encumbrado a la categoría de dogma postmoderno, el eclecticismo cultural confiere legitimidad a quien lo ejerce. En la actualidad, los directores lo cultivan como fórmula económica, pretexto, fin o medio, acto reflejo, ensayo o error, señal de prestigio y distinción, reacción ante el vacío o modismo, para congraciarse ante el jurado y ante el público, para reafirmarse como ciudadanos del globo o como herederos de una identidad cosmopolita. Se fusiona el oeste con el este, el sur con el norte en largometrajes como *Antes que Anochezca*. Y nada, en apariencia, detiene las corrientes migratorias del mestizaje cinéfilo, sean integradas o apocalípticas, sean dulces como *Women on Top* o saladas como *El Espinazo del Diablo*, *Profundo Carmesí* y *Bolivia No Se Vende*, efecto documental de la antiglobalización, paradójicamente producido a partir de técnicas globalizadas.

El subtexto de esta historia oficial con *happy end*, es la mano invisible del *film market*, extensión y extremidad de los tiburones de la comunicación. Sin duda, sus leyes rigen por encima de las reglas bucólicas de la hibridación en celuloide. Por tanto, la pantalla del cine proyecta una ficción multicultural, como *Todo Sobre Mi Madre*, en antítesis a la realidad vertical del mercado oligopólico. En otras palabras, el telón de la migración cinéfila oculta la cruel verdad de la barrera contra la inmigración de películas *off Hollywood*.

Desconocer esta contradicción no sólo es un acto de ingenuidad sino de hipocresía. Debatirla a la luz de su transformación, es un llamado de emergencia para ir a la búsqueda de otra salida.

■ **Sergio Monsalve**
Comunicador social
y crítico de cine

Notas y referencias bibliográficas

- GUBERN, Román (2000): *El Eros Electrónico*. Madrid: Ediciones Grupo Santillana.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1995): *Consumidores y Ciudadanos*. México: Editorial Grijalbo.
- BARICCO, Alessandro (2002): *Next*. Barcelona: Ediciones Anagrama.
- SOLAZ, Lucía: “Cine Postmoderno”. En: *cinemismo.com*
- FONT, Doménech (2002): *Paisajes de la Modernidad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- JAMESON, Fredric (1992): *La Estética Geopolítica*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- (Idem).
- EAGLETON, Terry (2001): *La Idea de Cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- PAQUET, Andre: *Cine y Urbanidad o El Caballo de Troya de Hollywood*. En: *Otrocampo.com*
- COLMENARES, María Gabriela: “Aire Libre-Mecánicas Celestes”. En: *Cine Oja*, N. 28, pp. 13-14.
- ABRAHAM, Pablo (2002): “Cine Venezolano en los noventa: Tendencias que se bifurcan”. En: *Enquadre*, N. 75, pp. 21-29.
- GAMBERINI, Marcela (1999): “El Viaje Inicial”. En: *El Amante Cine*, N. 84, pp. 9.
- (Idem).
- SANTOS FONTENLA, César: “Cine Musical”. En: *Enciclopedia del Cine*, volumen 3, Ediciones Burulan, pp. 171.
- Olaquiaga, Celeste (1991): *Megalópolis*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- TREROTOLA, Diego (2002): “La Ley de la Frontera”. En: *Haciendo Cine*, N. 26, pp. 34-37.

