



Universidad Autónoma Metropolitana
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Maestría en Comunicación y Política

**Las nuevas tecnologías en el campo cinematográfico y sus emplazamientos
geopolíticos: el 3D en *Largo viaje hacia la noche* (Bi Gan, 2019)**

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Comunicación y Política

Presenta:

Mario Alberto Delgado Esquivel

Directora de Tesis:

Dra. Yissel Arce Padrón

Lector interno:

Dr. Eduardo Andión Gamboa

Lectora externa:

Mtra. María Caridad Cumaná

Ciudad de México, mayo de 2021

Índice

Introducción	2
Entradas y salidas.....	2
Trascender la especificidad: las implicaciones de la digitalización del medio	4
Un panorama de la teoría cinematográfica.....	7
Estructura del trabajo.....	13
Capítulo 1	15
Cine(s) y territorio(s)	15
1.1 Espacios y flujos en el cine <i>globalizado</i> contemporáneo.....	15
1.2 Hollywoodización: el paradigma de cooptación y absorción vs. la apertura de espacios	24
1.3 (Des)territorios del <i>streaming</i>	30
Capítulo 2	36
Entre la autoexotización y la autonomía: el lugar de lo político en el nuevo cine chino contemporáneo	36
2.1 ¿Dónde habita lo político en el cine?.....	36
2.2 El legado del Tercer Cine	40
2.3 La lucha por el control del mercado fílmico: el imperialismo cultural y la relación dialéctica de los Tres Cines.....	44
2.4 De la función del arte a la redistribución del posible fílmico	48
2.5 El ethos <i>noir</i> chino, entre una autoetnografía de exotización y un agenciamiento de la escritura fílmica	52
Capítulo 3	61
La tecnología 3D como recurso político en <i>Largo viaje hacia la noche</i>	61
3.1 Aperturas y límites de la tecnología en el cine.....	62
3.2 El efectismo <i>pop-out</i> como paradigma de la tridimensionalidad en el cine	72
3.3 El plano secuencia: ¿“Todo esto es”?.....	77
3.4 Análisis fílmico de <i>Largo viaje hacia la noche</i>	83
Conclusiones	95
Bibliografía	101

Introducción

El eurocentrismo divide el mundo entre “Occidente y Oriente” y organiza el lenguaje cotidiano en jerarquías binarias que halagan a Europa implícitamente; nuestras “naciones”, sus “tribus”; nuestras “religiones”, sus “supersticiones”; nuestra “cultura”, su “folklore”; nuestro “arte”, sus “artesanías”; nuestras “demostraciones”, sus “revueltas”; nuestra “defensa”, su “terrorismo”
Ella Shohat y Robert Stam¹

El arte nunca es simplemente un arte: siempre es, al mismo tiempo, una proposición de un mundo. Y sus procedimientos formales son muy a menudo los restos de utopías que, mucho más que al placer de los espectadores, apuntaban a la redistribución de las formas de la experiencia sensible colectiva
Jacques Rancière

Entradas y salidas

Ingresé a la sala de cine. Tras haber recibido mi boleto de entrada, una trabajadora del recinto tomó unas gafas 3D de una caja repleta de éstas y, mientras me las entregaba, dijo *se deben utilizar a la mitad de la función*. La advertencia no dejaba de causar curiosidad. ¿En qué momento en particular? ¿Era tal el protocolo por default para la exhibición de la cinta alrededor del mundo? En cualquier caso, dejé los lentes a la mano y caminé hacia la butaca. Barthes (2009) mencionaba que, en el hecho de entrar a la sala de cine, preexistía una condición hipnótica debido a las características físicas de esa “caja opaca” ocupada por un grupo de espectadores. Por ahora dejaré de lado la parábola psicoanalítica² para encaminar esa reflexión a partir de nuestro caso, y agregar a la oscuridad, al cono de luz y a la disposición corporal en las hileras de asientos, los anteojos anaglíficos. Añadidura que no opera bajo el *encantamiento* al que somos sometidos, como el que apunta Barthes, sino cual producción de sentidos que comienza en la repartición de los lentes. La caza de la señal —el estar pendiente de su aparición o la duda de haberla pasado por alto— deviene ineludiblemente un

¹ Todas las traducciones del inglés al español son propias a lo largo del trabajo.

² Barthes estaba tratando de sustentar la cualidad ideológica que yacía en el cine, apoyado en la priorización de las exhibiciones analógicas de una cinta, en oposición al cine expuesto en la televisión.

estado de alerta. ¿Qué tipo de indicio espero? El proyector ni siquiera se ha encendido y sin embargo la película ya ha comenzado. Y es que Barthes tenía razón al señalar que “no se sueña ante la película y a causa de ella; sin saberlo, se está soñando antes de ser espectador” (2009: 351). Si Barthes bien apuntaba que se puede *salir* del cine en busca de significados —para él, *despegar* con *discreción*— incluso desde el momento de *entrar*, es necesario abonar que, más bien, se entra y se sale en un juego constante que desborda la obra y la mirada, pues involucra los modos de poder decir y poder mostrar lo dicho.

Estos ingresos y partidas conforman los (re)flujos apuntados a lo largo de la presente investigación. Así, este primer acercamiento ya nos habla de una configuración estética apoyada en la imagen en relieve, o mejor dicho, en todo el dispositivo circundante conformado por el anuncio del 3D, la sala, las gafas y la expectación. Actualmente, *Largo viaje hacia la noche* (2019)³, del director Bi Gan, está disponible en plataformas de *streaming* —Netflix y FilminEspaña—, donde se ha suprimido la calidad del relieve⁴. Nos encontramos así con que las nuevas tecnologías se yuxtaponen con las características de los modos de exhibición y la oferta digital de las obras. De esta manera, la película permite ubicar el cúmulo de pugnas, porosidades e imbricaciones al centro del campo fílmico contemporáneo, de entre las cuales se plantearon los siguientes cuestionamientos: ¿qué implicaciones tienen las nuevas tecnologías y la digitalización en el medio cinematográfico?, ¿cómo operan las tensiones globales-regionales en los modos de producción, distribución y consumo?, ¿cuál es el panorama de la teoría cinematográfica respecto a lo político? y ¿cómo el 3D en la obra de Bi Gan configura un emplazamiento político?

³ Para referir las películas, utilicé el título en español en caso de que no hubiera un cambio drástico en el proceso de traducción. Cuando sucedió esto último, referí las cintas con su título en inglés.

⁴ Únicamente mantiene la tridimensionalidad en su presentación en Blu Ray, con lo que depende de un reproductor y un soporte especializados.

Trascender la especificidad: las implicaciones de la digitalización del medio

Debido a la relación inherente entre medios digitales, tecnología y cine, la industria cinematográfica ha experimentado cambios ante la instalación de cada práctica estandarizada. La variación advenida junto con la digitalización permuta la faceta de modelo de negocios del cine, es decir, en sus modos de producción, distribución y acceso, donde la querrela principal en pos del control de los mercados se suscita entre las productoras, las plataformas de *streaming* y los festivales de cine. Asimismo, en cuanto al aspecto técnico, las modificaciones se ven reflejadas en el desarrollo de aparatos y softwares para el levantamiento y la manipulación de la imagen. Estas metamorfosis tienen un impacto irrevocable sobre las acciones creativas de los realizadores. Éstos se ven influidos por los financiamientos que fijan libertades/restricciones y cooperaciones/cooptaciones, así como por las aperturas de ventanas de mostración, en las cuales los diversos discursos pueden alinearse a los prerequisites que les garantiza la exhibición, o bien elaborar señalamientos de los mecanismos del aparato industrial desde el interior del mismo. Con lo que tenemos, finalmente, un círculo interrelacionado donde cada factor influye en el otro.

Ciertamente el proceso de digitalización ha entrañado un debate respecto a la especificidad del cine, o mejor dicho, del lenguaje cinematográfico. A pesar de la transmedialidad imperante en la actualidad, todavía encontramos un cúmulo de posturas en oposición a la mezcla del cine con la televisión, el performance, las instalaciones o cualquier propuesta artística que se fundamente en la hibridación. Como si pudiera pensarse en un lenguaje puro, preferentemente elaborado en celuloide y proyectado en pantalla grande. Debido a la inoperancia de estos posicionamientos, ubiqué la problemática de la época digital en las aperturas y flujos que permiten o estratifican las nuevas tecnologías en el marco de los modos de producción.

En este sentido, la revisión de los mercados transnacionales se volvió necesaria para entender las condiciones de la industria y las formas de inscripción en ésta que tienen

los realizadores y sus productos. La llegada y el rápido establecimiento de las plataformas de *streaming* a la arena comunicacional ilustran la enorme rentabilidad del sector audiovisual debido al desarrollo tecnológico, permitido, primeramente, por la hipermovilidad de capital, así como por la desregulación de los mercados y las innovaciones financieras (Sasken, 2007: 17). Frente a esto, se desprende la urgencia de valorar la globalización en la era digital a partir de sus adscripciones locales, por lo cual seleccioné en este trabajo la regionalidad como unidad de análisis, en sus articulaciones con la transregionalidad, ya que *Largo viaje hacia la noche* no puede desentenderse de la dinámica de competencia que permea los mercados globales, pero es menester tener cuidado respecto a la autonomía que cada región posee dentro de este marco aparentemente totalitario. Al respecto, David Morley apuntala:

“Aún tendemos a pensar las interacciones global-local a partir de cómo el Resto responde a Occidente (a través de la imitación, la apropiación o la resistencia) [No obstante,] la dinámica cultural actual de Asia oriental y meridional es particularmente elocuente al respecto, ya que allí se hallan varias instancias donde ya no es Estados Unidos sino, en diferentes circunstancias, Japón, Taiwán o Hong Kong los que, según los habitantes de esa región, ofrecen los modelos más persuasivos de lo que significa ser moderno” (2007: 101).

Por lo tanto, ahondaré a continuación en el contexto histórico económico del mercado denominado Asia del Este, desde el cual se enuncia la obra de Bi Gan, para ubicar con mayor claridad la problemática referida. A finales del s. XIX, el Pan-Asianismo brotó como una respuesta al colonialismo europeo. Tras la caída de Japón como líder de Asia en 1945, Estados Unidos se colocó a la cabeza mundial y, como consecuencia de la Guerra Fría, su propuesta fue frenar a la China comunista, para lo cual creó el pacto económico llamado “Free Asia” —contando en sus filas con Japón, Indonesia, Malasia, Filipinas, Tailandia, Singapur, Corea del Sur, Taiwán y la entonces colonia británica Hong Kong—. Para finales de los años 80, Japón recuperó su posición como punta de lanza en un escenario donde se había tejido una red de negocios de inversiones asiáticas transfronterizas. Dicho orden causó relaciones micro-económicas basadas en

la premisa de la fragmentación de la producción, por medio de la explotación y distribución desigual de recursos regionales/nacionales (tierra, capital, mano de obra). Así, el término *East Asia*, entendido desde las relaciones políticas y económicas, responde a este referente de integración nacional e interregional de exportaciones, comparable con la Unión Europea en tanto a operatividad y misión de salvaguardar una calidad de vida (Hau y Shirashi, 2012: 73-77).

En cuanto a la producción fílmica, esta elaboración de un discurso enérgicamente nacionalista no permanece inocua, puesto que “el proyecto de construcción de la comunidad *East Asia* es un intento de crear un mecanismo para “abrir” el nacionalismo (hacia el capital, lo cultural, y los flujos de trabajo), pero también de obtener un nivel de control político sobre los procesos económicos donde la globalización supera a los estados-nación” (ídem: 92). De modo que los desbordamientos fronterizos que implica la globalización no eliminan el lastre nacionalista en las obras, tal como lo dejan ver las acciones de censura del gobierno chino que operan hasta la fecha, e incluso de autocensura por parte de los propios hacedores para garantizarse la exhibición nacional.

En esa línea, otro punto fundamental refiere a las políticas interiores de cada país para la exhibición de las cintas, *legalidades* que convergen en aras de la industria del Norte Global, marcadas por una apertura desregulada y desigual de los mercados. A manera de línea histórica, podemos observar que, en los años 60, Estados Unidos únicamente permitía la circulación de un 10% de películas importadas, cifra que para finales de los 2000 se redujo a 0,75%. A su vez, el predominio estadounidense se refleja en la incrustación de sus productos en otros países, como en México, donde en el año 2000 se exhibieron 45.6% de películas nacionales, frente a un 50% de estadounidenses. La exhibición y recaudación del cine estadounidense en salas de otros países indica un total de ingresos que ha pasado del 50% al 67% desde el 2001 hasta el 2007, donde México consumió 124 mdd en el 2003. Por su parte, las salas de Estados Unidos proyectan menos de un 5% de películas extranjeras. Así, la industria estadounidense logra imputar un dominio global, tanto estético como cultural, a través del control de

los mercados, consiguiendo convertir las mayorías demográficas en minorías culturales (Canclini, 2004: 198-200; Rimbau, 2001: 42).

Como una posible solución, García Canclini propone “construir redes multifocales de producción, distribución y exhibición con relativa independencia de los circuitos hegemónicos [...] a partir de las experiencias de coproducción entre cinematografías de países chicos o medianos”. Esta acción, por lo tanto, “exige políticas regionales y mundiales que regulen los intercambios de las industrias comunicacionales a fin de garantizar oportunidades de producción, comunicación y recepción diversificada que la lógica de los mercados tiende a estrechar” (2004: 204). Por esta razón, en la presente investigación se buscó enfatizar la trascendencia de los canales de exhibición, incluso apuntando hacia ellos como el punto crucial al centro de los debates del campo fílmico, en donde confluyen los ámbitos industriales, económicos, discursivos y creativos. La regionalización dentro de la globalización puede alcanzar dos vías, la producción regional y la distribución global, por lo cual temas como el idioma de las cintas o el subtítulo y doblaje resultan fundamentales para la comercialización. Plataformas como Netflix permiten abrir el mercado de nicho o del *art-house* gracias a su amplio menú de idiomas en subtítulos y doblajes, hecho que, si bien no revertirá este género como uno específico o de corto alcance, sí lo hará llegar a países a los cuales antes hubiera sido imposible. Precisamente mediante el énfasis de estas dualidades es con las cuales intenté matizar la impronta del Norte Global, sin desprender de ella a las obras pero tampoco sometiéndolas a ésta por completo.

Un panorama de la teoría cinematográfica

En la década de los 70, la teoría cinematográfica adquirió validez en el campo académico, apoyada principalmente en la semiología y el psicoanálisis, al mismo tiempo que se instaló como parte fundamental de la lucha política de la época. Para los años 80 y subsecuentes, el marxismo y la utopía revolucionaria perdieron fuerza debido a la instauración del capitalismo, la globalización y la aceptación de la cultura de masas. Por consiguiente, las posibilidades políticas y culturales se vieron

reconfiguradas: las nociones de “revolución” o “liberación” pasaron a encarnarse en adjetivos como “contrahegemónico” o “subversivo”, mientras que, por su parte, las nociones de “nación” y “clase”, pertenecientes a la macronarrativa revolucionaria, transmutaron en resistencias microlocalizadas ubicadas en la raza, el género o el sexo. Este giro teórico estuvo basado en la heterogeneidad y fragmentación de la subjetividad a través de la negación de los discursos totalizantes de las grandes narrativas de Occidente —entre los que encontramos principalmente el positivismo científico y la lucha de clases—, para dar lugar a la incesante negociación de los conjuntos minoritarios en disenso. De este modo, el campo cinematográfico dio cabida a reflexiones próximas a la posmodernidad y a la historia para afianzarlas con la dominancia de los estudios televisivos y de video, en concomitancia con el área de los estudios visuales. Hoy en día, los estudios fílmicos tienden a nutrirse de esta continuidad marcada en los años 70 para mantener una relación estrecha con los debates propios de los estudios culturales (Rodowick, 1994: 6; Stam, 2001: 341-343).

Desde la visión de Douglas Kellner, es necesario emplear los estudios culturales de forma crítica, multiculturalista y multiperspectivista, partiendo de una lectura política para así “situarlos en su coyuntura histórica, analizar cómo sus códigos de género, el lugar de los espectadores, sus imágenes dominantes, sus discursos y elementos estético-formales, cómo todo ello encarna ciertas posturas ideológicas y políticas” (2011: 64). En otras palabras, la distinción hecha por Kellner, al agregar el adjetivo “crítico”, apunta al escrutinio de género, raza, clase, etnia, sexualidad, subalternidad, identidades nuevas y diferentes, para articularlas con las relaciones de poder, con el fin de cuestionar estereotipos, estigmatizaciones, representaciones dominantes y acciones contestatarias en la lógica de dominación-resistencia, desde una configuración mutidisciplinaria para generar mejores y más completas lecturas (ídem: 104-111).

Por su parte, Lawrence Grossberg menciona que “los estudios culturales se ocupan del papel de las prácticas culturales en la construcción de los contextos de la vida humana como configuraciones de poder [y] posibilidades de supervivencia, lucha, resistencia y

cambio” (2009: 18) Así, no podemos dejar de ver que las preguntas germinadas en los años 70 siguen activas hoy en día, lo cual implica un esfuerzo de actualización de las nociones cardinales. En ese sentido, propuse el acondicionamiento del Tercer Cine, a partir de su calidad reflexiva sobre el imperialismo cultural, para aplicarla en las problemáticas contemporáneas. Con base en esto, nos separamos de posturas como el contracine⁵ (*countercinema*), que ocupaba mayormente el lugar de la reflexión teórica de aquella década, así como del modernismo político. Éste último “reducía el problema del significado únicamente a la forma fílmica”, situando su principal cuestionamiento “en cuáles aspectos del film promovían la identificación (práctica ideológica) y cuáles rompían la identificación (práctica teórica) para promover la conciencia crítica del espectador”, hecho que encasillaba a la recepción únicamente en la dinámica interna del texto, cuando en realidad el significado de un film se construye en el espacio donde confluyen la película, el receptor y las referencias intertextuales tejidas en la obra y en la experiencia del receptor (Rodowick, 1994: 14-15).

La digitalización y las nuevas tecnologías en el campo de la producción audiovisual provocaron la descentralización del film como medio único, con lo que la disciplina de los estudios fílmicos reafirmó su lugar dentro de los estudios culturales y los estudios de medios. Así, la relación entre el film y la ideología, al igual que la cuestión de la subjetividad, se han mantenido desde los debates de los años 70 mediante acercamientos que pasan por el género, la post-colonialidad, las identidades raciales y étnicas y la teoría queer (ídem, 7-8). Estas aproximaciones me permitieron sustentar que las acepciones básicas de esta investigación, como la hollywoodización⁶ o la

⁵ Peter Wollen acuñó este término en su ensayo sobre la cinta *Vent d'est* (Godard, 1970) para describir la emergencia de “cierto número de cintas independientes caracterizadas por una hostilidad militante hacia el cine comercial y narrativo, así como por ser forjadoras de un compromiso con la política radical y la experimentación formal” (Wollen en Rodowick, 1994: 1). El contracine se empeñaba en mostrar la materialidad del film para marcar su oposición hacia el modelo hegemónico. Para lo cual, sus hacedores echaban mano de una “fotografía plana en lugar de la ilusión de profundidad, eliminaban la continuidad para conseguir la integridad formal de cada plano, hacían una exposición no lineal para minar la coherencia narrativa, y rechazaban la verosimilitud para impulsar la ilusión de un mundo ficcional creíble en sí mismo” (Rodowick, 1994: 26).

⁶ Quizás un poco a manera de juego, Glauber Rocha refería que la influencia del cine norteamericano es tal que “cualquier escrito sobre cine realizado fuera de Hollywood debe comenzar en Hollywood” (1971: 197-198).

globalización, no se montan en la repulsión hacia lo “comercial” ni en el funcionalismo artístico, sino que sirven para señalar un modelo que coopta y, al mismo tiempo, contiene una potencialidad favorable para los realizadores.

En resumen, la importancia del análisis fílmico de *Largo viaje hacia la noche*, el cual dio pauta a los cuestionamientos de este trabajo, radica en la confección de emplazamientos políticos: posicionamientos fundamentados primordialmente en la tecnología que despunta en el campo cinematográfico presente y que confluye con las prácticas sociales. En este tenor, Kellner apunta que los productos culturales influyen en los comportamientos, sentimientos, creencias, valores y deseos de las personas, por lo que son una arena donde se conjugan la manipulación y la resistencia. Estas “luchas a través de las imágenes” deben ser analizadas mediante los textos populares para observar las posturas ideológicas que devienen formas de dominación y subversión (2011: 8-10). Asimismo, el autor apunta:

“Los textos culturales de los medios no son meros vehículos de ideología dominante, ni entretenimiento puro e inocente. Más bien, son un artefacto complejo que encarna discursos políticos y sociales, cuyos análisis e interpretación requieren métodos de lectura y crítica que articulen su inserción en la economía política, las relaciones sociales y el entorno político en el que son producidos, circulan y son recibidos.” (ídem: 11)

No obstante, cabe aclarar que los límites entre lo popular y los productos de nicho no siempre son palpables. A lo largo de la historia se han visto obras que saltan de una categoría para instalarse en la otra, incluso muchos años después de haber sido publicadas, obedeciendo a los contextos particulares de sus (re)lecturas. En este aspecto, Kellner trabaja la noción de “popularidad global” para referirse a una cultura de los medios que permea el mundo, a saber, la estadounidense, que produce formas dominantes de consumo y que “tiene que ver con el estatus de pensamiento y comportamiento más influyentes, que producen modelos de género, estilo o acción” (ídem: 11-17). Esta visión, centrada en los textos populares a escala global en relación

a su consumo y no a su forma de producción, presupone la existencia implícita de textos no populares, o marginales, que tendrían significados supeditados a aquellos de corte masivo. La conexión de la cultura mediática y las relaciones sociales no se agotan en los productos de consumo masivo, por ello, fue decisivo abordar una obra fuera del *mainstream* como parte igualmente sustanciosa de la disputa mediática y política.

Considero necesario revisar los textos periféricos donde *también* se construyen relaciones de poder, pues, como afirma Homi Bhabha, existe una divergencia entre la diversidad cultural y la diferencia cultural. La primera idea refiere al “reconocimiento de contenidos y usos ya dados contenida en un marco temporal de relativismo, [es] la representación de una retórica radical de la separación de culturas totalizadas bien inmaculadas por la intertextualidad de sus ubicaciones históricas, a salvo en el utopismo de una memoria mítica de una identidad colectiva única”. Por otra parte, la segunda

“se concentra en el problema de la ambivalencia de la autoridad cultural: el intento de dominar *en nombre* de una supremacía cultural que es producida en sí misma solo en el momento de la diferenciación. Y la misma autoridad de la cultura como conocimiento de la verdad referencial está en juego en el concepto y en el momento de *enunciación*. El proceso enunciativo introduce una escisión en el presente performativo de la identificación cultural, una escisión entre la demanda culturalista tradicional de un modelo, una tradición, una comunidad, un sistema estable de referencia, y la necesaria negación de la certidumbre en la articulación de nuevas demandas, sentidos, y estrategias culturales en el presente político, como práctica de dominación, o resistencia.” (Bhabha, 1994: 55-56)

La diversidad cultural omite la pugna por la autonomía, en tanto que se aceptan de antemano las condiciones de la repartición *diversa*, mientras que la diferencia cultural se esfuerza por resaltar las verticalidades de la representación, así como la resistencia frente a ésta. En otras palabras, la primera conforma lo instituido y la segunda la

contingencia política. Ahora bien, al momento de transpolar esta noción al cine, encontré la problemática reflejada en los designios y nombramientos en el circuito de distribución, principalmente en las categorías de los festivales y sus premiaciones, donde es necesario ver los impactos del lenguaje y de los discursos. De esta manera, cada película realiza una doble enunciación, a partir del modo en el que fue producida y posteriormente distribuida; por lo que, a su vez, cada región se emplaza en un juego de diálogos polifónico, en el cual radica la verdadera hibridación cultural. En esta tesitura, vuelvo a Bhabha:

“El reconocimiento teórico del espacio escindido de la enunciación puede abrir el camino a la conceptualización de una cultura *internacional*, basada no en el exotismo del *multiculturalismo* o la *diversidad* de las culturas, sino en la inscripción y articulación de la hibridez de la cultura. A este fin debemos recordar que es el “inter” ([...] el espacio *inter-medio* (*in-between*)) el que lleva la carga del sentido de la cultura” (1994: 59).

Para robustecer estos puntales, inscribo la opinión de Robert Stam al respecto: “El término “cultura de masas” remite al pesimismo cultural de la Escuela de Frankfurt y evoca la idea de un público atomizado de mónadas narcotizadas, mientras que “cultura popular” remite al optimismo de los *cultural studies*. Pero el primer término corre el riesgo de condescendencia elitista mientras el segundo de idealización populista” (2001: 351). Incluso el cine más hegemónico debe responder a los deseos más populares, es decir, estamos ante un espacio mediático políticamente ambivalente: “no existe ni texto unitario ni productor unitario, sino una heteroglosia conflictiva presente en el productor, el texto, el contexto y el lector/espectador. Todas las categorías se ven atravesadas por fuerzas centrípetas y centrífugas, tendencias hegemónicas y opositoras. La proporción puede variar en cada categoría” (ídem, 353-355).

¿Acaso no están apelando Bhabha y Stam a una visión contextualista? Considero que sí. Por lo tanto, este enfoque, en concordancia con el énfasis dialéctico, atraviesa cada

uno de los capítulos de esta investigación y fundamenta la (in)visibilización propuesta, en donde el paréntesis justamente se yergue en la variación que depende de cada caso, o bien, en palabras de Bhabha, el *in-between*. Tal como apunta Grossberg: “el esfuerzo de hacer un trabajo radicalmente contextualista es el corazón de los estudios culturales”, entendiendo por contexto una “unidad compleja, sobredeterminada y contingente” (2009: 30). De igual manera, Rodowick advierte:

“Los films se vuelven significativos socialmente sólo dentro de los contextos discursivos, explícitos o implícitos, en los cuales son apropiados. Estos contextos cambian a través del tiempo y cada sociedad contiene diversas arenas donde las lecturas privilegiadas, negociadas u opositoras de la cultura masiva están en pugna. La teoría cultural funge el rol de analizar este proceso o conflicto y de describir las suposiciones, opiniones y conceptos sobre los cuales están basados. También tiene la tarea histórica de develar las fuentes discursivas desde las cuales cualquier lectura ha sido construida. Finalmente, la teoría es en sí misma un acto performativo” (1994, 28).

Así, este trabajo se sustentó en los estudios culturales, mediante la exploración de la correlación entre el cine global y las tensiones glociales-regionales que se producen en éste. Por su parte, el análisis cinematográfico del corpus permitió hilar estos marcos en un diálogo conflictivo caracterizado por las opacidades y transparencias potenciales propiciadas por las nuevas tecnologías. A continuación, presentaré la síntesis y el ordenamiento de cada uno de los capítulos de la investigación.

Estructura del trabajo

En el primer capítulo tiene lugar la observación de los medios y sus operaciones en el mercado global, ejemplificadas a través de las riñas actuales entre productoras, distribuidoras, plataformas de *streaming* y festivales de cine, las cuales obligan a preguntar por las remanencias históricas del eurocentrismo orientalista en las prácticas culturales de las designaciones. Para ilustrar tal conflicto, presenté la

hollywoodización como un paradigma de la dualidad entre la absorción y la apertura hacia los mercados periféricos, palpable en la transnacionalización de la industria china y sus constantes mancuernas financieras. Asimismo, vimos la inserción de la digitalización en la industria fílmica, que inclina los modos de producción hacia una desterritorialización y una deslocalización, desbordando los límites geopolíticos y los discursos nacionalistas de los Estados, en donde las plataformas de *streaming* se ven mayormente beneficiadas por las desregulaciones del mercado neoliberal y la descentralización de las operaciones de negocio.

En el segundo capítulo, este panorama fue imbuido hacia la cuestión de lo político en el cine, contenida más en las formas de hacer y de decir que en el lugar común constituido por el género documental o las elaboraciones *indies*. En ese sentido, la actualización del Tercer Cine como crítica al imperialismo cultural y el acaparamiento de los mercados, junto con la mirada de Jacques Rancière respecto al arte como una vía para reconfigurar los modos de producción, fueron concertados para sostener que las marcas genéricas del nuevo cine chino, entendidas como una autoetnografía *noir*, tienen la posibilidad de ser enunciadas conscientemente por los realizadores para hablar de sí mismos y abrirse camino en los mercados internacionales.

Largo viaje hacia la noche es una propuesta que permite abordar, por un lado, el empleo de la tecnología como potencia creativa con una finalidad disruptiva frente al uso estandarizado de la misma, mientras que, en segundo orden, desde sus condiciones de elaboración y de inserción al mercado, conlleva a preguntar el lugar que ocupa China en la industria global del cine y cómo compite al interior de ella. Por lo tanto, el último capítulo contiene una breve genealogía de la imagen en relieve en el cine, así como una reflexión sobre los usos del plano-secuencia, que se decantan, junto con el marco global y los cuestionamientos políticos del primer y segundo capítulos, en el análisis fílmico de la obra, con la finalidad de sustentar el empleo de la tecnología 3D como un emplazamiento político en las arenas del campo cinematográfico.

Capítulo 1

Cine(s) y territorio(s)

1.1 Espacios y flujos en el cine *globalizado* contemporáneo

Sin lugar a dudas Wong Kar Wai se ha posicionado como un referente no sólo del cine chino sino de la región asiática, y su éxito comercial⁷ le ha permitido trazar proyectos cada vez con mayor presupuesto en el transcurrir de su carrera. Al mismo tiempo, la conformación del *crew* y *cast* de sus obras deja ver una hibridación. *My blueberry nights* (2007), por ejemplo, tiene un elenco de estrellas como Jude Law, Rachel Weisz y Natalie Portman y está hablada en inglés, pero, al mismo tiempo, los cargos de producción son mayoritariamente chinos, lo cual lleva a preguntar si es entonces una cinta de Hollywood o, como señala su autor, una película china rodada en tierra estadounidense, de paso, a manera de “vacaciones”⁸. Sobre esa línea, el cineasta hongkonés ha decidido adherirse al formato de serie para su próximo trabajo, *Blossoms*, con lo cual reafirma su inscripción en las tendencias de los realizadores internacionales. Lo que quiero señalar con esto, primordialmente, es que el escalamiento de las producciones, en cuanto a dinero invertido y complejidad técnica, se conecta con la apertura transnacional así como con el surgimiento de nuevas formas de producción y modelos de negocio.

Continuando con el ejemplo a través de Kar Wai, en cuanto a su proceso de producción, tanto la fusión creativa que mantiene con Christopher Doyle⁹ en la dirección de la fotografía como el financiamiento extranjero o el paso por el cine de Hollywood, evidencian la transnacionalidad central en la maquinación de sus films. En ese sentido, hay también cierto eclecticismo en el manejo de los géneros fílmicos: el cine de mafia en *As tears go by* (1988), las artes marciales en *Ashes of time* (1994), el

⁷ *In the mood for love* (2000) logró acuñar \$12, 854,953 y *My blueberry nights* \$22,007,671 USD. Fuente: www.boxofficemojo.com Revisado por última vez el 10 de noviembre del 2020

⁸ Fuente de la declaración: <https://www.nytimes.com/2006/11/19/movies/19lim.html> Revisado por última vez el 10 de noviembre del 2020

⁹ El director de fotografía ha trabajado junto con Kar Wai en al menos 8 ocasiones.

film noir en *In the mood for love* (2000), la ciencia ficción en *2046* (2004) y un acercamiento al *road trip* en *My blueberry nights*. El amalgamamiento de todos estos elementos nos ayuda a mirar las entradas y salidas de lo local en lo global y viceversa, la creación y ampliación de espacios de exhibición y la fragmentación en contextos peculiares; fragmentaciones que alumbran vasos comunicantes con otros directores chinos que pueblan la presente investigación, como Zhang Yimou, Diao Yinan, Hou Hiao-Hsien. Tsai Ming-Liang o Bi Gan.

Generalmente, el cine chino ha operado en mancuerna con Estados Unidos, desde *Xiu Xiu: The sent down girl* (1998) o *Autumn in New York* (2000), ambas de Cheng Chong, pasando por obras como *El Tigre y el Dragón* (2000) de Ang Lee o la mencionada *My blueberry nights*. No obstante, también ha tejido alianzas con otros países como Alemania —donde encontramos *Shadow Magic* (Ann Hu, 2000)— o Francia —como la mayoría de los proyectos de Tsai Ming Liang—. De esta manera, como bien señala David Martin-Jones (2016), permanecer con el paradigma de un cine nacional podría ser útil para épocas en las que las industrias fílmicas hacían un cine para audiencias meramente nacionales, pero, actualmente, ¿cómo podemos especificar las características propias de productos *nacionales* cuando hay una influencia transnacional desbordada? Sobre todo porque cuando un producto entra al mercado global hoy en día, éste se hunde en una serie de procesos que denotan imperialismo, orientalismo, eurocentrismo y globalización, elementos que nos piden una exploración teórica a profundidad. Asimismo, el autor anota:

“Cuando el contexto dentro del cual se localiza el texto (producido y recibido) no se identifica como transnacional en oposición a nacional, surge una cuestión hermenéutica sobre cómo estamos entendiendo la “mirada transnacional” que se nos exige como espectadores [.]. La manera en la cual el estudio histórico del film considera lo nacional no es sólo geopolítica sino también teórica” (2016: 107-108).

Es por ello que el adjetivo *transnacional* no pinta en esta investigación como herramienta de análisis centrada en un límite *nacional*, sino para enfatizar el

funcionamiento de los mercados globales donde ocurren recurrentes fisuras locales y regionales que precisamente complejizan la nacionalidad.

Asimismo, entender el esquema global como una horma totalizante, donde la verticalidad en las prácticas culturales está dada por hecho, es propiciar el ocultamiento de sus mecanismos de operación vía la reificación de *un* Mercado. Irrumpe aquí, entonces, la cuestión de la relación espacial geográfica con lo social, pues tal como señala Milton Santos, “el espacio no es usualmente considerado como una de las estructuras de la sociedad, sino como un mero reflejo”, pero el desarrollo y la formación de los espacios no es neutral ni mucho menos pasiva, pues éstos “constituyen un elemento fundamental de explicación del proceso social” (2006, 35). En otras palabras, la idea de un Mercado global debe suscitar a su vez escudriñamientos particulares de los espacios a nivel local y regional, pues, en tanto discurso, la globalización se entrama de forma distinta en cada localidad, se tensiona en relaciones de poder y deviene materializaciones culturales. De hecho, las resistencias regionales ante este sistema totalista y las consecuencias que provoca en los estados-nación, se encarnaron en los más recientes movimientos sociales alrededor del mundo, los cuales cuestionaban “la falta de democracia política y social, la concentración de los medios de comunicación, la militarización de la seguridad pública, la política expansionista e intervencionista de EUA (bajo el supuesto de la “guerra contra el narcotráfico”), la privatización de servicios y otras expresiones concretas del capitalismo neoliberal” (Solís, 2015, 5).

En la visión de Saskia Sassen, predomina una imagen del sistema económico global basada en el poder y los atributos técnicos de las empresas corporativas multinacionales, ante la cual hace falta agregar más bien un enfoque “hacia las prácticas que constituyen lo que se entiende por *globalización económica y control global*, es decir, hacia la labor de producir y reproducir la organización y la administración de un sistema de producción global y de un mercado global de capitales, ambos marcados por la concentración económica”. La importancia de este tipo de análisis sería el rescate de las categorías de “lugar” y de “procesos de trabajo”

—en concomitancia con lo expuesto por Milton Santos—, las cuales no suprimen la “hipermovilidad del capital ni el poder de las empresas multinacionales” sino que sitúan “la multiplicidad de economías y culturas del trabajo donde se inserta el sistema económico global, así como [...] los procesos concretos y localizados que materializan la globalización”. Por último, esta perspectiva permite “describir los caracteres específicos de una geografía de territorios estratégicos a escala global”, en la que cabe preguntarse si la geografía transnacional constituye a su vez una nueva política transnacional y cuáles son las nuevas desigualdades en esos procesos (Sassen, 2007, 7-8) Así bien, además del contexto global —ineludible—, es necesario ver las características particulares de las inserciones en los mercados, ya sea en la translocalidad, transregionalidad o transnacionalidad, pues los productos en su particularidad funcionan de diferente manera, como proceso y resultado de la construcción en pugna de espacios de visibilización. Por su parte, en el campo cinematográfico, las estrategias de negocios, los modos de producción y consumo; la descentralización, la accesibilidad a los medios de producción y las nuevas formas de realización acuñadas por los avances tecnológicos; los conflictos entre el circuito de festivales, las *majors* y las plataformas de *streaming*; son todas piezas que constituyen el engranaje geopolítico del cine en la discursividad de lo global-local.

Respecto a la conformación particular de estas esferas en disputa, podemos comenzar por revisar la división entre Oriente-Occidente en los términos globales presentes, dentro de la cual sobresale el cine de China. Tal como apunta Edward Said en su introducción a *Orientalismo*, la acción divisoria oriente-occidente tiene la pretensión de mantener un dominio y autoridad sobre lo oriental, partiendo de un discurso que ensalza lo occidental en detrimento de su contrario (2002, 25-26). A manera de analogía, puede pensarse en el discurso de la posmodernidad como una forma en la cual Occidente se presenta a sí mismo para hacer pasar sus condiciones por universales, y en consecuencia, hacer sobrevenir al resto de países dentro de un rezago cultural perpetuo (Stam, 2001: 348-349). Esta construcción del *Otro*, o del *Resto*, puede observarse actualmente en la designación de “cine mundial” (*world cinema*), empleada ampliamente en los medios cinematográficos, la cual denota un

cine principalmente hecho en Estados Unidos y el Reino Unido, frente al “cine extranjero” (*foreign films*), que tal como señalan Elizabeth Ezra y Terry Rowden, sería todo aquél en otra lengua que no es el inglés (“*non-english language films*”) (2006: 1). Este problema se hace tangible con declaraciones como la de Bong Joon Ho, director surcoreano quien, al recibir el Globo de Oro de mejor película en lengua extranjera por *Parasite* (2019), denunció, en su idioma natal, la “barrera” que imponen las categorías aquí señaladas a las películas de *otros* países. Joon Ho expresó: “Una vez que superen la barrera de una pulgada de altura que son los subtítulos, conocerán muchos más films sorprendentes”.

En este sentido, la designación de las diferentes categorías de cine a nivel mundial no es un asunto inocuo. Este tipo de sesgos evidencian la elaboración continua de un yo/nosotros y un tú/aquellos que funciona más como una relación de dominación que como una simple distinción geográfica. *Cine latinoamericano*, *cine asiático* o *cine europeo*, son ejemplos de nombramientos que supeditan las particularidades de las cintas a una delimitación geográfica¹⁰ –la cual después puede desdoblarse en países específicos (*cine mexicano*, *cine chino* o *cine alemán*)–, pero debemos cuestionar esta premisa organizacional en tanto que subyacen presupuestos homogeneizantes en un juego de intereses económicos, políticos y de dominación cultural. Este empleo de las etiquetas donde la exclusión de una otredad se da velada parcialmente por el lenguaje, trae consigo la exigencia de una reflexión de mayor detenimiento.

Dentro de la escuadra del nuevo cine chino¹¹, los festivales europeos y norteamericanos escogen obras acotadas a una serie de prejuicios que refieren más a sus propios criterios que a las particularidades de los films en cuestión. En ese

¹⁰ Delimitaciones que igualmente se trasladan a diversas clasificaciones, como las de agrupaciones minoritarias (*cine gay*, *trans* o *indígena*), generalmente desembocando en el mismo conflicto que aquí señalo.

¹¹ Para Yingjin Zhang, esta etiqueta abarca las producciones de China Continental, Hong Kong y Taiwán, regiones unidas por una tradición histórica y cultural, en una amalgama encajada por el discurso oficial de los gobiernos correspondientes, fundamental para su éxito y desarrollo sustentado en la cooperación. Asimismo, se reduce la rigidez historiográfica de las categorías generacionales por demás confusas e insuficientes (2002, 20-26). Razón por la cual empleo el término “nuevo cine chino” para el resto del texto.

aspecto, Yingjin Zhang señala que las restricciones del régimen comunista¹² y los criterios de selección de los festivales “occidentales”, por los cuales sólo se escogen aquellas cintas que se ajustan a las ponderaciones de *art films* o del *underground*, dificultan a los realizadores chinos el hacer un cine conforme a sus intereses, libres de la política interna del país y de las predisposiciones causadas por la globalización (2002, 3-4). En concomitancia, el ejemplo más reciente de la censura estatal que sigue activa en China puede verse en el caso de la directora Chloé Zhao, quien ha visto la espalda de dos de las principales plataformas de ventas chinas —Taopiaopiao y Mayoan— para el estreno de su película *Nomadland* (2020), debido a algunas declaraciones para medios estadounidenses en las cuales manifestó poca simpatía hacia su país natal¹³.

De modo que los temas de la vigilancia gubernamental sobre los realizadores y las designaciones orientalizadoras sitúan un problema de representación, como bien respalda Zhang a través de preguntas fundamentales: “Es el problema de la cultura política transnacional de “hablar”: ¿quién habla por el cine chino en occidente? ¿A quién le hablan? ¿De qué temas? ¿En nombre de qué o quiénes? Y, ¿para qué efecto?” (íbid, 26). Preguntas que apelan con fuerza a esta investigación, pues el corpus que la compone no puede dejar de ser visto como una selección influenciada por las cuestiones que aquí se critican: hemos podido ver las cintas como parte del juego de designaciones resultado de la crítica favorable, debido a su éxito en festivales y su selección por las distribuidoras internacionales; es decir, gracias a las lecturas occidentales. Por ello es necesario resaltar los dobleces que la acción orientalizadora hilvana, por un lado como institución peyorativa de la otredad, pero, en segunda instancia, como una oportunidad que puede ser aprovechada por los actores orientalizados para ser vistos.

¹² El autor ejemplifica la represión gubernamental en el caso de *East Palace (Donggong xigong, 1997*, de Zhang Yuan, primer película gay de China, y en el de *Keep Cool (Youhua haohao shuo, 1997)*, de Zhang Yimou, las cuales sufrieron impedimentos para la presentación de sus directores en el Festival de Cannes.

¹³ Fuente: <https://elpais.com/gente/2021-03-11/china-pasa-del-orgullo-al-repudio-a-la-directora-de-cine-chloe-zhao-la-triunfadora-de-los-globos-de-oro.html> Consultado el 12-02-2021

Sobre esta línea, cabe mencionar la especie de “orientalismo a la inversa” que ocurre cuando los realizadores asumen el impacto del éxito generado por sus obras en occidente. Al respecto, el crítico Dai Jinhua menciona que “haber ganado tales premios se ha vuelto un prerrequisito a la hora de hacer cine; la cultura occidental, los gustos artísticos, y los estándares de producción relacionados a los festivales internacionales de cine ahora determinan nuestros films” (Jinhua en Zhang, *íbid*, 31). En esta búsqueda por satisfacer el gusto occidental, las producciones suelen caer en fórmulas, equivalentes a las expectativas de la crítica y los jurados. En la década de los 90, por ejemplo, el molde constaba de paisajes preciosistas, sexualidad reprimida, erotismo, exhibición sexual, y rituales y costumbres rurales. Este cine “autoetnográfico” fue prueba de una coerción económica propia de una relación desigual de poder, que terminó por volverse un círculo vicioso de “comodidad cultural”: la crítica y los festivales, las investigaciones académicas y los realizadores giraban en torno de la referencia rural, producida localmente pero distribuida y consumida globalmente (Zhang, *íbid*, 31-35). En las dos últimas décadas, este estándar cambió hacia lo urbano, oscuro y melancólico, pero finalmente manteniendo el ciclo de “comodidad cultural” que menciona Zhang. El nuevo cine chino, impregnado en mayor o menor medida de estas características “autoetnográficas”, es el que se exporta con mayor éxito, se estudia institucionalmente y el que vuelve a producirse una vez generadas las recepciones favorables por la crítica y el público.

Sin embargo, esta idea de afectación, emanada mayormente de las formas globales, puede llegar a minimizar el espacio de lo local y a opacar la cualidad de resistencia de aquellos actores involucrados en el quehacer fílmico de estas zonas. Sin lugar a dudas, la influencia del Norte Global en cada mercado menor a éste es indiscutible, pero sería un error dejar de ver los elementos que las localidades ponen en operación, en pos de descomponer una imagen totalizadora. En ese sentido, Caroline y Takashi, tomando como punto principal la producción fílmica hongkonesa, proponen la “región” como una unidad de análisis más útil que lo “glocal” (de la unión de global y local), puesto que las delimitaciones espaciales y temporales de un lugar abarcan pero también

exceden tal cerco: el concepto “región” no niega la importancia de lo global-local, sino que su valor

“yace en la capacidad para especificar el campo de flujos y conexiones desiguales a través de una unidad de análisis más pequeña que “mundo” pero más grande que “local”. [N]o es alguna designación cartográfica al azar, porque la delineación de este mismo campo tiene una historia, y está sujeta a cambios a lo largo del tiempo [...] por los distintos proyectos intelectuales, ideológicos, artísticos, económicos, políticos e institucionales emprendidos por el nombre de estas designaciones regionales” (2012: 72).

Así, las articulaciones de lo occidental-oriental, y de lo global-local, pueden ser analizadas desde esta unidad intermedia, ya que permite matizar los flujos entre los polos y enfatiza las características particulares de cada contexto. Adscribo en ese tenor la intervención de Ella Shohat y Robert Stam con el concepto de “policentrismo”, el cual “implica una restauración de las relaciones intercomunitarias dentro y más allá de la nación-estado según los imperativos internos de diversas comunidades”, dado que, “dentro de una visión policéntrica, el mundo tiene muchos centros culturales dinámicos y muchas posiciones estratégicas posibles” (2002: 69). De manera muy similar, James Clifford critica que Said cae en el mismo esencialismo que ataca, pues la dicotomía que sostiene pasa del orientalismo al occidentalismo, cuando más bien la cultura debería entenderse no como meros ensamblajes de textos, sino como diálogos entre subculturas, *insiders* y *outsiders*, que no están unificados orgánicamente sino en constantes negociaciones, en otras palabras, en proceso. De este modo, es más útil repensar otras dicotomías como centro y periferia (Clifford en Zhang, 140-141). Para reforzar esta crítica, cito el argumento que otro autor, David Morley, sostiene al respecto:

“Al reducir la categoría del Occidente a la condición de un sitio geográfico unitario [se] descuidan todas las formas de heterogeneidad que siempre han existido —y siguen existiendo— en Occidente. Por lo demás, no deja espacio para ninguna idea respecto a que podría haber una multiplicidad de modernidades, algunas de ellas

de origen no occidental: que el Resto podría ser capaz de generar sus propias formas de modernidad” (2007: 64).

Ciertamente no puede hablarse de un modo unidireccional de los efectos geopolíticos que circunscriben las formas de hacer cine, ni puede hacerse tabla rasa de lo que es occidente, cuando ya hemos señalado la preponderancia de ahondar cada contexto. Así, a la existencia y/o nacimiento de múltiples *espacios*, cualesquiera que sean, hace falta cuestionar, con base en su funcionamiento, la autonomía con la que cuentan. Por ello, ha de añadirse la revisión de cómo y qué están diciendo las producciones de tales puntos, debido a que éstos pueden estar bajo una suerte de cooptación —no necesariamente explícita— al servicio de nodos más grandes o de mayor influencia. Considero fundamental resaltar que la independencia de las sedes no responde a una idea purista ni a parámetros nacionalistas en términos de producción, ya que una mezcla espesa de factores se entrecruza en cada una de las realizaciones. ¿Cuáles son entonces las implicaciones de dinámicas como la absorción de unos centros por otros para expandir la dominación de los mercados?, ¿cómo pueden generarse espacios dentro de esas absorciones? Y, luego del rebasamiento de las fronteras de los estados-nación, ¿cómo operan la desterritorialización y la deslocalización de los modos de producción en estos escenarios?

1.2 Hollywoodización: el paradigma de cooptación y absorción vs. la apertura de espacios

El Hollywood del Este es Hollywood

David Bordwell

En el 2018, Alfonso Cuarón lanzó *Roma* tanto en festivales como en Netflix —no sin provocar la querrela correspondiente entre ambas partes— y, en medio del revuelo mediático y publicitario que acompañó el estreno, uno de los temas que llegó a trascender la cinta fue el de la actriz Yalitza Aparicio, quien interpretó el papel de sirvienta en la autobiografía multipremiada del director mexicano sin contar con credenciales profesionales en la actuación. El impacto fue tal que Aparicio se convirtió en un ícono de éxito femenino, *autóctono y folclórico*, debido a que antes de participar en la película ejercía como profesora rural en su natal Oaxaca. Resulta interesante observar cómo se construyó una occidentalización del éxito alrededor de ella, a partir de vestir con marcas de diseñadores mundialmente famosos, aparecer en portadas de revistas de prestigio internacional y llegar a competir por un Oscar. Tal imagen se basó en la extracción de las raíces indígenas para insertarlas retóricamente en la imagen de mujer cosmopolita, con el *a pesar de* los rasgos físicos siempre auestas, y conformó un discurso de ejemplo de superación a manera de blanqueamiento: la escalada del mestizaje y el advenimiento del privilegio moderno.

Posteriormente, la Academia de Hollywood (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, AMPAS), convocó en junio del 2020 a Aparicio para formar parte de su organización. Las invitaciones de la AMPAS para ese año se conformaron en un 45% de mujeres, 36% de minorías étnicas y 49% de personas no provenientes de los Estados Unidos¹⁴. Ante sucesos como éste, que García Canclini apunta como “nuevas versiones del etnocentrismo”, el autor ahonda:

¹⁴ <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/entretenimiento-yalitza-aporicio-academia-hollywood/> Consultada el 10 de julio de 2020.

“De la obligación de conocer una única cultura (nacional, occidental, blanca, masculina) se pasa a absolutizar acríticamente las virtudes, sólo las virtudes, de la minoría [.] Cumplir con las cuotas —de mujeres, de afroamericanos, de indígenas— al ocupar las plazas, puede volver insignificantes los requisitos específicos que hacen funcionar las instituciones académicas, hospitalarias o artísticas. La vigilancia de lo políticamente correcto asfixia, a veces, la creatividad lingüística y la innovación estética” (Canclini, 2004: 22).

El producto *Roma* dio a luz al subproducto Yalitzá Aparicio, y el entorno mediático, parapetado en las recetas tradicionales de repetición, creó un modelo de lo indígena como inclusión y de pluriculturalidad progresista, avalada tras bambalinas por la cultura dominante.

De manera similar, la cooptación de directores esconde una estrategia de marketing y, tal como en el apartado anterior nos preguntábamos por el albedrío de los diversos centros y nodos, es indispensable cuestionar la autonomía de los realizadores en relación a sus obras, puesto que “cuando restituimos esa función básica del pensamiento que es discernir en la mezcla lo distinto, confrontamos ásperas frustraciones: la mayoría de los migrantes desvalorizados en las sociedades que eligieron con admiración; cineastas argentinos, españoles y mexicanos filman en Hollywood, aunque no los guiones que llevaban” (íbid: 24). Ciertamente, la construcción de un discurso pluricultural, consolidado por la corrección política, oculta la absorción oportunista de las alteridades mediante la *inclusión* y opaca el mecanismo puesto en marcha de supremacía; no obstante, también se abre una difusión y se potencia el alcance de los actantes inmiscuidos. Es en esta doble faceta donde encontramos la (in)visibilización de la industria fílmica.

La absorción de la que hablamos no es un tema reciente. Ante la fama e impacto de Murnau, Eisenstein o Buñuel, Hollywood se mostró interesado en cooptar realizadores extranjeros de vanguardia, lo cual revelaba ya “el dinamismo del sistema hollywoodense para incorporar lo diferente, integrándolo para sus fines, mas también

serviéndose de él como instrumento de renovación y cambio” (Sánchez-Biosca, 2004: 139). Vanguardias cinematográficas como el expresionismo alemán, el montaje intelectual del cine soviético y el surrealismo —en relación directa con los directores mencionados, en ese mismo orden—, “fueron puestas al servicio de la narración clásica [mediante] la colocación de los rasgos vanguardistas en lugares estratégicos de la estructura narrativa donde son convenientemente almohadilladas y explicadas” (íbid: 143). Desde una óptica similar, Jacques Rancière menciona que “la utopía que yacía en el cine (un nuevo lenguaje para dar cuenta de la realidad, del mundo) soviético y alemán se volcó al arte narrativo en Hollywood” (2012: 21). Dichas adquisiciones se fueron instalando en patrones que, a su vez, conformaron convenciones genéricas. En una mano, el montaje soviético sentó las bases técnicas *realistas*, empleadas en el documental y posteriormente en el lenguaje televisivo vía los noticiarios; en la otra, el expresionismo alemán, principalmente destacado por los modelos de iluminación y las angulaciones de los planos, se empleó como referencia de estados mentales alterados y se situó de manera general en el cine de terror.

Volviendo la mirada a *My blueberry nights*, queda claro que la estrategia señalada por Sánchez-Biosca y Rancière se ha mantenido activa. La cinta cuenta con muchos de los sellos karwainianos, como las rupturas de eje en casi cada uno de los campos-contracampos en los diálogos, las ralentizaciones y aceleraciones por medio de *jumpcuts* en la edición, o la configuración fotográfica constantemente detrás de objetos en primer plano, como una suerte de emplazamiento voyerista; pero, al mismo tiempo, persiste una extrañeza en éstos, como si hubieran sido forzados para ser evidentes marcas de autor, mientras en la narrativa se evitan reiteraciones y ambigüedades en pos de una claridad obvia, cerrando con un romance felizmente culminado. El sello de Kar Wai, colocado pobremente, pierde peso en la balanza ante lo que es una absorción incómoda pero certera.

Antes de los años 70, las películas de Hong Kong habladas en cantonés sólo eran distribuidas en zonas donde se hablara el mismo idioma, como el sur de China, Macua y las *émigré communities* en Malaya y Estados Unidos. El idioma siempre ha sido un

factor determinante para el presupuesto de las producciones. Así, la globalización en Hong Kong puede entenderse como una red que ha dado salida a su cine más allá de la región, gracias a mercados de nicho interesados en el *art-house*, y a través de la exportación de talento —como Jackie Chan, Jhon Woo o Jiang Wen—. No obstante, esta hibridación cuenta con una pauta histórica de dominaciones británicas, japonesas y estadounidenses, por lo cual no puede hacerse una extensión equilibrada de la comercialización hacia áreas donde la presencia de estos productos es escasa, como Latinoamérica o África (Caroline S. y Takashi, 2012: 78-81). Por otro lado, la absorción hollywoodense sirve para ampliar el mercado inter-regional chino, gracias a la inversión en las producciones internacionales, la adquisición de películas para su distribución y la amplificación de lugares de exhibición, que terminan por decantarse en un mayor consumo. La regionalización dentro de la globalización funciona en dos vías, la producción (regional) y la distribución (global), y asuntos como el idioma de las cintas o el subtítulo y doblaje resultan muy ilustrativas, pues permiten matizar la totalización del mercado internacional. Por ejemplo, las plataformas de *streaming* —al contar con subtítulos y doblajes en sus catálogos— permiten el acceso al mercado de nicho o del *art-house*, que si bien no deja de ser de corto alcance, nutre y se suma a las vías de los festivales y las distribuidoras.

De manera similar a Chan, Woo y Wen, directores como Ang Lee, Zhang Yimou, Hou Hsia-Hsien o Wong Kar-Wai saltan como referentes de éxito en occidente, ya sea por constantes *blockbusters* o por el prestigio conseguido en el circuito del *art-house*. *El tigre y el dragón* (2000) fue la consagración de Lee y del género *wuxia*¹⁵ en Hollywood, tanto por las once nominaciones al Oscar —entre las que ganó el premio a Mejor película en lengua extranjera—, como por la producción inter-regional/internacional donde participaron Taiwán, Hong Kong y China junto con Estados Unidos. Por su parte, quince años después, Hou Hsiao-Hsien hizo lo propio con *The Assassin* (2015), transportando el *wuxia* al campo del *art-house*, donde consiguió el premio a mejor director en el festival de Cannes. Lee cuenta una historia ubicada en el siglo XVII, en la

¹⁵ Género que aborda las artes marciales y la tradición histórica china en un formato de *acción*, por lo cual ha sido tan bien recibido internacionalmente.

cual un hombre y una mujer que reprimen sus sentimientos por el otro combaten contra una joven de la nobleza, que inconforme con su monotonía, aprende artes marciales de una vieja bandida. La narración está vestida por las principales características del género: artes marciales y peleas con armas blancas, saltos entre tejados y capacidades físicas sobrehumanas como la evasión de proyectiles o largos vuelos por el aire. Mientras que Hsiao-Hsien presenta una anécdota ocurrida en el siglo IX, centrada en la pelea moral al interior de una joven —adiestrada en las artes marciales por su superiora para asesinar opositores políticos— al rehusarse a cumplir la última orden de su maestra. Al contrario de Lee, en *The Assassin* encontramos un detenimiento en los paisajes y en los movimientos de cámara, llegando al preciosismo con planos generales y acercamientos lentos, contrastado con la velocidad en las escenas de acción; la música extradiegética, que en *El tigre y el dragón* (2000) se empleaba para marcar el ritmo de la edición y la sucesión de escenas, aquí es nula con excepción de la parte final, y se opta por un empleo diegético ocasional. Si bien ambas cintas son evidentemente superproducciones, como lo dejan ver los vestuarios, los maquillajes, los peinados, las locaciones y las complicadas coreografías, la primera es una narración más bien clásica, y la segunda se inclina hacia el retrato costumbrista, casi etnográfico, parámetros evidenciados por el éxito que tuvieron en festivales ad hoc respectivamente —la primera en los Oscar y la segunda en Cannes—.

Ahora bien, cuando hablamos de una absorción hollywoodense necesitamos enfatizar la complejidad de la que se compone, pues de lo contrario caeríamos en la imagen de un Mercado uniforme o de una forma total que permea cada una de las producciones periféricas que son absorbidas. En cuanto al ejemplo expuesto previamente de Yalitza Aparicio, debemos señalar el aprovechamiento que ha hecho de la explotación de su imagen para denunciar el racismo y la discriminación, con una voz que seguramente no sería escuchada en caso de no poseer el lugar que la cooptación de su figura pública le ha dado. De manera parecida, los cineastas también tienen la oportunidad de hacer uso de los espacios, incrementar la financiación de sus proyectos y llevar sus obras a más espectadores, entre otras posibles ventajas. Lejos de culpabilizar *todo* mercado hollywoodense —e incluso con miras a valorar los grandes aportes que surgen de

éste, como en su momento lo hicieron Francois Truffaut y compañía mediante la cinefilia— y de victimizar *todo* producto absorbido, hacemos hincapié en ver esta práctica a modo de paradigma, pues no sólo es replicado por Hollywood, sino por cualquier mercado con una posición dominante, encarnado principalmente en los festivales del Norte Global. Finalmente, son estos pliegues los que sitúan la colaboración como la otra cara de la cooptación, y que a su vez dan lugar a la capacidad de agencia en cada proceso particular de absorción: la invisibilidad de las riendas de la dominación contiene la visibilidad de la subversión del yugo.

De esta forma, la denominación geográfica de los tipos de cine en festivales, así como los efectos y tensiones dentro de los mercados locales y globales, involucran un sometimiento y una resistencia, que se anuda con la lucha económica en la industria fílmica, donde la segmentación no es un acto inofensivo de organización para ordenar las exhibiciones —ya sea en festivales, taquilla, televisión, DVDs, Blu Rays o medios digitales—, sino una relación de poder entre aquellas voces que pueden designar y la forma en la que se posicionan los hacedores de cine frente a tales designios. A la par, el acceso a la producción, traído de a poco por el abaratamiento tecnológico, ha sido la ventana para *otras* obras, para contar *otras* historias, principalmente al margen de los nodos centrales. Ya sea mediante el desfase o la adscripción de las producciones periféricas respecto a ciertos estándares (temáticos, formales, narrativos, tecnológicos, etc.) establecidos por los principales mercados cinematográficos, se desborda la perspectiva dicotómica de un *mainstream* unívoco versus una alteridad nítidamente intencionada —y necesariamente emancipadora—, puesto que el flujo de producciones es un ir y venir constante entre lo hegemónico y sus riberas. Es más, hay un espacio abierto para complejizar esa escisión primigenia, pues en la periferia existen apegos a los modelos y dentro de los *blockbusters* suelen encontrarse rupturas de las normas implícitas. Este proceso de ida y vuelta en los mercados queda sucinto a los modos de exhibición, los cuales se perfilan cada vez más hacia los medios digitales gracias a la entrada de las plataformas de *streaming* audiovisual.

1.3 (Des)territorios del *streaming*

Cada vez más los espacios del cine actual, entendido como industria, dejan de ser mayoritariamente territoriales —nacionales— para alojarse en un espacio glocal, transnacional, regional y digital. Siguiendo a Saskia Sassen, lo global puede referir a una institución, un proceso, una práctica discursiva o un imaginario, pero trasciende el marco del estado-nación, pues a pesar de que radique al mismo tiempo en los territorios e instituciones nacionales puede corresponder a un desapego territorial: “el hecho de que un proceso o entidad se encuentre dentro del territorio de un Estado soberano no necesariamente supone que sea un proceso o entidad nacional [...] en cambio, puede tratarse de una localización de lo global, o —concepto un poco más complejo— de una entidad nacional que ha sido desnacionalizada” (Sassen, 2007: 4).

Asimismo, la digitalización de la imagen ha generado diferentes cambios en el campo cinematográfico, tanto en los modos de producción como en su reflexión teórica, tal como ha sucedido siempre que una tecnología se suma a los engranajes de la industria —el sonido, la reducción de tamaño de los equipos, las cintas a color o los efectos especiales, por mencionar algunos—. Dentro de las áreas de cavilación a las que dan pauta estas variaciones, me gustaría alejarme de la tendencia que marca una “muerte” del cine¹⁶, pues el esencialismo de su aseveración, bajo la premisa de que hay ciertos lineamientos que deben cumplirse para que un arte sea considerado como tal, resulta estéril para un pensamiento crítico. La búsqueda de la especificidad de cada medio sólo arrastra una parálisis ontológica que a la práctica le queda cada vez más pequeña. Por ello, me acerco a la postura de Francesco Casetti, quien reconoce el cine como un medio más en el campo expandido de la nueva era audiovisual (Casetti en Quintana, 2019: 149). Desde esta perspectiva, las tecnologías han propiciado una manera de producción que incluye la creación de objetos y espacios por ordenador —con referentes reales o no—, la superposición de imágenes por capas, la digitalización de

¹⁶ Directores como Alejandro González Iñárritu o Martin Scorsese han declarado en entrevistas que el cine ha perdido su calidad (artística) frente a las vías de exhibición (de entretenimiento) como Netflix. De forma similar, Peter Greenaway mencionó en el 2007 que “el cine ha muerto con la llegada del control remoto, pues obliga al cine a volverse interactivo y multimediático”. Fuente: www.independent.co.uk

los materiales (pasar la cinta a código informático) y el almacenamiento de información en bases de datos y algoritmos, entre otras muchas posibilidades (Manovich, 2005). A estos aspectos es necesario sumar que, en la vertiente industrial del cine, tales mutaciones han potenciado la distribución de los productos en formato digital, transmitidos por *streaming*, almacenados en plataformas y disponibles para el consumidor al instante, como una alternativa a las salas tradicionales de cine. Incluso podría afirmarse que las salas de cine se han vuelto la opción secundaria, en un efecto de inversión de lugares como el que tuvieron los llamados “medios alternativos” al posicionarse como los medios principales gracias al Internet.

Como veíamos con los ejemplos de cooptación-colaboración, los parámetros del éxito global para cualquier producto, ya sea del campo musical, cinematográfico, de diseño o publicitario, están delimitados por una asimetría medianamente invisible en los mercados globales. Luego, en esta atmósfera desterritorializada en disputa constante por el régimen de lo decible, no debemos deshacernos de los alcances inmiscuidos en el designio de lo oriental-otro basado en geografías nacionales, sino, como ya se apuntaba anteriormente, agregarlas al problema para reajustar nuestra noción de los territorios más bien como espacios que operan bajo lógicas globales, locales y regionales. Aunque las producciones tienen una autonomía relativa, están urdidas en el seno de la maquinaria industrial en tanto son unidades comerciales, de manera que hay una relación dialéctica en la cual interactúan ambas partes —producto y mercado—, con una inclinación hacia alguna de las dos que depende en cada caso específico. Respecto a dicha articulación, son demostrativas las designaciones de “cine nacional” y “cine transnacional”, para lo cual es necesario pensarlas como conceptos críticos y teóricos, y no como significados unívocos económica y políticamente. Siguiendo esta idea, el cine globalizado transnacional se desapega en gran medida del estado-nación y deja la autoridad de éste para sujetarse, en cambio, a las reglas de los mercados en un juego de dominación de los espacios.

Así, Hollywood, aunque referente principal del mercado que mantiene un papel categórico en el desarrollo tecnológico y de modelos narrativos, debe ser revisado

desde la dinámica de distribución de productos así como lo señala Arjun Appadurai: “en este panorama, aparentemente orquestado por Estados Unidos, los productos culturales viajan en la inmediatez e influyen unos a otros de ida y de vuelta: los Estados Unidos ya no es más el titiritero de un sistema mundial de imágenes sino que es nada más que un nodo en la compleja construcción transnacional de paisajes imaginados” (2001: 44). Por esta razón, en añadidura a las características específicas que la digitalización trae consigo, y con el fin de complejizar las fricciones de lo global-local, considero óptimo centrarme a continuación en los nodos más recientes y que apuntan a erigirse como los más grandes: las plataformas digitales, con Netflix como sinécdoque.

De acuerdo a una nota publicada en la revista digital *Vox* en diciembre del 2019¹⁷, para finales de marzo del 2017 Netflix tenía 19.7 millones de suscriptores en Europa, Medio Oriente y África, y 4.7 millones en Asia, cifras que aumentaron, para finales de septiembre del 2019, a 47.4 millones dentro del primer segmento y a 14.5 millones en el segundo. Cabe mencionar que el dinero que la empresa recibe por cada suscriptor depende del país o la zona. Por ejemplo, en Estados Unidos cobra aproximadamente doce dólares mensuales, mientras que en Latinoamérica ocho y en India tres, presupuestado a partir de promociones y precios que responden claramente a estudios de mercado regionales e información recopilada sobre el público consumidor. En la disputa actual entre festivales de cine, distribuidoras y plataformas de *streaming*, lleva la delantera quien maneje mayor cantidad de información en sus bases de datos y quien provea más contenidos constantemente, y son las últimas quienes poseen mayores recursos para tales fines. Al respecto de este engranaje, Ángel Quintana menciona:

Para entender el impacto del fenómeno Netflix debemos partir de la idea de que el consumo de contenidos audiovisuales a través de dispositivos como la Tablet o el Smartphone no hacen más que convertir al espectador en generador de datos [y de

¹⁷ “Netflix shows off the numbers behind its global growth story for the first time”. Última consulta en www.vox.com el 23 de marzo de 2020.

una] gran cantidad de información sobre sus gustos y tendencias. En las plataformas, el negocio de la distribución de contenidos está basado en el uso de esta información. Los datos de Netflix son espectaculares: 81 millones de suscriptores en 161 países reproducen 125 millones de horas de contenido al día. [...] El dominio de los *big data* permite a Netflix poder ofrecer productos para audiencias particularizadas (Quintana, 2018: 139).

Ante este funcionamiento, las distribuidoras, que defienden sus intereses vía festivales de cine, han tratado de mantener terreno —aunque sin mucho éxito¹⁸— mediante legislaciones que priorizan la presentación en salas de cine, prohibiendo su exhibición en otro medio hasta cumplido un plazo establecido que varía según cada país —en Francia, por ejemplo, este lapso alcanza los dieciséis meses—: esta estrategia de cobertura de terceros apunta a una aceptación por conveniencia de la pantalla chica y un rechazo a su inclusión en la pantalla grande (ídem: 140). No es otra cosa que la continuación de un modelo de negocios con miras a controlar el mercado, nada nuevo, y que tiene sus raíces en décadas anteriores. Raymond Williams apunta que, cuando el cine hizo su paso a la pantalla chica, las televisoras compraban los films en “paquetes” bajo contratos que negociaban con las productoras, en los cuales éstas últimas incluían más películas de las solicitadas para dar salida al material sobrante, y las cadenas de televisión no tenían más opción que adquirirlas (2011: 86-87). Hoy, Netflix, al igual que el resto de las plataformas, se ha independizado de ese prototipo, dado que, a pesar de seguir comprando los derechos para reproducir material de otras empresas, uno de sus grandes fuertes es la producción misma tanto de series como de películas, con lo cual converge las ventajas del cine y de la televisión para posicionarse en el mercado con un sistema de producción sin centro operativo. Para profundizar en este punto retomamos las ideas de Sassen respecto a la “geografía de la globalización económica”, en la cual une simultáneamente una dinámica de “dispersión” y una dinámica de “centralización”, que deviene la “necesidad por parte de las empresas de nuevas formas de centralización territorial para las operaciones de control y gestión

¹⁸ Recordemos el problema que representaron *Okja* (2017), de Bong Joon-Ho, y *Roma*, de Cuarón, al ser candidatas a competición en el Festival de Cannes, debido a su exhibición previa o simultánea en Netflix.

de primera línea. Por lo tanto, la dispersión espacial de la actividad económica posibilitada por las telecomunicaciones contribuye a una expansión de las funciones centralizadas”. Como resultado, la enorme rentabilidad de sectores como las plataformas de *streaming* se deben primero al “desarrollo tecnológico que permite la hipermovilidad de capital” y, sucesivamente, a la desregulación de los mercados y las innovaciones financieras (Sassen, 2007: 13-17).

Aunado al éxito económico, la deslocalización también genera que las nuevas formas de producción y consumo ya no sólo carecen de una descentralización en el ámbito de la realización, sino que el consumidor, gracias a la transmisión digital, cuenta con una programación personalizada, lo cual se traduce en una separación de los términos económicos, industriales, territoriales y de recepción (Quintana, 2019: 148). En este sentido, Appadurai menciona que las personas, maquinaria, dinero, imágenes e ideas imbricadas en los “flujos culturales globales” conviven de manera dislocada, por la velocidad, escala y volumen de su circulación, lo cual provoca una desterritorialización de la figura del estado-nación, así como una fetichización del esquema de producción y consumo. Esto provoca un enmascaramiento de la administración monetaria y la organización del trabajo, así como una simulación de la agencia del consumidor (2001: 45-55). En cuanto a este último punto en particular, Netflix trabaja con un sistema que ofrece productos según las características regionales, pero que se flexibiliza según el éxito de éstos para exportarlos a otras zonas a partir de la información que arrojan las bases de datos y los algoritmos por el uso de los consumidores. Es un proceso tan redondo como invisible: las productoras regionales son subcontratadas para abaratar la mano de obra, el flujo digital facilita la distribución, y el usuario selecciona una *infinidad* de productos, categorías variadas y recomendaciones personalizadas para completar/iniciar el giro del engrane.

Estos puntos no deben entenderse como una suerte de satanización de las plataformas de *streaming*, sino como una parte vital del panorama cinematográfico actual, los cuales trato de encausar para argumentar la dualidad de la (in)visibilización, tanto de la producción como del dominio cultural. Es así como en

esta matización podemos observar el espacio que representan las plataformas para la exhibición de *otras* películas y de *otras* historias, así como de *otras* recepciones. Por ejemplo, este proceso, para Casetti:

“entrevé que se pueda llegar a producir un renacimiento de la propia esencia del cine mediante un mayor consumo de ficciones de carácter narrativo. [...] Los cambios, mutaciones y deslocalizaciones han transformado los espacios de proyección y de visión pero no ha desaparecido la acción de poder contemplar una ficción desde una posición vigilante [:] el espectador no ha perdido la conciencia del producto que está viendo” (Casetti en Quintana, 2019: 149).

En cuanto a la dilución de la figura nacional, Sassen subraya “la posibilidad de nuevas formas de poder y de política a nivel subnacional. Es más, en tanto se va fracturando el ámbito nacional como contenedor de los procesos sociales, [...] se abren nuevas posibilidades para una geografía política transfronteriza que vincule los espacios subnacionales y en la que las ciudades tienen un papel protagónico” (Sassen, 2007: 11-12). No obstante, no hay que perder de vista que, si ese poder desnacionalizado sólo cambia de manos al ser retenido por las productoras y las empresas de *streaming*, sostenido por las pocas regulaciones en el mercado —o hechas a costa del bolsillo de los usuarios—, entonces será más un mecanismo de control que una oportunidad de subvertir o aprovechar el *statu quo*.

Capítulo 2

Entre la autoexotización y la autonomía: el lugar de lo político en el nuevo cine chino contemporáneo

2.1 ¿Dónde habita lo político en el cine?

La propaganda pura de *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith o de *Triumph of the Will* (1935) de Leni Riefenstahl, no difiere de las declaraciones hechas por Obama en los estudios de DreamWorks, ochenta años después, respecto a Hollywood y las industrias del entretenimiento como motores de la economía y modelos de la cultura mundial. Por su parte, las vanguardias artísticas también voltearon hacia el cine en su momento, tal como la corriente del neorrealismo italiano, las expresiones del *cinéma vérité* y las olas de documentalismo activista. Todo lo anterior anuncia una seria articulación de lo político y el cine desde su nacimiento. En ese sentido, existe una doble potencialidad de la industria cinematográfica, ya sea para legitimar y perpetuar el statu quo o bien para impulsar el cambio social. Actualmente, la producción fílmica se ha venido afianzado como pieza clave en el activismo de las comunidades en red, al igual que ha promovido la transformación de discursos geopolíticos y complejizado nociones de márgenes y territorios, así como los conceptos de nación e identidad (Tzioumakis y Molloy, 2016: 1-2).

Respecto al cine alineado a fines propagandísticos, Siegfried Kracauer plasmaba en *De Caligari a Hitler* que “la técnica, el contenido narrativo y la evolución de las películas de una nación son única y totalmente comprensibles en relación con el auténtico perfil psicológico que caracteriza a ese país”, debido a que, en primera instancia, los filmes son hechos en equipo¹⁹, y porque al ser populares y masivos, están dirigidos a una multitud anónima (1985: 13). El papel de las productoras, al definir gustos populares, y el papel del público, al dar la pauta para futuras producciones mediante tales

¹⁹ Podemos cuestionar tal señalamiento, puesto que el llamado cine de autor plantea por sí mismo una ruptura con el quehacer colectivo entendido como una suma de perspectivas, en tanto que es más bien una colección de esfuerzos pero a la orden de una sola visión, la del director.

preferencias, demuestran que las películas otorgan pistas sobre los “procesos mentales ocultos”, de la “mentalidad colectiva” y de la “fisionomía psicológica” de un pueblo en un momento determinado (ídem: 14-16). En ese sentido, Tzioumakis y Molloy apuntan que “las ansiedades acerca de los efectos del cine son intrínsecamente contruidos con formas de censura, tanto moral como política, mientras que la fe en la utilidad del film como medio de manipulación masiva ha llevado al cine a ser empleado como arma de expansión ideológica en el arsenal de gobiernos y regímenes totalitarios” (2016: 2). Ya sea de manera represiva o liberadora, hay un “consenso respecto a la capacidad de movilización masiva que genera el medio cinematográfico”; si se le mira positivamente, “orienta”, y negativamente, “manipula”, pero hay por default una intencionalidad que debe comenzar por reconocerse (Lozoya, 1974: 172).

Concretamente, en el caso de China, el gobierno usó el cine como medio de propaganda a finales de los años 40 debido a su alcance masivo —que ya veíamos con Kracauer—, el cual podía unir al Partido y a las audiencias en una “cultura” que abarcaba toda la nación de una forma “inalterada mayormente controlada por la censura” partidista. Aunque al mismo tiempo, ese cine se asociaba con elementos geográficos y sociales mal ilustrados, lo que generaba desconfianza hacia las autoridades, cuya perspectiva de responsabilidades políticas y culturales diferían del bagaje del público y del de los propios hacedores de cine, tensiones que gestaron una arena de lucha (Clark, 1987: 1-2). En cuanto al juicio occidental, éste se enfocó en demeritar el valor artístico del cine propagandístico chino, ante lo cual no debe dejar de observarse que su impronta ideológica era buscada intencionalmente, pues la explicitación partidista buscaba oponerse al ocultamiento capitalista del film como instrumento de clase (Lozoya, 1974). Actualmente, dicho campo de batalla se ha expandido con la tansnacionalidad, y a la disputa contra la censura partidista y su supuesta representación oficial de una nación se añade ahora la carrera por ocupar un lugar en el mercado global.

Dentro de este nivel mundial en el campo cinematográfico, la última década se ha caracterizado por un incremento de audiencias ávidas por “temas políticos”,

facilitados por canales de distribución como Netflix, Vimeo, Youtube, Freedocumentaries.org y por el apoyo de organizaciones como BritDoc o Sundance²⁰. Estas producciones, mayoritariamente documentales, cuentan con tópicos sociales y son realizadas con presupuestos mínimos, por lo que se vuelven alternativas a las salas de cine al exhibirse online y funcionar bajo suscripciones —o de manera gratuita—, con lo cual se alcanzan audiencias previamente no disponibles. Esto, en suma con la tecnología digital, ha impulsado el cine independiente, tal como en China, donde la “cultura del nuevo documental” ha podido florecer gracias a la distribución que realizan las televisoras regionales y a los equipos de filmación ligeros, ad hoc para tal género (Tzoumakis y Molloy, 2016).

Sin embargo, esta visión centrada en el documental y el *indie* no es suficiente para la amplitud que tiene lo político en el cine. En conjunto con las referencias psicológicas e ideológicas, existe un potencial pedagógico en las películas como fuente de conocimiento que no se restringe al espacio de las aulas ni a producciones con fines escolares. Como señala Henry Giroux, el cine, en su carácter tecnológico y de medio comunicativo, no puede dejar de ser considerado como un germen de significaciones, subjetivaciones, identidades y formas culturales que tienden un puente entre las problemáticas sociales y la esfera pública. A través de las negociaciones y las disputas por los sentidos al interior del campo cinematográfico, se define una política que hilvana lo personal y lo social, la cual es neurálgica en la generación de un contrapeso para la agenda privatizadora de la comercialización global (Giroux, 2003: 15-25). En consecuencia, entendemos el cine como una herramienta históricamente política, en relación directa con las posibilidades que la tecnología aporta y las formas particulares de recepción. El aparato fílmico puede servir para perpetuar, para subvertir, o bien puede simplemente no *servir* para algo particular *inmanentemente*, por lo que las imbricaciones en el juego político distan de una dualidad nítida, así

²⁰ El periodista Petre Biskind resalta la alegoría con la que Robert Redford dio a luz y nombró al festival “en honor al atracador de bancos que él había encarnado en *Butch Cassidy and the Sundance Kid*” (1969), lo cual puede entenderse como “la estrella rubia de Hollywood con su banda de forajidos, protectores de los impotentes granjeros (léase, los directores independientes) contra las depredaciones de los vándalos y saqueadores (los estudios) para que pudieran cosechar (películas) en paz” (2006: 22).

como no radican únicamente en el polo de la propaganda estatal ni en el polo del documental activista. *Lo político* no es exclusivo de las temáticas *políticas*, sino que permea en los modos de producción, en las condiciones del mercado, en las dinámicas de consumo y en el acceso a las tecnologías disponibles. En ese tenor nos acercamos al pensamiento que Godard vertía en el manifiesto *Que faire* (¿*Qué hacer?*) de 1970:

1. Hay que hacer películas políticas.
 2. Hay que hacer películas *políticamente*.
 3. 1 y 2 son antagonistas, y pertenecen a dos concepciones opuestas en el mundo.
- [...]
17. Hacer 1 es comprender las leyes del mundo objetivo para explicar el mundo.
 18. Hacer 2 es comprender las leyes del mundo objetivo para transformar activamente el mundo.
 19. Hacer 1 es describir la miseria del mundo.
 20. Hacer 2 es mostrar al pueblo en lucha.
- (en Didi-Huberman, 2017: 39)

Este marco complejo es el que trastoca *Largo viaje hacia la noche*. Por ende, es necesario revisar la importancia de las producciones y su influencia en los procesos sociales sin caer en una visión funcionalista del cine, así como analizar las implicaciones políticas que yacen en las ficciones y en las superproducciones, no solamente en el documental. Nos acercaremos entonces a las denuncias que puso en la mesa el Tercer Cine, con la intención de actualizar este concepto, principalmente en su imputación al imperialismo cultural y la dominación de los espacios de exhibición.

2.2 El legado del Tercer Cine

*No existe esa dicotomía entre cine-hecho cultura y cine-hecho político,
[...] son una sola cosa con valoración en ambas categorías*

Tomás Gutiérrez Alea

El término Tercer Cine es un cuerpo de manifiestos y prácticas cinematográficas emergido en los años sesenta, con un epicentro territorial en América Latina pero con resonancias en África y Asia, en un contexto tri-continental marcado por la lucha decolonial de Europa y el imperialismo norteamericano. Asimismo, se suma la noción de “Cuarto Mundo/Cine”, en el que caben los grupos indígenas, tribales o pueblos originarios, como minorías que el mismo Tercer Cine omite, en una especie de reproducción de aquellas denuncias que lo conforman ((Wayne, 2016:18; Stam, 2011: 324). En ese sentido, las producciones chinas han convivido en el contexto del Sur Global —respetando la distancia debida entre los rasgos de similitud de cada localidad—, y las problemáticas actuales de la industria fílmica tienen raíces en esa historicidad compartida.

Para Octavio Getino y Fernando Solanas, pilares del concepto Tercer Cine, el Primer Cine es el “comercial” con base en el modelo hollywoodense, así como las imitaciones de éste; el Segundo Cine es el de la “cultura nacional institucionalizada”, o sea el de la “expresividad cultural” de la clase media; por último, el Tercer Cine surge como contestación a los dos anteriores, en busca de la priorización de la “conciencia, la cultura y la identidad”, que si bien conjuga la mezcla política y artística propia del *avant-garde* modernista europeo, su dimensión estética es tan esencial como la lucha por el cambio político. No obstante, la idea de generar conciencia a través del cine para generar nuevas prácticas sociales, irónicamente, saturó al Tercer Cine de una “necesidad de comunicar verdades sociales, políticas, económicas, y de dominación cultural y militar”, por lo que el Tercer Cine se diluyó en los años 70 junto con los movimientos masivos contestatarios, bajo los golpes de dictaduras militares y la posterior llegada del neoliberalismo capital, caracterizado por la privatización,

desregulación y apertura de las economías a la competencia internacional, sustentadas en instituciones como el Banco Mundial, la Unión Europea y el Fondo Monetario Internacional (Wayne, 2016: 18-19).

Para Robert Stam, “la expresión “Tercer Mundo” designa a las naciones colonizadas, neocolonizadas o descolonizadas y a las “minorías” del mundo cuyas estructuras económicas y políticas se vieron configuradas y deformadas durante el proceso colonial”, lo cual imprimió una huella en el Tercer Cine de Latinoamérica, donde los “críticos-teóricos [...] apostaban por un cine realizado por y para los latinoamericanos, que se hiciese justo portavoz de la experiencia y las perspectivas latinoamericanas” (2001: 116-117). Al mismo tiempo, Stam también apunta que el término peca de una “alianza artificiosa —y en muchos casos puramente teórica—” al englobar industrias tan disímiles como las de India y México, de mucha productividad, con las de Zimbabwe, Madagascar y Costa Rica, que es muy baja (ídem, 323). Asimismo, el Tercer Cine operó de diferentes maneras en Latinoamérica. En Cuba, nutrió una importante corriente de cine documental conjunta a la lucha revolucionaria; levantó una “nueva ola” de cine argentino —aunque casi tributaria del cine francés—, y dio a luz al “cinema nuovo” en Brasil, el cual impulsó comercialmente la industria y forjó una identidad inédita para ese país (Frías, 1979: 9-13). Debido a estas distinciones es indispensable ubicar las especificidades que tuvo el Tercer Cine en cada uno de los países a partir de sus situaciones históricas y no reducir el concepto a una horma uniforme.

Resulta ilustrativa para este punto la mesa redonda llevada a cabo en Pesaro el 17 de septiembre de 1971, donde participaron Gustavo Dahl (Brasil), Tomás Gutiérrez Alea (Cuba) y Fernando Solanas (Argentina) —directores emblemáticos del movimiento—, en la cual el primero apuntó:

“Todo es un problema de poder, en el cine como en la Revolución, y en un cine dentro del sistema el poder se encuentra en la taquilla, lo que quiere decir que, para tratar con el aparato industrial de producción brasileña tenemos que hacer films que

“marchen bien” económicamente, y ésta no es una contradicción, ya que creo que toda la evolución del pensamiento político cinematográfico brasileño llevaba a la conclusión de la absoluta necesidad de hacer films populares como condición esencial para una acción política de cine” (Dahl en Frías, 1979: 18).

Al respecto, Glauber Rocha se percató de que el cine brasileño, para ser aceptado por la taquilla nacional, debía hacerse “a la norteamericana” mediante marcas del *western*, del *suspense* o del género policiaco, a veces con la esperanza de comenzar haciendo un cine taquillero para después lograr una originalidad. Pero esta vía sólo reforzaba el cine dominante, por lo que la solución se acercaba más a “conquistar al público sin emplear fórmulas norteamericanas [o] subformas europeas”. No obstante, de allí surgía otro desafío: “una vez rechazado el lenguaje de imitación, ¿cuál será la forma original que hay que utilizar?” Rocha se responde: “no al populismo”. El *Cinema Nuovo* de Rocha entonces pretendía rechazar así la imitación, ese Primer Cine de las fórmulas mímicas, pero también el simplismo nacionalista populista y miserabilista, molde en el cual devino el Tercer Cine (Rocha, 1971).

Solanas, por su parte, no sólo apeló a la industria nacional sino a la necesidad de un cine liberador, político, fuera del control gubernamental y propio de sus hacedores. En sus palabras, el cine que él priorizaba “ya no es sólo un cine hecho fuera del sistema; se realiza, además, dentro de las organizaciones populares y políticas encargadas de asegurar su difusión” (íbid, 22). De manera que Solanas mantiene una perspectiva centrada en la distribución, que debería resolverse vía las organizaciones estudiantiles, sindicales o activistas, es decir, mediante la militancia.

En concomitancia con esa declaración, Octavio Getino y el propio Solanas ya habían abierto su manifiesto *Hacia un tercer cine* con las siguientes líneas:

No hace mucho tiempo parecía lejana la pretensión de realizar en los países colonizados y neocolonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo. En el mejor

de los casos, estaba condicionado por el sistema o condenado a no trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas. Así, el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses (Getino y Solanas, 1969: 1).

El documento propone, a muy grandes rasgos, la politización del cine como un elemento fundamental para la emancipación del imperialismo cultural en las naciones del llamado “tercer mundo”, en un reclamo “revolucionario” de independencia y autonomía tanto en lo que se decía como en la forma de decirlo. Ahora, si cuestionamos el esquema de separaciones dicotómicas que hacen Getino y Solanas entre espectáculo y política o consumo y arte —que claramente debe mucho a la noción de “industria cultural” de Adorno y Horkheimer (1998) —, podemos atisbar su inoperancia, sobre todo hoy en día, cuando estas divisiones ni son claras ni permiten trazar una línea de pensamiento para aprehender la actualidad transnacional y desterritorializada. Asimismo, es fundamental resaltar que “pese a la imbricación del “Primer”, “Tercer” y “Cuarto” mundos en la era de la globalización, la distribución internacional del poder continúa otorgando a los países del Primer Mundo (ahora “el Norte”) el papel de transmisores culturales, reduciendo a los países del Tercer Mundo (ahora “el Sur”) al estatus de receptores” o bien que introducen sus producciones al “Primer Mundo” pero de manera abismalmente desigual (Stam, 2001: 326). Así, es apremiante detenerse un momento en la imputación que el Tercer Cine sostiene hacia el imperialismo cultural, pues ocupa una posición medular en la noción crítica que intentamos recuperar de este concepto para comprender el panorama contemporáneo, de China, primero, y de la industria fílmica global, por consecuencia.

2.3 La lucha por el control del mercado fílmico: el imperialismo cultural y la relación dialéctica de los Tres Cines

El 11 de agosto de 1896 el cinematógrafo fue mostrado por primera vez en China, junto al resto de espectáculos callejeros de los Jardines Hsu, como un entretenimiento misterioso de origen europeo. Ese mismo año, varios films de Edison documentaron la visita de Li Hung Chang —virrey chino— a Nueva York, imágenes que, junto con las que presentaban fotografías blancos en París, Londres o Nueva York a inicios del siglo XX, sobre mongoles, rebeliones chinas y los mercados de Cantón, se volvieron el modelo perfecto de la chinitud como extranjería exótica y espectacular. Para 1919, cuando las producciones occidentales ya dominaban los cines comerciales chinos, se fundó en Shanghái la China Film Company, primer proyecto capitalista chino con miras a cimentar una industria nacional. Sin embargo, el dominio y la implantación hollywoodense que vino en las dos décadas siguientes desembocó en la asociación de los magnates del cine chino con el capital extranjero, la réplica del sistema de los grandes estudios —*stars* femeninas tan frágiles como burguesas, temáticas melodramáticas, adaptaciones cursis de tradiciones históricas, comedias musicales, etc.—, y la exportación de películas al Sudeste Asiático y comunidades chinas de ultramar. Igualmente, durante la ocupación japonesa, la realización cinematográfica nacional colaboró a los fines imperialistas nipones (Lozoya, 1974: 161-162; Alice, 2013: 20).

Cuando un país inserta sus medios en otro país o región al grado de que éstos tengan dificultades para producir y/o circular sus propios medios, nace lo que se denomina imperialismo mediático, el cual deviene imperialismo cultural, es decir, la instauración de valores, normas, creencias y perspectivas ajenas a la región original. Pero también es indispensable agregar la posible resistencia de las audiencias, factor que nos permite decantar en la exigencia de vías de intercambio mediáticas más justas. Así, el posible argumento de una audiencia contenta con lo que mira, o que está ejerciendo su derecho a escoger, es una falacia basada en el libre mercado, pues para poder elegir justamente un medio o producto primero se debe tener la oportunidad de ser

exhibido: el derecho a producir y acceder al mercado nacional es crucial para la conservación de los derechos culturales (Wayne, 2016: 21).

En cuanto al imperialismo cultural norteamericano, Ariel Dorfman y Armand Mattelart apuntan que éste no es amenazante “por ser portavoz del *american way of life*, el modo de vida del norteamericano, sino porque representa el *american dream of life*, el modo en que los Estados Unidos se sueña a sí mismo, se redime, el modo en que la metrópoli nos exige que nos representemos nuestra propia realidad, para su propia salvación” (2010: 169). La incrustación de un aparato de entretenimiento no puede ser tomada a la ligera, como constatábamos con Giroux en el planteamiento pedagógico del cine, por lo que su análisis no es una exageración, tal como Héctor Shmucler sostiene en el prólogo de *Para leer al Pato Donald*: “La defensa airada de una manera de entretener señala, en contrapartida, la negativa a aceptar otras, su conformidad con lo existente. El problema deja de ser marginal y se vuelve político, muestra su gravedad” (íbid: 10).

De este modo, la hollywoodización apuntalada en el primer capítulo, en tanto acaparamiento de los canales de exhibición e instauración de modelos discursivos, es parte del imperialismo cultural existente hasta nuestros días. Como bien menciona Miller, “los Estados Unidos, quienes se han convertido en los líderes mundiales de exportación mediática, transfiere su dominante sistema de valores a otros, con la disminución correspondiente de la vitalidad y prevalencia de las lenguas, tradiciones e identidades locales” (Miller, 2016: 32). La importancia de la revisión de Hollywood radica en evidenciar su riqueza económica, alcance e influencia a lo largo de su historia. En cuanto al Tercer Cine, el mercado occidental tuvo la misma influencia que sobre la industria china, pues la crítica que una vez se centró en la cultura y la política, se reconfiguró en una suerte de “postercermundismo”, y los autores que usaban su voz para denunciar la hegemonía se volcaron para buscar tratos con la Warner en HBO, en pos de una industria que pudiera financiarse (Stam, 2001: 322). Por esta razón, la crítica de realizadores como Glauber Rocha no puede pasar desapercibida en

el marco contemporáneo, sin embargo, sí considero necesaria una adecuación actualizada.

Sobre esta línea, Mike Wayne refiere las 3 clasificaciones de las posiciones típicas asumidas por los colonizados en su lucha por la decolonización, señaladas por Fanon, para articularlas con el Primer, Segundo y Tercer Cine, en relación directa respectivamente. Partiendo del hecho de que el colonizador centra en su mira a la cultura pues ésta es el último bastión de resistencia del colonizado, luego éste tiende a reaccionar de tres formas: a) la clase media y los intelectuales asimilan la cultura del colonizador (el Primer Cine); b) intentan recuperar la identidad cultural previa a la colonización como estrategia de supervivencia —aunque Fanon considera esta respuesta insuficiente, más bien estática y únicamente defensiva— (el Segundo Cine); c) asumen una cara combativa, se cuestiona y se lucha por cambiar la cultura desde los lugares donde están las personas de la vida real (el Tercer Cine). Estas fases se encuentran en una relación dialéctica, y son un espectro de posibilidades para cada Cine más que una lista de características predeterminadas, por lo que dentro del Primer Cine pueden tocarse temas del Tercero y viceversa. Por último, Wayne advierte: “No debemos asumir que los temas del Tercer Cine y sus estrategias son solamente relevantes para contextos que involucran la lucha contra los poderes colonizadores e imperialistas [sino] en una síntesis dialéctica, eso es, cernir críticamente y reconfigurar el Primer y Segundo Cine de acuerdo a las necesidades de las luchas contemporáneas” (2016: 22-25). Cuando se aleja de posturas como ésta, el Tercer Cine se vuelve un candado sobre las producciones de países de Asia, África y Latinoamérica, que las obliga a cumplir con un “exotismo miserabilista” y se instituye un modelo de corrección política que suele ignorar las necesidades y tradiciones de las distintas regiones (Stam, 2001: 323-324).

Hoy, los Estados Unidos parecen estar en crisis, debido al despunte asiático en la economía global, lo cual se traduce también al mercado fílmico, sin embargo, el idioma inglés, el estilo de vida, el imperialismo y los textos en pantalla estadounidenses proliferan como nunca antes de la mano de Hollywood. En 2014, según la

MotionPicture Association of America, Hollywood alcanzó 36.4 billones de dólares, de los cuales China marcó el 34% de su box office un año antes. Simultáneamente, la coproducción se volvió una medida de suma importancia en la pretensión estadounidense de beneficiarse del mercado asiático (China e India, principalmente). Por ejemplo, el famoso director Steven Spielberg generó 800 millones de dólares gracias a Reliance Big Pictures, de la India: la relocalización geográfica, por lo tanto, no es una pérdida de poder como podría aparentar en un inicio, sino una estrategia para ocupar nuevos mercados (Wayne, 2016: 28-30).

La experiencia histórica china resulta similar a la de países del Sur, quienes hasta la fecha colindan geografías y comparten tratados con las potencias, pero no la cantidad ni importancia de los espacios en la industria (Lozoya, 1974). En cualquier caso, la unión de estas regiones en una conceptualización de Tercer Cine —además de la cuidadosa reserva de los contextos específicos— radica en la lucha constante por avalarse como voces propias de sí, y precisamente una acepción dialéctica como la que rescata Wayne de Fanon, es la que nos permite refrescar y dar un uso actualizado a la división de los Tres Cines. Si bien trascendemos la perspectiva revolucionaria de los años sesenta y setenta, superamos también los márgenes a la autonomía de las realizaciones que las constriñe en tristes retratos propios para complacer la crítica internacional. Sustentamos el Tercer Cine como un concepto teórico que nos permite revisar críticamente, hoy en día, las pugnas contenidas en las operaciones del mercado fílmico, así como en el determinismo funcionalista del arte cinematográfico.

2.4 De la función del arte a la redistribución del posible fílmico

La única cosa más patética que Indios en la tv es Indios viendo la tv
Thomas Builds-the-fire en *Smoke Signals* (1998)

Para ubicar los sentidos de la reproductibilidad técnica en el arte, Walter Benjamin (2003) comienza por situar un tipo de obra “natural”, perteneciente a un aquí y ahora inquebrantables. El *aura*, que permea y otorga un “valor de culto”, es el efecto de extrañamiento al contemplar una obra, el cual tiene que ver con la unicidad, su marca de epifanía, su irrepitibilidad y autenticidad. Este alejamiento individuo-obra, propio de la contemplación, es referido históricamente a fines mágicos o rituales, en contrapunto a la reproducción antinatural o falseada, propia de la masificación en una lógica industrial posible por el impulso tecnológico. Este segundo tipo de obra se centra en un “valor de exhibición”, es decir, en el consumo de la copia y en el deseo de poseer la obra de arte. No obstante, esta difuminación del *aura* da lugar a una fundamentación política, en tanto se rompe la premisa del arte por el arte: la decadencia aurática representa para Benjamin una visión a futuro donde la reproductibilidad y la demanda de las obras se unan para perfeccionarse entre sí. Luego, el cine, al ser el corolario de dicho modo de (re)producción, además de su faceta negativa —como el uso propagandístico hecho por sistemas totalitarios de gobierno— sería el movimiento de apertura para una función emancipadora del arte (Echeverría, 2003; Radetich, 2012). Ahora, tal noción funcionalista conlleva a cuestionar si la politización surge solamente en un cine contestatario y si la calidad de entretenimiento masivo configura de antemano un entumecimiento en la recepción. Para Benjamin, la estetización de la política era al fascismo como la politización del arte al comunismo, (Echeverría, 2003), pero ¿acaso estas lecturas de las cualidades en el arte cinematográfico no están más apegadas al prototipo inicial del Tercer Cine del cual ya he marcado una clara distancia? ¿No es la función determinista del cine la misma que impele a las producciones no hegemónicas hacia las temáticas forzadas del “tercer mundo”?

Convocamos para este debate la revisión que hace Jacques Rancière (2010) de los “modelos de eficacia de expectativas” sobre la política en el arte, en la cual contraponen el “modelo mimético” y el “modelo archiético” para llegar a un tercer punto que define como “eficacia estética”. El primero, que se caracteriza por el reflejo de las “formas sensibles de la producción artística” en las “formas sensibles de los receptores”, tiene su opuesto en el segundo, el cual pretende sublimar ese reflejo mimético en los comportamientos inmediatos de los espectadores. Mientras que en la tercera forma subyace una paradoja, pues las formas sensibles de la producción y las del espectador están distanciadas a raíz de una discontinuidad entre la intención autoral, la obra y el lector; pero es justamente en ese “disenso” donde surge lo político de la eficacia del orden estético:

Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando a la política. Pues el disenso está en el corazón de la política. [La cual] no es en primer lugar el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Su marco no está definido de entrada por las leyes y las instituciones. La primera cuestión política es saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para discutirlos. La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes (Rancière, 2010: 61).

Rancière también apunta que cuando el cine no hegemónico logra despojarse del lastre de la funcionalidad —acotada en los modelos mimético y archiético—, las producciones se desprenden también de una exigencia pedagógica y moral (ídem). Natalia Radetich resalta al respecto que “el talante político de la obra de arte no es una condición ontológica de la misma, sino una condición histórica cuya posibilidad se vislumbra sólo a partir del análisis de las condiciones de producción propias de la técnica moderna” (2012: 17). En el Tercer Cine este requisito cobraba la forma de descolonización a cargo de la intencionalidad autoral libertaria —y particularmente para Getino y Solanas, la de la revolución

de las clases oprimidas—, tanto como en el marco contemporáneo reside en la explicitación de las problemáticas sociales que aquejan una comunidad. Por lo cual, cuando el cine encuentra la forma de suspender ese anquilosamiento, la incorporación de la experiencia política aparece como una redistribución de lo posible.

A manera de parábola, analicemos la película argentina *Estrellas* (2007) de Federico León y Marcos Martínez. En este falso documental los pobladores de la Villa 21, de Buenos Aires, se rentan como actores para papeles de delincuentes, pobres, viciosos o cualquier otro estereotipo barrial, con tal éxito que llegan a formalizar una empresa al servicio de productoras argentinas e internacionales. Los marginados haciendo de marginados²¹. Incluso, aprovechando el impulso anímico, el grupo se embarca en la realización de una película de ciencia ficción, en la cual una nave extraterrestre llega a la Villa, y son sus habitantes quienes combaten la amenaza alienígena con cubetadas del agua sucia estancada en las calles. La metáfora sobre la explotación ventajosa de sus condiciones no podría ser más clara. Los marginados haciendo de marginados, sí, pero ya no en detrimento de sí mismos, al servicio de una narración externa, para ser mirados y narrados como otros, sino reivindicados por su protagonismo en una historia contada por y para ellos: los pobladores pasan de ser extras estigmatizados a héroes ingeniosos, de estar en calidad de disposición a poseer los medios en sí mismos.

Ahora bien, reafirmando las anotaciones previas sobre el Tercer Cine, el gran acierto de Getino y Solanas, impulsados por la perspectiva poscolonial, fue señalar el desplazamiento del *resto* del mundo a las butacas, como meros espectadores, o bien hacia la imitación cuando se emprendía en la realización. El Tercer Cine se actualiza como crítica al encapsulamiento de las vías de distribución que beneficia al mercado

²¹ Cabe mencionar el auge del empleo de “actores naturales” en el cine mexicano actual, como un recurso en pro de la verosimilitud de las obras. *La negrada* (2018), de Pérez Solano, tiene un “elenco” totalmente nativo de la Costa Chica de Guerrero. Amat Escalante y Carlos Reygadas, por su parte, han formado un estilo en estos términos a lo largo de su prolija producción. Y como últimos ejemplos, podemos encontrar las cintas *Cómprame un revólver* (2019) de Hernández Córdón, *La camarista* (2019) de Lila Avilés y *Ya no estoy aquí* (2019) de Fernando Frías.

del Norte Global y promueve sólo la cultura dominante. El cine no hegemónico es, pues, una Villa 21 en muchos sentidos, y el acceso a la producción que trajo consigo la tecnología digital puede llegar a ser la ventana para *otras* obras, para el surgimiento de una voz propia que busca el apoderamiento de los medios de producción, distribución y consumo.

Si bien la politización transita, en la práctica, por la apropiación de los medios en el sentido marxista de ese Primer Cine, al mismo tiempo guarda una distancia considerable con la idea de finalidad en la obra artística: el fin libertario, emancipador y descolonial del Tercer Cine, en tanto fin *per se*, supuso un anclaje ineludible, convirtiendo lo político en lo normativo, a la contingencia en institución. Al respecto, resulta ilustrativo el caso del manifiesto *Por un cine imperfecto*, del cineasta cubano Julio García Espinosa, quien, en 1969, luego del éxito que tuvo el cine de “contestación política” de su país en festivales internacionales, refirió:

Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo “ismo” y no está en condiciones de hacernos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento, que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres “cultos”. Es nuestro mayor peligro. Ésa es nuestra mayor tentación. Ése es el oportunismo de unos cuantos en nuestro continente (García Espinosa en Sánchez-Biosca, 2004: 241).

Lo que García Espinosa denunciaba no era otra cosa que la autoexplotación de ciertas condiciones nacionales en una manera de hacer cine, misma que ocupa el caso chino en la contemporaneidad y que ha venido a denominarse como cine etnográfico de autoexotización. Mas no debe pasarse por alto que, a pesar de la oportuna crítica a las fórmulas y recetas para obtener el éxito internacional, existe otra cara de la moneda, en la cual hay una posible estrategia de inserción y posicionamiento en el mercado global a partir del empleo consciente de un ethos autoetnográfico.

2.5 El ethos *noir* chino, entre una autoetnografía de exotización y un agenciamiento de la escritura filmica

La etnografía es una circulación permanente de un universo conceptual a otro, gimnasia acrobática donde perder pie es el menor de los riesgos
Jean Rouch

Para cuando *Largo viaje hacia la noche* fue exhibida en 2019, Bi Gan ya había logrado colocarse exitosamente en el escenario internacional gracias a su ópera prima *Kaili Blues* (2015), con la cual ganó premios importantes en los festivales de Loncarno, Beijing y Nantes²². Así, *Largo viaje hacia la noche* encontró una vía favorecida para su financiamiento y distribución, factores que la llevaron a participar en el Festival de Cannes, el Festival Internacional de Nueva York y el Festival Internacional de Toronto, entre otros, así como concretar 15 premios de sus 39 nominaciones²³. Este palmarés y la adquisición de la cinta que hicieron Netflix y Filmin España, confirman el recibimiento positivo, por parte del mercado internacional, del “cine de arte” esperado de las producciones chinas.

El cine chino al estilo *art-house* es una construcción alternativa al género *wuxia*, ampliamente acogido con rentabilidad en el mercado internacional, apegado a una suerte de paradigma *contemplativo* en cuanto a la estética de los films: oscuros, crudos, lentos, sórdidos²⁴. No es casualidad que las obras de Wong Kar-Wai, muchas veces llamadas como “*noir* chino”, sean el referente principal para dar lectura al resto de cintas connacionales internacionalmente exitosas de las últimas décadas — *Rebeldes del dios neón* (1994), de Tsai Ming Liang, *Millenium Mambo* (2001), de Hou Hsiao-Hsien, *El lago del ganso salvaje* (2019), de Diao Yinan o *Largo viaje hacia la noche* (2018)²⁵, por enumerar algunas—, la gran mayoría con elaboraciones

²² Fuente: Imdb. consultada el 20-03-2020.

²³ Ídem.

²⁴ Recordemos la comparación hecha en el primer capítulo entre *El tigre y el dragón* (Lee, 2000), apegada al *wuxia*, y *The Assassin* (Hsiao-Hsien, 2015), que retomó el *wuxia* para adscribirlo al *art-house*.

²⁵ Particularmente *El lago del ganso salvaje*, *Kaili Blues* y *Largo viaje hacia la noche* coinciden en locaciones a las orillas de la ciudad, las formas de vida y costumbres presentadas, el modo de usar el sonido directo, la música extradiegética casi suprimida, y el transporte, unas motocicletas ligeras que incluso son cruciales para los *travellings*.

discursivas afines. Cabe mencionar el apunte de Kent Jones, quien afirma que “[los] maestros del cine taiwanés, Yang y Hou Hsia-Hsien [...] poseen una cualidad que durante un tiempo ocupó el epicentro del cine de autor taiwanés en general: una actitud apesadumbrada respecto al turbulento pasado del país y a su presente cruel, desmemoriado” (en Zhang, 2010: 105), en el orden de cierta uniformidad y la instauración de un modelo a seguir.

Directores con películas recientes como Diao Yinan, —*Black Coal, Thin Ice* (2014) y la mencionada *El lago del ganso salvaje* (2019)—, o Jia Zhangke en *Ash is purest white* (2018), han dejado en claro su dominio sobre el *noir*, tanto en la constitución fotográfica y la composición de la puesta en escena como en la psicología de los personajes: la oscuridad de los fondos, la iluminación de los rostros por luces neón dentro del cuadro, la coreografía precisa de los personajes y los elementos del entorno; las *femme-fatales* que reviran el papel de víctimas para dominar sus destinos, los contrastes morales de lo policial y lo criminal sobre límites que se desdibujan constantemente y los antihéroes que navegan a tumbos por estas demarcaciones. Por momentos, Bi Gan también se ha acercado a estos tropos en los dos títulos que conforman su obra de largometrajes —lo cual le ha valido la etiqueta *noir* a los ojos de la crítica internacional—, sobre todo en el aspecto técnico y visual, pero el crimen y la violencia rondan sólo como temas circundantes al contexto de los personajes. En *Kaili Blues*, por ejemplo, el protagonista es un reformado gángster recién salido de prisión, mientras que en *Largo viaje hacia la noche*, la figura del mafioso sirve para sustentar un aire de peligro en torno a la mujer que anhela el personaje principal. Así, la distinción mayor del cine de Gan no son los guiones enredados con giros de tuerca, *thrillers* misteriosos con persecuciones y armas de fuego, sino la temporalidad extendida de sus montajes en movimiento —sin cortes—, los emplazamientos fijos y los planos secuencias; es, con mayor precisión, el manejo del tiempo cercano al sello karwainiano, con una elaboración incesante de la memoria.

En este sentido, la reflexión gira en torno a una conceptualización del paradigma *noir* chino que aplique de la misma manera para todas las obras, y si el empleo de éste es

una forma de doble orientalización —por occidente y por los propios realizadores— dentro de un proceso de auto-exotización puesta en operación cada vez que estas cintas se alzan con enorme éxito en el circuito de festivales internacionales. ¿Es entonces la irrupción de *Largo viaje hacia la noche* en las ventanas internacionales el resultado de encasillarse en la denominación exótica? ¿Existe una vía de escape a las etiquetas orientalizadoras mediante una apropiación del ethos *noir* en tanto posible estrategia subversiva?

En 1988 Zhang Yimou encumbró el cine chino en los festivales internacionales con su primera obra *Sorgo Rojo*²⁶ —el Oso de Oro de Berlín sólo fue la cima de dieciocho triunfos y ocho nominaciones más—. La cinta empieza mostrando las dificultades de una joven (Gong Li) por organizar la producción de un viñedo luego de que el viejo leproso que la tomó por esposa, en un matrimonio negociado con sus padres, fallece y le hereda la tierra junto con el capital humano para laborarla. Cuando la mujer logra sortear la administración y los desplantes de su trabajador-amante alcohólico (Jiang Wen), los verdaderos problemas se hacen presentes, primero, por un grupo de bandidos que atosigan a la comunidad, y después, encarnados en la llegada del ejército japonés. El tono medianamente cómico del retrato costumbrista —un beodo Jiang Wen orina en los barriles de vino y consigue con asombro que la calidad del producto mejore— cambia súbitamente a un realismo trágico —comandantes nipones obligan al carnicero local a desollar vivos a miembros de la resistencia—, a la par del sometimiento chino por la instauración violenta de la modernidad extranjera, simbolizada por la destrucción del campo de sorgo para dar lugar a una carretera bajo órdenes japonesas. Los otrora campesinos deciden hacer frente a las armas por la vía de la guerrilla, sin conseguir otra victoria que sentar un ejemplo heroico para las generaciones venideras.

Se puede mencionar que, desde occidente, China es vista como un régimen comunista con problemas de censura y de garantía de derechos humanos, al mismo tiempo que al

²⁶ Adaptación de la novela homónima del escritor chino Mo Yan, premio Nobel de Literatura en 2012.

interior el gobierno no ha dejado de poner en operación un discurso nacionalista. No obstante, frente a tales simplismos de la chinitud, las nociones de una etnicidad Pan-China y de una China cultural mundial, transfronteriza, se erigen como una alternativa más acertada. Estas discusiones pasaron del campo académico al cinematográfico en la década de los 80, cuando el nuevo cine chino se envistió en una imagen más étnica y cultural que política-partidista (Maoista), hecho que abrió camino a los discursos reconstitutivos de una subjetividad individual. Tal apertura no fue bien tomada en un principio por la crítica extranjera ni local, y directores como Yimou y Chen Kaige fueron culpados de usar la otredad china para dar gusto a las audiencias occidentales, sedientas de exotismo, fascinadas por los términos poéticos y encantados por la mistificación de lo erótico. *Sorgo Rojo* no fue la excepción. Lo cierto es que, para finales de siglo, el cine chino aprovechó la decadencia como figura base para construir un ethos oscuro y nostálgico, que se ha mantenido como punta de lanza hasta la fecha (Zhang, 2002: 6-7 y 28).

Desde el lado de la crítica negativa hacia el cine chino etnográfico, Rey Chow menciona que “mediante mirarnos a nosotros mismos (China) siendo vistos por otros (Occidente), el cine chino contemporáneo parece etnografiar a China (el sí mismo) y se vuelve, al final, una autoetnografía [que] en la era del capitalismo transnacional [...] es el signo *transcultural* de un fetichismo de comodidad” (Chow en Zhang, 2001: 34). Así, para Chow, la autoetnografía es prueba de una falta de voluntad propia, y más bien apunta a una coerción económica del mercado global, alimentada por la comodidad china ante la crítica y el éxito en festivales y taquilla²⁷. En una perspectiva similar, Pratt menciona que los textos autoetnográficos no son “lo que usualmente se considera “auténtico” ni formas autóctonas de autorepresentación [...] Más bien, estas autoetnografías involucran colaboraciones parciales con los colonizadores a través de una apropiación del idioma de éstos” (Pratt en Zhang, 2001: 207). En concomitancia, Zhang acepta que la mayoría de los films etnográficos chinos han participado en la reproducción de los estereotipos occidentales sobre la chinitud en relación directa

²⁷ Recordemos el círculo de autoreconfortamiento que recuperamos de Zhang en el Capítulo 1.

con los eventos históricos del país: en su momento, como la exótica colonia británica que fue Hong Kong —en películas como *Love is a Many-splendored Thing* (1957) y *The World of Suzie Wong* (1960)—, luego, como víctimas del imperio japonés pero santificados por el amor al trabajo y la honradez —como veíamos en *Sorgo Rojo*—, y generalmente como cuna de hombres fuma-opio violentos y de mujeres frágiles, pasivas, objetos sexuales —estereotipos que tuvieron sus inicios en la cinta *The thief of Bagdad* (1924)—. Simultáneamente, la industria fílmica china fue influida por la visión del Régimen Comunista a partir de los 50, basado en el discurso unitario y mitificado de la Nación, así como posteriormente por la disertación minoritaria nacida a mitad de los 80, fundamentada en la crítica de las grandes instituciones de la Revolución y la Cultura²⁸. Esta última, en su búsqueda por salir de la ideología oficial, decantó en una imagen local y otra internacional, la primera forjada en la rebeldía, centrada en elaborar una nueva identidad nacional, en semejanza a un hijo parricida; y la otra desde la complicidad, bajo las reglas del capitalismo transnacional (Zhang, 2001: 207 y 240-244).

La diferencia entre la recepción de la crítica extranjera y la local, donde ésta aplaude y exhorta el cine etnográfico mientras que aquélla imputa un oportunismo en la venta de la cultura, se cierne sobre las decisiones que toman los realizadores para decir o para callar. Como ejemplo más reciente tomemos *Black Coal, Thin Ice*. En ella, Diao Yinan aprovecha los laberintos de una investigación policial acerca de crímenes con el mismo *modus operandi* —restos humanos son esparcidos en vagones de tren que transportan carbón— para mostrar la extraña relación interpersonal, más cercana a la mera compañía que al romance, surgida entre el detective Zhang y la sospechosa Wu. La película contó con dos cortes finales, uno para el mercado nacional chino y otro para la distribución internacional. En la versión local fueron eliminadas algunas partes, como la escena de sexo entre los protagonistas en una rueda de la fortuna o la

²⁸ Para mostrar las complejidades de los discursos nacionalistas en el cine, Stam acuña que “toda definición de un nacionalismo cinematográfico debe [...] considerar que la nacionalidad es en parte discursiva e intertextual, debe tener en cuenta las clases y los géneros, debe abrir espacio para las diferencias raciales y la heterogeneidad cultural, y debe ser dinámica, entendiendo que “la nación” es una construcción imaginaria y diferencial en continua evolución y no una esencia original” (2001: 331).

explosión de fuegos artificiales para el final de la película, las cuales suman casi cuatro minutos extra en la versión internacional. Asimismo, el título original de la película, en japonés *Báiri Yànhuo*, que se traduce literalmente en inglés como *Daylight Fireworks* —en español: “fuegos artificiales de día”—, fue cambiado para el circuito internacional a *Black Coal, Thin Ice*, en lo que deduzco como una estrategia de marketing, por demás cuestionable, puesto que el teatro llamado *Daylight Fireworks*, que aparece a la mitad de la trama como la pista que lleva al detective Zhang a resolver el último acertijo, se vuelve el leitmotiv para la recta final de la cinta y conforma un juego retórico para la última secuencia, en la que los fuegos artificiales truenan como un guiño de despedida del detective Zhang hacia Wu antes de que ella vaya a prisión por culpa de éste. Aunque no hay claridad en los motivos que tuvo el equipo de producción para realizar los dos cortes, el hecho puede prestarse fácilmente para hablar de autocensura. De esta manera, el debate expuesto por Yingjin Zhang alrededor del cine autoetnográfico arroja luz para ver que hay una historicidad, operando hoy en día, que confronta lo que se queda en casa y lo que se exterioriza.

Sin lugar a dudas, el éxito de *Sorgo Rojo* introdujo el paradigma etnográfico como un nuevo género en China, en el cual se buscó priorizar la mirada étnica, muchas veces mediante la exotización, lo cual suscitó el juicio negativo sustentado en la comercialización del sistema de valores chino, pues al contar con el Norte Global como principal promotor y consumidor de estas producciones, provocó un “orientalismo oriental” y una “auto-subalternización” (Chow en Zhang, 2001: 222). Para Dai Jinhua, *Sorgo Rojo* “fossilizó la historia y cultura de China para enseñarla como un hermoso espécimen en una muestra de museo” (Jinhua en Zhang, 2001: 223). Sin embargo, esta noción de exhibicionismo peyorativo no debe sobreponerse a todas las cintas por igual, puesto que la elaboración y empleo del ethos etnográfico es hecho de manera consciente por parte de algunos realizadores (Zhang, 2001: 208), de la misma manera en la que Lozoya reconocía la premeditación de la exhibición ideológica-partidista en el cine chino de los años 50. Tanto los ejemplos que veíamos en el capítulo anterior — *The Assassin* y *El tigre y el Dragón*— como *Sorgo Rojo*, parten de una mostración consciente de los tropos etnográficos: la música, las vestimentas y las tradiciones

regionales; los efectos especiales “rústicos”, las artes marciales, los guiños genéricos. Lo cual permite preguntarnos si toda presentación étnica conlleva una autoexplotación en un sentido pernicioso. Pues, si seguimos a ciegas esa idea, los silencios en Kurosawa, la sexualidad en Ozu, el existencialismo en Kiarostami, la contemplación en Tarkovsky o la festividad y la sonoridad en Kusturica —amén de priorizar la ejemplificación antes que limar lo burdo de las menciones—, serían simples estampas abusivas de una exotización constante.

En esta línea, Zhang propone una “dialéctica de subversión y sumisión” presente en la filmografía de Yimou, pero que claramente puede ser transpolada para el cine autoetnográfico de China en general, donde la subversión existe por la manera de abordar los temas y la sumisión por el cumplimiento de los parámetros extranjeros para conseguir el éxito (2001: 229). Aunque con esta noción dialéctica Zhang consigue ampliar la media entre la autonomía y las condiciones del mercado global, haciendo posible la conjugación de estas partes para la producción de sentidos a partir de cada película en su contexto específico, resulta una perspectiva esencialista la división dicotómica entre subversión y sumisión. Si bien esta solución, así como las críticas de Chow y Pratt son valiosas porque parten de una argumentación válida, digna de tenerse en mente al analizar cualquier film con las características que señalan, el meollo del debate radica precisamente en lo que el mismo Pratt encuentra como un aspecto negativo: la *apropiación* del lenguaje del colonizador. Esta problemática convoca resonancias con las reflexiones que Jean Rouch atiende respecto al cine etnográfico.

Rouch, en su búsqueda por una antropología desde la imagen, apegada a lo sensorial, personal, subjetiva, onírica y surrealista, se resiste a la vertiente antropológica académica tradicional, aquella de la observación científica objetiva. La etno-ficción de Rouch no opone lo fictivo a lo real, sino que articula la creación y la imaginación mediante lo poético del lenguaje para establecer una reconfiguración cinematográfica de la retórica discursiva del documental. Para él, la cámara no lleva el peso del medio técnico de registro, pues es parte teatral de las situaciones que se dan lugar, y que de

otro modo no podrían surgir: hacer *como si* (*comme si*) consiste en reconocer la existencia de la cámara y del proceso de filmación *en sí*, de la fabulación, de la dramatización, y superar de esta manera la oposición ficción-verdad. La cámara no observa, sino que participa y se implica en la fabricación de la significación, por una dualidad presencia-ausencia que irrumpe la tradición del registro antropológico. Con lo cual estamos ante un otro-sujeto y no un otro-objeto —dominado y colonizado— (G. De Angelis, 2014: 2-4). De acuerdo a estos preceptos, Stam señala las características de los nuevos cineastas etnográficos quienes, al cuestionar su autoridad para hablar en nombre de otro, apuestan por una práctica cinematográfica de colaboración dialógica. En suma, “el ideal sería que ya no se tratase de cómo representa uno al otro, sino de cómo colabora el uno por el otro [...] en todas las fases de producción, incluyendo la producción teórica” (2001: 324).

De este modo, articulamos el cine autoetnográfico chino y su supuesta autoexotización con los planteamientos de Rouch y el rescate del Tercer Cine en su acepción crítica, puesto que hay en los realizadores una mirada y un mirarse propios, proveniente del empleo y apropiación de los medios y las designaciones internacionales, a modo de postura política. Esta traza dialéctica es presentada en la acción de ficcionalizarse (*como si*) tanto ante ojos exteriores como dentro de la cultura pan-China. En ese sentido, rescatar y enfatizar el sufijo “auto” del ethos etnográfico imprime la fuerza necesaria para analizar los pliegues de los films, pues debemos reflexionar las realizaciones como una *acción de hablar de sí*, dentro de un desdoblamiento de interlocutores que sí considera pero no se constriñe a los mercados extranjeros ni al capitalismo global, y que comienza primeramente por la *escritura* de los hacedores, por su redistribución de lo público y lo político reflejado en el qué y cómo muestran las películas.

Finalmente, el cine chino etnográfico de los 80 transicionó a uno urbano en los 90, con temáticas que giran principalmente alrededor de las ciudades cosmopolitas —Hong Kong, Shanghái y Taipéi—, donde la desaparición de lo puramente local da paso a la reconstrucción de identidades móviles y subjetividades glocales (Zhang, 2002: 255).

El nuevo cine chino, con un renovado ethos etnográfico —llámese *noir* o *art-house*—, ha acogido de buena manera la era digital de la imagen y los flujos transnacionales, así como el funcionamiento de los mercados globales y su economía, es decir, el escenario actual de los mecanismos cinematográficos que planteamos en el Capítulo Uno. Por ende, el cuestionamiento de la (auto)censura o de la (auto)exotización en el cine chino (auto)etnográfico forma parte medular de la reflexión teórica que se intenta plantear en este trabajo, pues no es sino en las fricciones entre lo auto y lo externo —entre la construcción del yo y de la otredad— así como en las miradas locales y glocales —entre las identidades regionales y transnacionales—, donde el proceso (in)visible de orientalización y translocalización deviene configuraciones constantes políticas de lo decible. De igual forma, a estos elementos es necesario sumar el empleo de la tecnología, como una apropiación, con fines de una escritura autónoma, para lo cual tomaremos el film *Largo viaje hacia la noche* como caso paradigmático.

Capítulo 3

La tecnología 3D como recurso político en *Largo viaje hacia la noche*

La moral es una cuestión de travellings

Luc Moullet

Los travellings son una cuestión de moral

Godard²⁹

Como vimos en los capítulos anteriores, la dominación en el campo cinematográfico es mucho más compleja que la lucha territorial en el mercado, pues tiene que ver, igualmente, con la imposición de modelos de los cuales dependen autores, obras y consumidores, así como los posibles intentos por fisurar tales patrones. La verticalidad también se manifiesta en las designaciones categoriales y la subsecuente selección de las cintas que se exhiben en festivales, salas o plataformas de *streaming*. El cómo, dónde y qué vemos, en tanto pugnas políticas dentro del campo fílmico, se anudan con la desterritorialización y descentralización a causa de la digitalización. Así, al centro de esta situación, las nuevas tecnologías son más importantes por los efectos en los modos de producción que por los inoperantes parajes de la especificidad de los nuevos medios³⁰.

Este cúmulo de factores, sin lugar a dudas, se articulan por y con la tecnología alrededor del cine, por lo cual será el tema principal antes de desembocar en el análisis de *Largo viaje hacia la noche*. En primera instancia, me importa resaltar el cuestionamiento hacia la tecnología como una apertura per se, cuando los beneficios de ésta esconden muchas veces una inequidad que parte de factores geográficos. Por

²⁹ Las citas de Moullet y Godard aparecen en la compilación de Antoine de Baecque *La política de los autores* (2003).

³⁰ Además de mi alejamiento de esta noción especificista anunciado en el capítulo 1, traemos a colación el necesario replanteamiento de las materializaciones del cine desde las articulaciones que tiene con los medios audiovisuales. Ya Gerald O'Grady entendía los Estudios sobre Medios como un sistema multidisciplinario entre fotografía, cine —clásico y experimental—, televisión, video, radio, informática e instalaciones, donde la praxis parte de la diversidad tecnológica en el audiovisual (La Ferla, 2016).

consiguiente, presentaré una genealogía de la tridimensionalidad, así como una revisión de la narrativa sin cortes en la era digital del cine, características sobresalientes de la película en turno, para sustentar las estandarizaciones propias del 3D y el plano secuencia contra las que opera la propuesta de Gan. Estamos ante el encuentro de la política y/con lo político, de la instauración y las rupturas discursivas, en donde la cita de Moullet es revirada por Godard porque el contenido político de un film no puede desprenderse de la forma ni de la adquisición tecnológica en la conformación del lenguaje.

3.1 Aperturas y límites de la tecnología en el cine

Desde sus inicios, debido a los fines económicos que lo permean, el aparato cinematográfico ha presentado un campo de disputa entre los agentes que buscan acceder a él y aquellos que no desean perder su control. Primeramente, el cinematógrafo fue celosamente resguardado por los Lumière, a pesar de que sus contenidos se expandieron por Europa y Norteamérica de 1895 a 1896, y por el resto del mundo para 1897. En respuesta, hubo una lucha contra la monopolización, la cual detuvo a Thomas Alba Edison en la primera década del siglo XX y luego obstaculizó — sin detenerlo del todo— al Sistema de Estudios hollywoodense en 1938. Posteriormente, en la década de los 60, la expansión urbana hacia los contornos de las grandes ciudades, el alza del consumo de cine por televisión y la especulación inmobiliaria produjeron el debilitamiento de las *majors*, lo cual dio entrada a mercados antes ajenos a la industria fílmica, tales como compañías petroleras, aseguradoras o refresqueras. De esta manera se instalaron en Hollywood la Gulf and Western (Paramount), la MCA (Universal), la Coca Cola (Columbia) o la National Kinney Services (Warner). Para los años 90, gracias a la supuesta política anti-monopolística de Reagan, Hollywood abrió las puertas a conglomerados multimediáticos³¹ del campo comunicativo y de entretenimiento, hecho que

³¹ Para una información detallada de las conformaciones y subdivisiones de los conglomerados, véase *Hollywood en la era digital* pp. 29-33

constituyó el marco de las franquicias³² multimillonarias que se mantiene hasta ahora, entre las que destacan *Star Wars*, *El señor de los anillos*, *Harry Potter*, *Buscando a Nemo* o *Los Piratas del Caribe* (Isaacs, 2013: 6; Riambau, 2011: 25-28).

En cuanto a la era digital del cine, George Smith y Willard Boyle, de los Laboratorios Bell en Nueva Jersey, iniciaron el declive del estándar analógico a partir de la invención del chip CCD (Charge Couple Device)³³ en 1969. Unos años más tarde, Sony desarrollaba cámaras con esta tecnología, con lo cual para los años 80 el público pudo acceder a la primera cámara casera con tecnología CCD³⁴. Por su parte, *Jurassic Park* (Spielberg, 1993) marcó el parteaguas para la industria profesional, pues fue la primera película en ocupar el Computer Graphic System para construir imágenes en ordenador y mezclarlas con el material analógico en el proceso de postproducción. Una vez visto el impacto que este tipo de tecnología podía conseguir, George Lucas y su empresa de efectos especiales, Light & Magic, se volcaron de lleno en este rubro. En el mismo camino, películas como *Forrest Gump* (Zemeckis, 1994) o *El cuervo* (Proyas, 1994) comenzaron a emplear los *fx* para yuxtaponer material filmado con imágenes de archivo; así, la primera hizo interactuar a Tom Hanks con sus extemporáneos acaecidos John Kennedy y John Lennon, mientras que la segunda logró sobreponer el rostro de Brandon Lee, quien murió durante el rodaje, en la de un doble de actuación. Al año siguiente de que *Toy Story* (John Lasseter, 1995) fuera realizada completamente mediante ordenador, la ola digital provocó la imposición de softwares de edición como Avid o Lightworks en lugar de la mecánica moviola, y las DVC-cams llegaron al mercado, haciendo masivo el acceso a las cámaras digitales. La ventaja económica de esta tecnología fue explotada al máximo por *La Bruja de Blair* (Myrick y Sánchez, 1999), la cual pudo ser rodada con un presupuesto de 40 mil dólares gracias

³² Una película vuelta franquicia está diseñada para recaudar más dinero que el de la taquilla, ya sea por subproductos audiovisuales como series, secuelas/precuelas/*spin-offs*, o bien gracias a la venta de licencias para la comercialización de figuras de acción, videojuegos, memorabilia y hasta espacio publicitario dentro de los films (Riambau, 2011).

³³ Estos chips hacían la función de la película análoga. El proceso fotoquímico pasaba a ser informático, ya que los sensores CCD eran los encargados de recibir la información registrada por el lente de la cámara y traducirla en píxeles mediante la luz obturada.

³⁴ Fuente: Documental *Side by Side* (Chris Kenneally, 2012).

a que se hizo con una RCA Hi-8 camcorder en tan sólo 8 días. A principios del nuevo milenio, el uso de cámaras digitales para grandes producciones se implementó con el aval de *Episodio II: el ataque de los clones* (Lucas, 2002), pues fue totalmente grabada con las cámaras digitales Sony HDC-F900, las cuales permitían 24 cuadros por segundo progresivos. Por su parte, la Computer Generated Imagery (CGI) fue perfeccionándose en cintas como *Final Fantasy: The spirit within* (Sakaguchi, 2000), *Polar Express* (2004) o *Beowulf* (2007) —ambas de Robert Zemeckis— para establecerse como una tecnología infaltable en la mayoría de las producciones (Riambau, 2011: 69-72).

El desenvolvimiento tecnológico resalta la importancia del financiamiento como primer paso para cualquier producción, desde el momento en que el presupuesto define el equipo de filmación, el tamaño del *crew*, la renta de locaciones, la contratación de actores, etc. Y dentro de este juego yace la cuestión del control o libertad de lo que puede mostrarse, es decir, la (in)dependencia con la cual puedan contar los realizadores ante los mecenazgos, patrocinios o autofinanciamientos. Como veíamos en el caso de China, durante muchas décadas el mando era ejercido por el régimen gubernamental, quien subsidiaba las realizaciones siempre y cuando se emparejaran al discurso nacionalista. En añadidura al estímulo económico, la vigilancia estatal también se traduce en la restricción de los canales de exhibición — que ya revisábamos con los casos de los directores Zhang Yuan, Zhang Yimou y Chloé Zhao en el Capítulo 1—. Esta barrera, que similarmente se ha erigido en Irán, es denunciada brillantemente por el director iraní Jafar Panahi³⁵ en *Taxi Teherán* (2015), donde el cineasta se da el lujo de enlistar los elementos que el gobierno de su país considera como indignos de ser mostrados en una cinta. De este modo, la entrada al mercado público y el abaratamiento de las nuevas tecnologías son una alternativa tangible para realizadores como Panahi y Gan, quienes se beneficiaron de la cámara Black Magic Pocket Cinema Camera, de precio medianamente accesible —hoy en día

³⁵ Panahi se ha distinguido por una producción constante de películas que denuncian los abusos y carencias del régimen islámico y del gobierno iraní. Ha sido blanco constante de censura y represión en su país, donde estuvo encarcelado por casi 3 meses.

no rebasa los mil quinientos dólares—. En el caso del primero, el tamaño reducido del aparato y su capacidad de almacenamiento externo facilitó la manipulación expedita de la cámara en el tablero del taxi, así como rodar 82 minutos sin cortes; para Gan, la Black Magic fue la alternativa que le permitió terminar el rodaje de *Kaili Blues*, luego de que se acabara casi todo el presupuesto en conseguir un plano secuencia de 40 minutos —grabado, a su vez, con otra cámara semi profesional, la Canon 5D Mark III—³⁶.

Al respecto, Ezra y Rowden señalan que “la tecnología digital en todos los aspectos ha permitido la creciente intrascendencia de los límites nacionales como controles ideológicos y estéticos por rangos de agentes legales y extra-legales, y ha funcionado para irrumpir y descentralizar las fuerzas que habían, hasta ahora, mantenido un control estricto sobre las representaciones políticas y de lo público en el cine” (2006, 6). Este beneficio es ilustrado por *Taxi Teheran*, que fue producida por la compañía del propio director, Jafar Panahi Film Productions, junto con la prestigiosa productora neoyorquina Kino Lorber, inclinada históricamente hacia el *art-house* y los *foreign films*, con lo cual constatamos la serie de sinergias transnacionales que rigen el mercado hoy en día. En esa misma línea, el escenario actual es capaz de amistar el cine subsidiado estatalmente y las inversiones privadas, donde terminan por hibridarse ambas posturas en pos de conseguir el presupuesto suficiente para los requisitos de cada producción. Hoy en día, y desde hace muchos años, lo más común es ver en los créditos iniciales las estampas de los apoyos estatales junto a los logotipos de productoras internacionales. De manera que el acceso tecnológico y la desterritorialización de los modos de producción pueden promover un grado mayor de soberanía para la generación de contenidos, pues representan una liberación, en menor o mayor medida, de los corsés gubernamentales.

Por lo tanto, la cuestión sobre las nuevas tecnologías en el cine puede ir dirigida hacia su potencialidad como principio para la autonomía de los mercados no-hegemónicos,

³⁶ Fuente www.imdb.com Revisado por última vez el 02 de marzo de 2021

pero dicha lectura ha de llevarse con cuidado, pues puede contener la opacidad de nuevas formas de control. Al respecto, Toby Miller (2016) apunta con asertividad que la suposición de que todos podamos ser consumidores y productores de contenidos (*prosumers*), gracias a las nuevas tecnologías, oculta la existencia de los *gatekeepers* en los medios, al mismo tiempo que ese “todos” en la fórmula implica entonces un “nadie” como productores culturales, pues todos somos simultáneamente trabajadores sin sueldo pero consumidores que sí gastan. En consecuencia, reafirmamos que el problema recae en el esfuerzo por equilibrar las ventanas de exhibición, con lo cual tendríamos que las nuevas tecnologías no son sino un rizo del factor financiero, donde confluyen para la elaboración de un campo fílmico más o menos abierto, en constante relación con las condiciones de cada contexto de producción. Miller afirma en ese sentido que:

“La hegemonía de Hollywood probablemente adquiera ganancias de los costos reducidos de la duplicación y la distribución, a pesar del riesgo aparente que conlleva la entrada de nuevos competidores por la flexibilidad del mercado. Los costos de producción y distribución han protegido dicha hegemonía desde hace mucho tiempo mediante la restricción de participantes cercanos, porque la naturaleza intensa de la labor de producción fílmica, ya sea dentro o fuera de cámara, necesita de un gran financiamiento [...] La geopolítica no cambiará gracias a los nuevos medios a menos que las inequidades materiales cambien también” (2016: 35).

En efecto, las tecnologías por sí mismas no tienen la capacidad de modificar los panoramas económicos hacia una vía (in)justa o (in)equitativa, puesto que si bien es cierto que el cine digital minimiza las desventajas del cine analógico —disminuye el impacto ambiental, es sencillo de almacenar, reproducir y distribuir, puede contener varios doblajes y subtítulos, y mantiene la calidad original del máster sin importar las copias que se realicen— y conlleva a disminuir los costes de producción³⁷, la

³⁷ El proceso análogo tradicional consiste en crear un internegativo del negativo original, del cual se hacen las copias que se exhibirán en las salas. Dicho internegativo cuesta entre 10 y 25 mil dólares y su copia entre mil y 1,400 dólares cada una, dependiendo de la cantidad requerida, que generalmente

resultante reducción financiera no cambia el hecho de que los espacios de exhibición permanezcan retenidos por las grandes productoras y distribuidoras, pues, inclusive, muchas veces se acentúa. Esta vigorización de la inequidad queda expuesta cuando los grupos que han tomado las decisiones sobre el uso y escalamiento global del cine digital³⁸ han sido el National Institute of Standards and Technology (NIST), la Motion Pictures Association of America (AMPA), la Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE) —todas de Estados Unidos— y la Comisión Europea. Por ello, es más importante ver en qué grado de “globalidad” funcionará y se repartirá la estandarización digital, así como escudriñar quiénes se están beneficiando económicamente en realidad gracias a estos cambios (Culkin y Randle, 2003: 2-3).

La bandera del acceso tecnológico puede ondearse cual mero ornamento para distinguir una producción, sin considerar los factores determinantes de los presupuestos o canales de comunicación, como es el caso de *Night fishing* (2011), del director surcoreano Park Chan-wook y su hermano Park Chan-kyong. Dicha cinta, ganadora del Oso de Berlín por Mejor Cortometraje en la 61^a entrega del festival, fue grabada por completo con un celular, hecho que se pondera al inicio de la película mediante una leyenda que advierte “Esta película fue realizada con un iPhone 4”. Pero lo que no se indica es que el costo de producción, de 133 mil dólares, fue financiado por Korean Telecom (KT) —entonces distribuidora exclusiva en ese país del dispositivo de Apple—, ni que se usaron lentes y accesorios propios del cine profesional para el levantamiento de la imagen³⁹. Además, el producto final cuenta con corrección de color, efectos especiales y un diseño sonoro impecables, lo cual deja ver que la presunción del anuncio “realizada con un iPhone 4” se adhiere más a una

oscila entre las 3 mil y 4 mil copias —considerando que para cada mil copias suele requerirse un nuevo internegativo debido a su uso y desgaste en el proceso de impresión—. Posteriormente, las copias viajan varios días por un flete que cuesta entre 100 y 200 dólares según el destino final. En contraste, hacer un máster digital cuesta entre 25 y 150 mil dólares, acorde al tiempo invertido por el equipo creativo para realizarle cambios y correcciones. Este archivo se codifica y comprime para los proyectores digitales —factor que refuerza el blindaje contra la piratería— por lo que el número de copias deja de ser un problema (Culkin y Randle, 2003).

³⁸ En el documental *Side by Side* queda estipulado que en 1999, en Estados Unidos, había 4 proyectores digitales (2 en Nueva York y 2 en Los Ángeles), los cuales aumentaron a 150 en 2002 y a 100,000 para el 2015.

³⁹ Datos de www.imdb.com y en en.wikipedia.org revisados el 01 de marzo de 2021.

estrategia publicitaria que al impulso del acceso libre para cualquiera que cuente con un aparato parecido.

De manera similar, la película *Tangerine* (2015), del neoyorquino Sean Baker, fue anunciada como una obra realizada completamente con tres celulares iPhones 5S, sin embargo, los dispositivos estaban equipados con estabilizadores, aplicaciones —como Filmic Pro— y accesorios —adaptadores anamórficos de Moondog Labs para grabar en *widescreen*— que permitían movimientos de cámara, obturaciones, ángulos y características propias de las cámaras profesionales. En este caso, los laureles del acceso tecnológico sólo fueron la puerta de entrada a las grandes ligas para Baker, pues gracias a la gran recepción de la cinta en festivales como Sundance, pasó del financiamiento de 100 mil dólares que tuvo *Tangerine*, a uno de 2 millones de dólares para su siguiente trabajo, *The Florida Project* (2017). Así, tanto *Night Fishing* como *Tangerine* son un claro ejemplo de las bondades asequibles por la estrategia de marketing centrada en la realización con tecnología *al alcance de todos*, cuando en realidad los mismos contenidos reniegan las propiedades del video digital nativo de los celulares, ocultando sus *falencias* —para la visión canónica de la industria— con un conjunto de aderezos que modifican desde la propia captación del material hasta su immaculada postproducción.

Para Vilém Flusser, este tipo de fingimientos son inherentes a la nueva “etno-imaginería”, basada en la creación sintética de imágenes así como en la programación de las máquinas y su influencia en los realizadores. Esta tecnicidad apunta en dos direcciones. Por un lado, hacia una sociedad totalitaria preprogramada donde el ser humano es un funcionario de las imágenes; y por otro, hacia una sociedad telemática que permite y prioriza el diálogo entre los creadores y consumidores (2017: 26). Esta idea tiene resonancias de Benjamin (2003), quien encontraba en la reproductibilidad del cine un instrumento para los sistemas totalitarios pero también una potencia emancipadora. Ambas visiones coinciden con nuestro planteamiento dual sobre la apertura real para nuevos contendientes gracias a la accesibilidad de las nuevas tecnologías y el simultáneo acaparamiento de los modos de producción-distribución-

acceso. Regresando a Flusser, el meollo del problema se encuentra en revertir la programación de los aparatos pero desde “el interior” de éstos, para “luchar contra su automaticidad [...] en un gesto compuesto por dos fases. En la primera fase los aparatos son inventados y programados. En la segunda, los aparatos son invertidos contra su programa. La primera es ejecutada por científicos y técnicos; la segunda, por los productores de las imágenes propiamente dichas” (íbid, 46)⁴⁰.

De esta manera, la opacidad fundamental del funcionamiento del aparato técnico, léase su programación, se añade a la fetichización del proceso de producción previamente comentado. Pero una alternativa para desmontar la programación es reflexionar sobre su usanza, ya que las condiciones de la revolución digital no sólo transitan por los ámbitos tecnológicos e industriales sino también por el estético, así como en las nuevas relaciones que se establecen con los espectadores mediante el lenguaje. Finalmente, la triada arte-técnica-ciencia no debe implicar ninguna exclusión, sino una interrelación que influye a cada obra y termina por conjugarse en los procesos sociales (Giannetti, 2002: 188).

Precisamente por esta articulación con las prácticas sociales, se vuelve sumamente crucial el cuestionamiento hacia los márgenes homogéneos que generalmente encausan las bifurcaciones de la tecnología. Si bien la importancia de revisar el estándar hegemónico está justificada por el papel que éste tiene como principal exportador de productos y modelos discursivos, así como por ser la principal matriz de decisiones en cuanto a los estándares industriales que rigen el campo, es imposible dejar de ver que la tecnología no opera de la misma manera en el resto del mundo. Por lo tanto, el error más grave es homologar la tecnología sin mayor detenimiento contextual, pues lo que se considera como tecnología de punta en el Norte global casi nunca lo es en el Sur. El uso, e inclusive la propia existencia de los dispositivos e infraestructuras, puede llegar a ser radicalmente opuesta entre las zonas geográficas.

⁴⁰ Nuevamente, esta oposición entre poética y técnica pasa por el postulado humanista que ya se veía en la reflexión de Benjamin (2003) respecto al actor de cine que se emplaza frente al aparato-cámara para conseguir la mostración de sus emociones versus el empleado-burócrata que sólo está al servicio de la máquina.

Este hecho se ha visto reflejado en el acceso a Internet, que en el 2001 sólo le concernía al 1% de la población mundial, a la par del número de líneas telefónicas, requisito para conectarse a la web, que sólo en la isla de Manhattan era mayor que en todo el continente africano. En México, en el año 2019, solamente la mitad de la población podía conectarse a Internet⁴¹, dato que, por si fuera poco, no anuncia nada sobre la calidad de la conexión. Reafirmamos, entonces, que la tecnología es al mismo tiempo abierta y cerrada, y que puede llegar a ser tan integradora como destotalizante (Barbero, 2001: 11). En el mismo tenor, Martín Barbero apunta que:

“El uso alternativo de las tecnologías informáticas en la construcción de la esfera pública pasa sin duda por profundos cambios en los mapas mentales, en los lenguajes y los diseños de políticas [pero] que nadie se confunda: las tecnologías no son neutras, pues hoy más que nunca ellas constituyen enclaves de condensación e interacción de mediaciones sociales, conflictos simbólicos e intereses económicos y políticos. Pero es por eso mismo que ellas hacen parte de las nuevas condiciones de entrelazamiento de lo social y lo político” (2001: 12-13).

Asimismo, por estas razones no podemos dejar de cuestionar el etnocentrismo impregnado en el ciberdiscurso, puesto que pensar únicamente en la democratización y acceso que conlleva la digitalización del cine, además de las contrariedades que ya revisábamos con Miller, oculta la posible adquisición de beneficios sólo por una cúpula privilegiada. El peligro del triunfo de las “democracias parciales” producto del “ciberautoritarismo” es que sigue ejerciéndose un poder desproporcionado por aquellos agentes que divulgan y comercializan gracias a las últimas tecnologías, pero también lo está en pensar que los nuevos aparatos son “epistemológicamente subversivos” (Stam, 2001: 369-371).

En resumen, el cinematógrafo, indiscutiblemente fruto de la evolución científica, se hizo parcialmente público hasta que occidente, en su propagación económica y política, lo llevó a otras latitudes con las intenciones monopólicas como las de los

⁴¹ www.inegi.org.mx Última fecha de consulta el 1 de marzo de 2021

hermanos Lumière, Thomas Alba Edison o el Sistema de Estudios hollywoodense. El problema es que, hasta nuestros días, el conocimiento científico, la generación y refinamiento de la tecnología en el cine, en buena medida, sigue siendo de los países del Norte. Desde los viajes espaciales y la cibernética, hasta los modelos discursivos en el cine, las ex colonias se sirven de la tecnología ya sea de forma fraccionada o bajo el asesoramiento de las sociedades *avanzadas*, lo cual habla de una prolongación colonial científica sobre el Sur global (Lozoya, 1974: 158) ⁴². Si bien países como India, Egipto, México o Argentina accedieron al cine con prontitud, sus producciones sólo obtuvieron ventanas de exhibición mundial cuando replicaron la estética predominante —en lo que ya nombrábamos como Segundo Cine en el capítulo anterior—, pero jamás han despuntado en la innovación técnica ni científica dentro de la industria para la creación de cámaras, lentes, cintas o micrófonos. Por el contrario, el sonido, la colorización, el *cinemascope*, la estereofonía, el 3D o la digitalización, son desarrolladas por los nodos centrales y adquiridas por las periferias (Lozoya, 1974: 159).

Así como el funcionamiento de la conceptualización hegemónica del Tercer Cine expandía el yugo de los países “de Tercer Mundo” o “en vías de desarrollo” bajo la lógica desarrollista, ahora el ciberdiscurso y las miradas acríicas hacia las nuevas tecnologías hacen resonar la preponderancia de *una* vía global hecha a medida de quienes disfrutan de ella. Al respecto, Lozoya apunta que los realizadores alejados de los avances tecnológicos “no produce[n] sino un arte piadosamente calificado de folklórico y artesanal”, y que “la historia de la cinematografía de las sociedades dependientes y precientíficas es el relato de los intentos, casi siempre fallidos, por injertarse tímidamente en la corriente de lenguaje inventado, utilizado y renovado por las potencias científicas y por tanto culturales” (1974: 160). No obstante, tal como

⁴² La pandemia causada por el SARS-CoV-2 trajo consigo el ejemplo más claro del (pos)colonialismo científico aquí señalado. La diferencia del número de países que han logrado desarrollar y comercializar las vacunas contra la COVID-19 frente a aquellos que han debido limitarse a comprarlas, así como las brechas tecnológicas entre ambos grupos, es abismal. A esto se suma el poder adquisitivo de los países, pues los más pobres yacen a expensas del constante acaparamiento de los más ricos. Para obtener más información sobre el tema, léase <https://www.bbc.com/mundo/noticias-56025727>

apuntamos para el final del capítulo 2, la explotación de las calificaciones etnográficas del *noir* chino —lo folklórico y lo artesanal para Lozoya; lo exótico y lo *art-house* para esta investigación— son justamente la manera en la cual los realizadores se apropian del lenguaje y las ventanas de exhibición; y en el caso de Bi Gan, de la tecnología en sí misma para trastocarla en su producción de sentidos.

Ante la dualidad inherente a la propagación de las nuevas tecnologías, es más útil cuestionar las relaciones de poder que éstas permiten operar, antes que estancarnos en las reflexiones filosóficas y técnicas de autores como Flusser o Giannetti respecto a la digitalización de la imagen, mismas que indudablemente tienen una relevancia y utilidad, pero pierden prioridad en este trabajo debido a la neutralización u omisión de los conflictos y contextos geográficos, mercantiles, comunicativos y políticos.

3.2 El efectismo *pop-out* como paradigma de la tridimensionalidad en el cine

Con base en la sensorialidad de la experiencia presencial, el cine en tres dimensiones ha sido vendido como una tecnología innovadora por las campañas de mercado de la industria fílmica, sin embargo, nunca ha logrado estandarizarse por completo, por lo que se ha vuelto una técnica pasajera que ataca en forma de oleaje. De esta manera, el 3D tuvo incursiones destacadas a principios de los 50 y a mediados de los 80, que precedieron el fragor de finales de los 2000, aunque su intermitencia perdura hasta ahora. Dentro de la carrera por las patentes industriales y la implantación de modelos de negocio, el inglés William Friese-Greene ya experimentaba con el cine estereoscópico para 1891, 46 años antes de que los Lumière repararan en la tridimensionalidad, pero no fue sino hasta la década de 1950 cuando el posicionamiento de la televisión obligó a los estudios de cine a competir por la preferencia del consumidor: la Warner contrató a Natural Vision tras el éxito que fue *Bwana Devil* (Oboler, 1952) con el fin de producir más películas tridimensionales, pero la empresa sólo contaba con una cámara 3D, por lo que no pudo competir contra el resto de estudios que comenzaron a implementar el relieve. Mientras Warner sacaba *House of Wax* (André de Toth, 1953) y *Dial M for Murder* (Alfred Hitchcock,

1954), la MGM estrenó el musical *Kiss me Kate* (George Sidney, 1953) y la Universal Pictures *Creature from the Black Lagoon* (Jack Arnold, 1954). Estas productoras se apoyaron en el cine con relieve como otrora echaran mano del sonido estéreo o la pantalla panorámica, las cuales tampoco eran técnicas innovadoras, pero gracias a su practicidad sí llegaron a volverse imprescindibles. Las cintas mencionadas emplearon un mecanismo de superposición de imágenes independientes discriminadas por gafas anaglíficas, el cual resultaba en mareos y dolores de cabeza para los espectadores (Jones, 2020: 8; Riambau, 2011: 73-76).

Actualmente, el mecanismo arroja una imagen digital de alta definición a cada uno de los ojos, haciendo imperceptible el trucaje y más fácil el abarrotamiento de las salas especializadas. De esta manera, la contienda por dominar el mercado 3D en el nuevo milenio tuvo su banderazo de salida con el rodaje de *Avatar* (Cameron, 2009), que incluso antes de su estreno provocó la premier de *Monsters vs. Aliens* (Letterman y Vernon, 2009) de DreamWorks, *Up!* (Docter, 2009) de Pixar, y *Bolt* (Williams, 2009) de Disney, todas destinadas a verse en tres dimensiones. Igualmente, directores pendientes de las modas tecnológicas como Spielberg o Zemeckis, hicieron lo propio con *Secret of the Unicorn* (2011) y *A Christmas Carol* (200), respectivamente. Además de su uso mercadotécnico, esta técnica también tuvo utilidad como contraataque a la piratería, no obstante, su alto costo de producción —20% más que el cine en dos dimensiones— junto con la necesidad de soportes especiales tanto en salas como en reproductores domésticos DVD y Bluray⁴³, fueron los factores que frenaron de nuevo el impulso que parecía llevar el 3D al estándar alguna vez vaticinado (Jones, 2020: 8; Riambau, 2011: 73-76; Russo, 2012: 270-271).

La tecnología 3D ha sido maridada, generalmente, con una narrativa de novedad espectacular con fines de comercialización, en un claro detrimento de su uso creativo: la etiqueta innovadora se ancla en la técnica para ocultar su esencia reiterativa. Mientras en los años 50 la mayoría de las películas estereoscópicas colindaban con el

⁴³ El éxito de los televisores y reproductores 3D son el mayor indicio de la derrota que las salas comerciales arrastran desde mediados del siglo anterior.

cine de clase B, la explotación dejó lugar al terror *slasher* —con *Jaws 3D* (Alves, 1983), *Amityville 3-D* (Fleischer, 1983), y más recientemente *Freddy's Dead: The Final Nightmare* (Talalay, 1991), *My bloody valentine* (Lussier, 2009) y *Final Destination 4* (R. Ellis, 2009) como las más representativas— junto con el género fantástico-infantil. Para Ross (2012), el estilo más común del 3D, en función de la profundidad de los ejes, se encuentra en las escenas de vuelo, como las de *Avatar* (2009), *Río* (Saldanha, 2011) o *How to train your dragon* (Sanders y DeBlois, 2011), que incrustan esta técnica en la estructura narrativa para mostrar el paso del miedo —no poder volar— a la confianza y coraje —volar—, pues permiten dar el efecto de libertad y rapidez a los movimientos multidireccionales de cámara en el espacio de tres dimensiones, además de que, al reproducirse en 2D, no pierden la espectacularidad⁴⁴. Ciertamente, el efecto visual es priorizado en todas las películas mencionadas, y además de la fácil manipulación de la profundidad, se suma la intención de llevar al espectador hacia *dentro* de la imagen, explotada al máximo por el género de terror a través del estímulo del arco reflejo para hacer *saltar de su butaca* al espectador cada que se acerca con velocidad un objeto hacia el frente. Sobre esa línea, Jones apunta que el 3D “es un medio extremadamente táctil y encarnado, una ilusión óptica inusual que desestabiliza la distinción entre lo que se observa y el espacio donde ocurren las acciones” (2020: 5).

De esta manera, nos encontramos ante un paradigma de la tecnología 3D que consiste en un alarde de la perspectiva óptica por medio del *pop-out*, que es la técnica de distanciar exageradamente los planos mediante la profundidad de campo, para conseguir esa sensación inmersiva que equivale a *casi poder tocar* los objetos más cercanos. En cada una de las películas mencionadas en este apartado, la disposición de los elementos en el cuadro se encuentra en función directa de este efecto *táctil* —en palabras de Jones—, para garantizar al espectador el entretenimiento históricamente adherido a la estereoscopia. El principio de fascinación en las primeras exhibiciones cinematográficas no fue solo el aspecto mecánico del invento ni el instrumento

⁴⁴ Ross se centra en una revisión más exhaustiva respecto a la cinematografía aérea, la cual puede encontrarse en su libro *Invitation to the voyage: The flight sequence in Contemporary 3D cinema*.

moderno del avance industrial, sino la imagen en movimiento presentada en la pantalla y, principalmente, la configuración del espectador de ésta. Aunque esas primeras exhibiciones aparentemente sean muy lejanas, los nuevos espacios cinemáticos, y las tecnologías que los posibilitan, vuelven a plantear un problema con la recepción, pues parten de un *deber ser* asombroso para los sentidos, emparejado con las odiseas que emprenden los cineastas para estirar la técnica hasta sus límites, llegando a carecer de expresividad en pos del virtuosismo (Isaacs, 2013: 4-5; Guilhem, 2021: 150). Baste recordar cuando Sandra Bullock, en el clímax de *Gravity* (2013), suelta una lágrima que flota ingrávida hasta la cara del espectador: más de 100 años después, el tren que asombrara a las audiencias de los Lumière se reactualiza en lo que parece ser producto de imagerías innovadoras, cuando sólo se está ocultando el divertimento más primitivo de la imagen en movimiento.

En relación con esto, nos encontramos de nuevo ante el problema de la imposición de los modelos discursivos, causada por la encapsulación de los aparatos tecnológicos en aras de las grandes productoras. Cada vez que el 3D toma la forma de revulsivo para la industria fílmica, en su síntesis de estrategia comercial, hay un encogimiento de las realizaciones que se traduce en la elaboración de un espectador igualmente reducido, unidireccional, preferiblemente asombrado. Llegado este punto quiero enfatizar que la cuestión no es que la estereoscopía sea empleada como entretenimiento, sino que este pase a ser la única vía, y que realizadores y público se constriñan a tal, puesto que, entonces, la tecnología pasa a ser un cauce hegemónico más. Al respecto, Russo señala que “si lo que aguardamos es una profundización de las experiencias en el cine 3D, los cambios provendrán no solamente del costado de la tecnología sino de su potencial estético, entendido esto último tanto desde el ángulo de la creación audiovisual como el de las prácticas de la fruición espectral” (2012: 280). Por lo que obras como *Largo viaje hacia la noche* se erigen como una fuerza que revira los asentamientos de la técnica de relieve y traza una alternativa a las preconfiguraciones receptoras.

Acaso con la misma intencionalidad, Godard reflexiona sobre las innovaciones técnicas y las imbricaciones multimediales en el campo cinematográfico, entre ellas la tridimensionalidad, en *Adiós al Lenguaje* (2014). La obra pondera el montaje, el cual da cabida a imágenes de archivo, inserciones de textos y videos con diferentes calidades, en la consecución de un cuestionamiento a la especificidad del discurso cinematográfico, tanto en su formación material como narrativa. Las imágenes se conjugan mediante guiños hipertextuales y figuras retóricas, donde quizás la catáfora y la reiteración son las más abundantes, en subrelatos divididos por rótulos que juegan con las palabras en francés del título de la película — “a deux” en lugar de “adieu”, de *Adieu au langage*, por ejemplo— para anunciar las declaraciones del autor sobre el amor, la guerra o la filosofía. De manera que encontramos una serie de citas, a veces autorreferenciales —aparecen extractos de las primeras obras en blanco y negro de Godard—, que subrayan el devenir digital y la hibridación entre medios y soportes: el beso de un hombre y una mujer en una escena romántica del cine clásico, digitalizada, es enlazada con el plano de dos personajes en la misma situación, captada en video; al fondo del cuadro, en una habitación, un televisor reproduce una película subtitulada, mientras que un movimiento de cámara revela a los personajes emulando lo que muestra la pantalla; la sombra de una cámara montada en una grúa, proyectada en el suelo, abre el plano que muestra el movimiento del artefacto en las alturas. En cuanto al video 3D —levantado con la cámara “deportiva” GoPro 3D Hero—, Godard lo coloca al mismo nivel que el resto de elementos, como una forma de expresar la intermedialidad de la que al final forma parte, y no como la tecnología asombrosa de la cual hay que hacer alarde. La configuración del espectador tradicional de 3D se fisura para dar lugar a una nueva: aquí no son necesarias las gafas anaglíficas porque el acto de decodificación del público no radica en la visualidad del relieve.

Adiós al lenguaje, en otras palabras, es un palimpsesto del cine analógico en varias dimensiones, sobre el cual Godard coloca una serie de *digitalidades* que apelan a la mostración de su materialidad transmedia. La pregunta que el autor abre respecto al lenguaje es sobre la forma de realizarse y reproducirse, el soporte en el cual se

presenta y su cruce con los aparatos tecnológicos. Cuestionamiento que en su ensayo *El libro de las imágenes* (2018) plantea nuevamente mediante la primicia del montaje. La yuxtaposición del sonido y de la imagen, del material levantado y el material de archivo, de obras ora pictóricas, ora fílmicas, ora televisivas, diluye cualquier límite genérico documental/fictivo con miras a una estructura fragmentaria antes que fragmentada. Ambas producciones, ciertamente, rosan con el narcisismo del espectador, que ya no se basa en la identificación con los personajes, sino mediante la puesta en marcha del bagaje cultural frente a la abrumadora cantidad de citas y referencias (Stam, 2001: 347). Sin embargo, este posible *snobismo* no opaca las preguntas que Godard pone al centro de la cuestión, y que son las que me interesa retomar en cuanto al viraje de la multimedialidad y tropos tecnológicos, a lo cuales se suma, en una aproximación al cine de Gan, la construcción de la temporalidad mediante la puesta en escena.

3.3 El plano secuencia: ¿“Todo esto es”?

En 1948 Alfred Hitchcock imaginó una película sin cortes que dependiera de la puesta en escena y los movimientos de cámara para desarrollarse, en función del elemento principal de la trama, que no era sino el ocultamiento de un cadáver *a la vista* del espectador durante toda la narración, sólo para revelarlo al final de la historia. Sin embargo, *La soga* (1948) no pudo ser rodada de corrido debido a la longitud de los carretes que contenían el celuloide, pues no alcanzaban a cubrir el tiempo que Hitchcock pretendía alcanzar en pantalla. El director resolvió el problema mandando planos a negros cada determinado tiempo, al colocar elementos frente a la lente de la cámara —como la espalda de un personaje—, para después comenzar otro plano descubriendo el objetivo, con lo cual consiguió el efecto de continuidad ininterrumpida que deseaba⁴⁵.

⁴⁵ Un caso similar es *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)* (2014) de Alejandro González Iñárritu, tejida también en un continuum pero a través de conexiones veladas por la edición digital.

Casi 50 años después Zbigniew Rybcinsky, mediante la imagen digital y su manipulación en ordenador, hizo un portentoso uso de la composición por capas para simular un *travelling* “infinito” en *Imagine* (1987), donde presentaba un *dolly* lateral en *loop*, a ritmo de videoclip, de habitaciones por las cuales transcurría la vida de distintos personajes. A principios de los años 2000, el director Aleksandr Sokurov grabó la primera película sin cortes de edición en la era de la High Definition (HD), *Russian Ark* (2002), la cual consta de un plano de 90 minutos⁴⁶ donde se muestra una revisión histórica de Rusia a partir del desplazamiento de la cámara por una serie de coreografías y escenarios en el Museo del Hermitage. El sueño de Hitchcock pudo realizarse sólo con el advenimiento digital. Fue la transición del celuloide a información digitalizada y almacenada en discos duros, junto con su subsecuente edición en software computacional, lo que permitió a los realizadores concretar un flujo temporal total en pantalla sin cortes.

Otro punto importante al hablar de la temporalidad en el cine es la duración de las escenas y los planos, misma que ha ido reduciéndose con el paso de los años, quizás influidas por las formas televisivas y otras producciones audiovisuales como los videos musicales. En las décadas entre 1930 y 1960, las escenas de la mayoría de los films oscilaban entre los 2 y 4 minutos, para las décadas siguientes ese tiempo se redujo a 1,5-3 minutos y en los 90 el margen promedio pasó a los 60 segundos. Respecto a la duración de los planos, de los años 30 a los 60 aquéllos duraban entre 8 y 11 segundos, mientras que para la década de los 80 descendió a 4-5 segundos y, en los 2000, películas como *Requiem for a dream* (Aronofsky, 2001) los aceleraron a menos de 2 segundos (Riambau, 2011: 172). Con lo cual el plano extendido, sin cortes, se vuelve un recurso que la mayor parte de las veces agrega una peculiaridad a la fabulación de una cinta; distinción generalmente montada en la destreza técnica⁴⁷.

⁴⁶ La Sony HDW-F900 que usó Tilman Büttner, director de fotografía, estaba conectada a un hardware capaz de almacenar 100 minutos de video.

⁴⁷ El video más reciente de Rally Studios muestra un enredado trayecto por los recovecos de un boliche en Minnesota, logrado gracias a un *drone* tripulado con asistencia de gogles de realidad virtual. A pesar del simplismo del video, ha logrado viralizarse entre los elogios de varios directores de Hollywood. Material revisado en <https://www.abc.net.au/news/2021-03-12/hollywood-drone-video-minnesota-bowling-alley/13241718> Consultado por última vez el 19 de marzo de 2021.

En su reflexión sobre el plano secuencia, Pier Paolo Pasolini (1971) afirma que el más característico es aquél del sujeto que filmó en 16 milímetros el asesinato de Kennedy, desde la multitud, sin elegir mayormente el ángulo, denotando un punto subjetivo en tiempo presente, puesto que ese plano convocaba entonces el “lenguaje de la acción”, que es el “límite realista de toda técnica audiovisual”. Si tal suceso hubiera sido grabado por varias cámaras y después montado mediante una edición, implicaría una “multiplicación de presentes”, y se subrayaría la relatividad de cada ángulo y por lo tanto sus imprecisiones: la proposición fundamental de la ausencia de cortes es poder decir “todo esto es... todo esto ocurre” (1971: 62-72). Así, el pensamiento de Pasolini sienta una idea de verosimilitud realista, retomado en gran medida por el cine documental, no por la ausencia de cortes, sino por la impronta de registro *total* antes que de artificialidad (des)montada. La exhibición de una totalidad derivada de y sustentada por la extensión temporal evita, en principio, una discusión con el fuera de cuadro, otorgando a lo que yace dentro como veracidad indiscutida, y en segunda instancia, la consideración de que no todo ocurre en *presente* sólo por estar *presentándose* en continuo.

En una postura similar en cuanto al intento de mostración total, aunque con la finalidad de demostrar precisamente la imposibilidad de aprehender tal, encontramos *Timecode* (2000). En esta película, el director Mike Figgis plantea la premisa de enfatizar distintos ángulos en torno a una serie de acciones, grabadas en continuo, a partir de dividir la pantalla en cuatro. Cada cuadrante —siguiendo la herramienta de análisis de Riambau (2011): cuadrantes superior derecho e izquierdo y cuadrantes inferior derecho e izquierdo— acuña una parte de la historia, ya sea que ocurra en el mismo lugar o en otro, para lo cual, oportunamente, el audio de alguno de los cuadrantes se destaca ante el resto como una suerte de guía para el espectador. Conforme la trama avanza —la infidelidad de un productor y una actriz para con sus respectivas parejas—, las secciones, que en un principio se limitaban a mostrar a un personaje, van siendo habitadas por los personajes, que pasan de una a otra y muestran varios puntos de vista sobre el mismo acontecimiento. Cabe mencionar en

este punto el magnífico emplazamiento de plano-contraplano que enmarca en dos cuadrantes la charla sostenida por Jean Tripplehorn, al interior de un coche, y Leslie Mann, quien está asomada por la ventanilla, pues consigue el tradicional “corte” ad hoc para cualquier conversación pero con una especie de edición sin tijera. A Pasolini le hizo falta imaginar la posibilidad de que los puntos de vista de los testimonios se presentaran en una multiplantalla. La obra de Figgis, como su nombre lo indica —el *timecode* es la barra numérica que marca el tiempo en el software de edición— es una coreografía improvisada, sincronizada por cuatro sismos que eventualmente sacuden la pantalla general —es decir, la del soporte que contiene las otras cuatro—, que deja ver la versatilidad del equipo de grabación no profesional, incluso empleando recursos “amateurs” como el zoom óptico, a través de la planeación de la distribución visual en los cuadrantes⁴⁸.

En el cada vez más copado rubro de películas de una toma continua, las producciones caen con frecuencia, paralelamente al problema de la estereoscopía, en una fórmula homogénea, donde el plano secuencia se ha posicionado como instrumento de la *acción* por excelencia. Cuando Cuarón se acercó a la toma larga en *Children of Men* (2006) pudo conseguir el furor y la sordidez que deseaba mediante un plano de casi 7 minutos, y en esa misma línea Sam Mendes construyó en su totalidad *1917* (2020); ambas nutridas de una (post)producción acorde a sus presupuestos, 76 y 95 millones de dólares respectivamente⁴⁹. Por la misma ruta de la presentación de un tiempo vivencial encontramos *PVC-1* (Stathoulopoulos, 2007) y *Victoria* (Schipper, 2015). La primera habla sobre la desazón de un acto terrorista, en el cual un grupo delictivo extorsiona a una familia que vive en el campo colocando un collar-bomba de PVC a la madre. Luego de contactar a la autoridad antiexplosivos, la mujer sufre el proceso del especialista para desarmar la bomba, realizado con apenas un cuchillo calentado por una vela. La película se resuelve con austeridad, pues carece de efectos especiales, mientras que el tiempo elaborado sin cortes tiene la finalidad de ser un *en vivo*, como

⁴⁸ Es necesario mencionar que ver la película desde un reproductor que permita pausar y rebobinar hace mucho más asequibles los detalles, que muy posiblemente pasarían de largo en una sala de cine.

⁴⁹ Fuente: www.imdb.com Consultado el 03 de marzo de 2021.

una forma de producir empatía con la mujer, sus familiares y el agente antiexplosivos, con quienes compartimos la incertidumbre y el suspenso durante 85 minutos. Por su parte, *Victoria*, situada en Berlín, es un ir y venir entre locaciones que se repiten — calles, un antro, un edificio residencial y una cafetería—, encaminada hacia el cambio de suerte de una joven española luego de conocer a un grupo de hombres en el bar, que transitan de la vida nocturna festiva a la perpetración de un delito grupal sin poder evitar sus consecuencias. La película ambiciona una cadencia entre la excitación y la tranquilidad en un intento por minimizar las inacciones y enfatizar el suspenso, y trata de plantear la idea de lo rápido que puede cambiar la suerte de las personas, pues el espectador es testigo de un pedazo de sus vidas *en tiempo real*.

En resumen, Pasolini demarca un apego realista y naturalista en el plano secuencia, ante el cual el montaje no denota otra cosa que artificiosidad. Adheridas a esta premisa, *La sogá*, *PVC-1*, *Victoria* y *1917* —por seguir con los ejemplos mencionados— configuran un presente continuo, enlazado a una noción de realismo cuasi documental, donde el hecho de decir “todo esto ocurre” pretende pasar como una consecución verosímil del suspenso fundamentado en el “lenguaje de la acción”. En correspondencia con la estrategia de marketing adherida al 3D, el plano secuencia se ha colgado como un referente espectacular a la hora de promocionar las cintas —tal como podemos observar en los pósters de *PVC-1* y de *Victoria*— y como una oda a la tecnicidad y los esfuerzos que se esconden detrás de cámara. Pasolini, sin saberlo, anunciaba la estandarización más rapaz del *realismo* sin cortes.

En cuanto a la propuesta de Sokurov, *Russian Ark*, también consta de una mega coreografía y de una coordinación minuciosa en la puesta en escena, donde la dirección de cámara se alza como pieza fundamental. Sin embargo, aquí la fotografía es un POV (Point of View) del narrador —voz en *off* del propio Sokurov— que merodea por las diversas atmósferas junto a otro personaje fantasmagórico y atemporal, llamado “el europeo”, en un plano que tiende a las angulaciones abiertas y que flota sobre las pinturas de Van Dick, Rubens o el Greco, hacia grandes orquestas en vivo y bailes de la aristocracia nacional. La aparente continuidad de la película se

va dividiendo en las diferentes épocas históricas abordadas, para lo cual el equipo de postproducción se valió de correcciones de color que marcan una u otra época para resaltar las transiciones. El cierre de la cinta es una superposición digital, gracias a la cual se puede atestiguar que el museo viaja, acaso a la deriva, como un arca en el oleaje tranquilo de un mar, tal como Von Trier decidiera acabar *Breaking Waves* (1996) con la incrustación de una imagen generada por ordenador para enunciar contundentemente la metáfora final.

¿Pueden entonces la estereoscopía y la prolongación temporal de los planos conformar una postura política? Y de ser así, ¿de qué manera es llevada a cabo? Los despliegues tecnológicos en los casos concretos que he mencionado confirman las posibles dualidades que encierra la tecnología, sus candados y sus aperturas, su uso estandarizado y su renovación. Los efectos del relieve *táctil* y del todo-esto-es *realista* no son simples recursos que se reiteran sin repercusiones, puesto que contribuyen a una disposición estética restringida y unidireccional. Es sobre esta línea que el análisis de *Largo viaje hacia la noche* pretende anudar los cruces del campo cinematográfico planteados hasta ahora, así como justificar el carácter político que envuelve la obra.

3.4 Análisis fílmico de *Largo viaje hacia la noche*

Dividiré *Largo viaje hacia la noche* en dos partes para puntualizar su análisis. En la primera, tenemos la historia de Luo Hongwu, quien regresa a su población natal, Kaili, debido al reciente fallecimiento de su padre. El hombre aprovecha el retorno para buscar a Wan, una mujer de la que continúa enamorado doce años después de su separación, causada por las intromisiones de un mafioso obsesionado con la chica. Transitamos por los pensamientos de Luo así como por sus faenas pasadas y actuales, donde flashbacks y tiempos presentes, recuerdos y sucesos, se mezclan para dar a conocer la profundidad del sentimiento nostálgico que acompaña su regreso. Cuando finalmente Luo descubre que Wan se presentará en un show musical, acude al lugar pero tiene que esperar el comienzo del acto, por lo que entra a un cine para aguardar el encuentro. En la sala se exhibe una película en 3D. Una vez acomodado en la butaca, Luo se coloca las gafas especiales y un corte directo nos enseña la pantalla frente a él, donde aparece el título *Largo viaje hacia la noche*, película que se convertirá en la que nosotros también veremos: el recorrido en un plano secuencia tridimensional por la historia de sí mismo que Luo atestiguará como un espectador más, como nosotros. Estamos ante la segunda parte.

En este transcurso nocturno se hilan una serie de escenarios en los cuales el sueño de Luo no se desprende totalmente del mundo en vela, pues se mantiene el deseo de despertar y encontrarse con Wan, como una suerte de ensoñación lúcida en la que todo lo que se hace es en función de un objetivo consciente. De esta manera, el sueño comienza en una cueva, donde presenciamos la partida de ping-pong entre Luo y un joven, quien promete llevarlo al lugar del show —es decir, el que dará Wan en la realidad— si consigue derrotarlo en el juego. El joven cumple su promesa y lo lleva en una motocicleta hasta un billar, y antes de despedirse le entrega una raqueta que tiene unas alas grabadas en relieve. Aquí, Luo tiene una partida nuevamente, esta vez juega

al billar con la joven que atiende el negocio⁵⁰. Luo se entera que en el poblado vecino está por comenzar el acto de una mujer en una competencia de karaoke, por lo que gira la raqueta de ping-pong que contiene el poder de volar. El sonido de un aleteo emprende el viaje de la cámara por encima del pueblo, en donde se alcanza a ver el escenario rodeado de luces neón. Luo desciende y comienza a vagabundear por las calles aledañas a la tarima, cruzándose con una serie de personajes que envisten sus codicias y sus miedos, antes planteados en el primer segmento. Finalmente, la búsqueda cesa cuando Luo descubre a la mujer que tiene el próximo número en el escenario. Es Wan. Ella luce igual que la joven que se quedó en Kaili cuando él se marchó, como si el tiempo hubiera envejecido sólo a Luo y a ella la guardara inmune a su paso, tan conservada como la imagen del recuerdo y del deseo. Mientras Luo está tras bambalinas con Wan, rodeados de vestimentas y espejos, éste enciende una luz de bengala sobre una mesa antes de dejarse guiar por ella hacia una casa aledaña. Una vez dentro, él se atreve a preguntar si puede besarla, por lo que ella contesta que podrá hacerlo sólo si la casa gira: un travelling circular, en contrasentido del escenario que a su vez da vueltas lentamente, encierra el beso tan anhelado con la mujer hallada. Por último, la cámara sale del cuarto y regresa al *backstage*, donde el encuadre descansa en la luz de bengala, aún chispeando destellos, como ratificación de la ensoñación que fue y de la inevitable búsqueda infinita, pues el reencuentro amoroso sólo era posible en sueños.

De esta manera, tenemos una edición en el primer segmento que, mediante cortes directos, aglutina las evocaciones del protagonista y el presente de la historia. Mientras que, en la segunda mitad, la toma continua cuenta con un montaje espacio-temporal, es decir, los cortes ceden el peso estructural a la puesta en escena, donde la temporalidad expandida está sujeta al incesante movimiento de la cámara. En otras palabras, Gan nos presenta, en un primer momento, el funcionamiento fragmentado de la memoria y, a continuación, la secuencia conjunta pero paradójicamente

⁵⁰ El azar dentro de un plano-secuencia de una hora, sólidamente ilustrado por los juegos —ping-pong y billar—, es una muestra de la improvisación de las escenas sobre una guía flexible, en donde lo importante no es la exacerbación del detalle ensayado sino la sucesión precisa de las acciones.

desencajada de lo onírico; el director se vale, primero, de cortes directos y, después, de la elongación temporal, para acercarnos a las imprecisiones de quien recuerda y por lo tanto olvida y de quien sueña y por lo tanto desea.

El diseño de la memoria en el cine, para Riambau (2011), recurre al montaje para trasladar a la pantalla un proceso mental opuesto a la narración lineal relacionada con la realidad. Películas como *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004), cercana a los tópicos de ciencia ficción, recargan su desarrollo en la tecnología para conseguir una realidad virtual, en tanto la trama se apega al sustento científico —una máquina que incide en el funcionamiento neuronal para eliminar memorias específicamente seleccionadas— para elaborar el pacto de verosimilitud. En contraste, otra cinta representativa del tópico, *Memento* (Nolan, 2001), se inclina por la narrativa para su desenvolvimiento, gracias al montaje no-lineal e invertido —en semejanza a *Irreversible* (Noe, 2002)—. En cualquier caso, el montaje, como ya bien señalaba Eisenstein (1974), no es sólo un método unificador sino un principio de creación conceptual que no se agota en las imágenes, pues se despliega por el espectador al dar sentido a las posibles fragmentaciones o “representaciones parciales” combinadas. La eficacia del montaje reside, así, en incluir la inteligencia y emociones del espectador en el proceso creativo de la imagen. Sin embargo, cuando esta idea de montaje, con un núcleo conceptual de yuxtaposiciones —A + B produce C—, intenta abordar los planos sin cortes, no puede desprenderse de la noción fragmentaria que la sustenta. Quizás la respuesta está en ese acercamiento a la participación del receptor, pero no se encuentra sujeta a completar la intención original del autor como Eisenstein señala, sino en la lectura constante de planos y movimientos en busca de una estampa final —mas no terminada—, como quien mira una pintura grande acercándose y alejándose de ella.

Largo viaje hacia la noche evidencia la memoria desde su ambigüedad, en una arquitectura adherida al ethos autoetnográfico del cine chino contemporáneo, pues asume una exaltación nostálgica frente a la modernidad dentro de un presente incompleto. Como apunté en el primer capítulo, Kar Wai se ha destacado por

consagrar este estilo en el circuito de festivales internacionales. En *Chunking Express* (1994) la colorización fría, siempre curvada hacia los tonos azules y donde el neón ilumina una ciudad bajo el bombardeo de marcas y anuncios, refuerza la tristeza contenida en los encuentros y los despidos. En cuanto a los quiebres de la linealidad temporal, en *In the mood for love* (2000) son llevados por la repetición de las acciones y la ralentización de los planos, mientras que la marca *noir* permea la sombría ambientación de la película en la década de los 60⁵¹. Cual nodo emblemático, en el cine de Kar Wai existe una constante reflexión sobre la percepción temporal, tejida por una mirada afligida hacia fragmentos de historias atravesadas por el amor y su continuo escollo. Lo ocurrido y el devenir en las vidas de los personajes se encuentran latentes como marcas de lo imposible, de un *algo* que no fue y que probablemente tampoco será. Las distancias interpersonales suelen ser rotundos abismos que no necesariamente dependen de la separación física, ilustrada regularmente por medio de viajes y despedidas, sino de surcos sutiles que atraviesan las relaciones. Estos quiebres psicológicos dan paso a la instauración de los momentos en la memoria, ora varados en el recuerdo, ora puestos en marcha por una indagación. En conjunto, tal espacialidad de fondo, junto con las ralentizaciones de la imagen y la repetición de las acciones y las secuencias, terminan por anunciar breves auscultaciones de formas sociales de la vida urbana cosmopolita.

Por su parte, en *Kaili Blues* y en *Largo viaje hacia la noche*, el leitmotiv de la búsqueda y el regreso tiene un peso fundamental. En la primera, el protagonista, Chen, tras salir de la cárcel, se esmera en procurar a su abandonado sobrino de 9 años, Wei Wei. El niño desaparece repentinamente en lo que aparenta ser obra del padre, quien está inmiscuido en el narcotráfico. El trayecto de Chen por los parajes semi-rurales de Kaili termina en la localización de su sobrino, aunque no se atreve a acercársele luego de verlo feliz en su nueva vida. En *Largo viaje hacia la noche*, el regreso, que incluye

⁵¹ Otro aspecto que Gan integra en similitud a Wong Kar Wai es el manejo de una banda sonora reiterativa. En Kar Wai, por mencionar algunas pistas distintivas, encontramos *Cucurrucú Paloma* de Caetano Veloso para *Happy Together* (1997); *Dreams* (original the The Cranberries) de Faye Wong (la propia protagonista) para *Chunking Express* (1994), o Yumeji's Theme de Shingeru Umebayashi para *In the Mood for Love* (2000).

nuevamente el pueblo de Kaili, es acompañado por el duelo de la muerte y de la pérdida, mientras que la búsqueda añora también a un ser querido, aunque en esta última los aires medianamente tropicales son pintados con oscuridad. Así, en los dos largometrajes de Gan, la melancolía atraviesa las historias y se extiende por los escenarios, dejando ver asentamientos incómodos, a medio camino entre la ciudad y el campo, como una población borroneada, habitada por fantasmas. De la misma manera, el pasado de los protagonistas encierra una violencia producto del negocio de las drogas, con lo que hay un lugar de enunciación respecto a una problemática que sigue afectando la colectividad y que marca una huella profunda en las relaciones interpersonales. De manera similar, podemos ubicar que la anteriormente aludida *PVC-1*, contiene, debajo de su envoltura efectista, señalamientos que sobrepasan la obviedad del discurso antiterrorista, y convoca a la discusión sobre el rebase de los grupos delictivos por sobre las autoridades y la falta de recursos de estas últimas.

De esta manera, la tradición de la etnografía que sembró Zhang Yimou con películas como *Sorgo Rojo* (1987), *La linterna roja* (1991) o *La semilla de Crisantemo* (1990), puede verse continuada en la obra de Gan, quien no sigue la línea del retrato costumbrista completamente, pero sí asienta una gran parte de sus realizaciones en la autobiografía para hablar de su ciudad natal, Kaili, perteneciente a la provincia Guizhou al sureste de la República China. Si bien Yimou dirigió el reflector hacia las tradiciones y costumbres nupciales a partir de la perspectiva femenina en su primera etapa—con Gong Li como protagonista en cada una de las cintas mencionadas—⁵², Gan se instala en marcas genéricas más ambiguas, que le permiten conjugar características de la gente nativa junto con las elongaciones temporales de su montaje para obtener una narrativa que en un principio puede pasar por el sello de la autobiografía. No obstante, esta elaboración difusa, que oscila entre la autoetnografía y la autobiografía, termina por conformar un *gimmick* para burlar los bordes de la

⁵² Posteriormente, el director se volcó hacia el género wuxia por completo, mismo que le redituó un éxito enorme en los mercados occidentales, tal como lo demuestra la superproducción estelarizada por Matt Damon, *La gran muralla* (2016). Dentro de esta inclinación por las artes marciales y los duelos con espadas, sobresalen *Hero* (2002), *La casa de las dagas voladoras* (2004), *La maldición de la flor dorada* (2006) y su más reciente cinta, *Sombra* (2018).

censura, puesto que al fondo de cada imagen mostrada de Kaili yace el engorro de una comunidad relegada, contrapuesta a la majestuosidad histórica inscrita con tanto ahínco en el wuxia de las obras aquí mencionadas —principalmente de Tsai Ming Liang, Ang Lee y Zhang Yimou—, así como ajena a cualquier discurso desarrollista y nacionalista. Gan recurre a Kaili como corolario del aquejamiento, producto de un pasado incómodo, donde la violencia se reitera y reproduce, y suscita una zona donde los nacionalismos se desmoronan implícitamente. Es así que no podemos entender los guiños biográficos del autor como otra cosa que la vía para poder mostrar estas aflicciones.

Las cintas de Gan se acoplan a la ola *noir* y del *art-house* al mismo tiempo que exhiben, entre líneas, una cara china lejana de la imagen de nación-potencia. Particularmente, *Largo viaje hacia la noche* se vale de los tropos autoetnográficos para vestirse como un *thriller* oscuro —tal como podemos apreciar en el tráiler que Kino Lorber empleó para la distribución internacional de la cinta—, pero el desarrollo del film se coloca como un estatuto *en contra* y *a través* de éstos. De este modo, en conjunto con la revaloración de la autoexplotación como vía de acceso a ventanas comunicativas, tenemos que la persecución del éxito en festivales internacionales no debe pasar por alto que es una forma efectiva de hacer ver las denuncias locales.

Como hemos visto hasta ahora, la reducción del equipo de filmación, el aumento de la capacidad de almacenamiento de información, la composición por capas mediante ordenador y el abaratamiento de los costos de las realizaciones, así como la dilución territorial de los flujos de trabajo, la descentralización y la desaparición de la ubicuidad tangible en los modos de producción, provocados en gran medida por la digitalización del cine, conforman la compleja escuadra del cine contemporáneo. En este panorama mundial de los mercados fílmicos, regidos mayormente por las estrategias de distribución instauradas por los modelos de negocio, la tecnología tridimensional suele permearse del efectismo visual con el cual tradicionalmente ha sido empleada. Así, la propuesta de *Largo viaje hacia la noche* no llama la atención desde la supuesta *innovación* técnica, sino por la ruptura del lastre histórico que hasta

la fecha se reproduce en las exhibiciones estereoscópicas. Bi Gan coloca en el tablero una alternativa y proyecta una perspectiva del rumbo que se le puede dar a las tecnologías digitales en el cine, no como la ostentación de un presupuesto cuantioso ni como un imán para la taquilla, sino como una marca inscrita con profundidad en contra de las imposiciones (in)visibles que operan en el campo internacional del cine.

Ciertamente, Godard ya había presentado imágenes 3D como un recurso subversivo al interior de su collage compositivo *Adiós al lenguaje*. Como mencionamos, este uso *experimental* de la tecnología apuntaba hacia una manipulación de la materialidad propia de la imagen, para conformar, por el juego de yuxtaposiciones, el *despido* de un lenguaje canónico del film. Por su parte, Gan también hace, sin lugar a dudas, un uso disruptivo de la tercera dimensión, pero en una dirección diferente a la de Godard, pues el objetivo de su empleo no sólo se encamina a la maniobra visual como un juego con el medio *en sí*, sino como parte del propio desenvolvimiento narrativo de su película.

El 3D en *Largo viaje hacia la noche* es un despliegue que puede designarse como metadiscursivo en varios niveles, pues dentro del argumento, Luo se convierte en espectador de *una* película, que a su vez es *la* película que nosotros también vemos, titulada de la misma forma en ambos casos. En aproximaciones similares localizo los metarrelatos en *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) y *Goodbye Dragon Inn* (Tsai Ming-Liang, 2003), específicamente en las partes donde los personajes miran, desde sus butacas, un espectáculo o una película. En el caso de la primera, Lynch realiza una edición magistral para realzar las emociones de Naomi Watts y Laura Harring ante el descubrimiento del trucaje del show que presencian, como una analogía de los propios alcances del montaje cinematográfico. Por su parte, Ming-Liang aborda la última función de un cinema antes de cerrar sus puertas para siempre, en la cual se exhibe *Dragon Inn* (King Hu, 1967), una cinta clásica del género *wuxia*, ante un auditorio con apenas 4 ó 5 espectadores intermitentes. La cinta se conforma de largos planos, generalmente fijos, en donde los personajes transitan por el recinto en ruinas. En la escena que quiero resaltar, el actor Shi Chun, quien a su vez es el protagonista de

Dragon Inn, observa su actuación —que solamente escuchamos en *over*, fuera de cuadro— desde la butaca. El plano de varios minutos deja ver cómo su rostro, únicamente iluminado por la pantalla, va afligiéndose lentamente hasta el llanto. Mientras Lynch hace apuntes teóricos en torno al montaje por medio del básico efecto Kuleshov, Ming-Liang se despide con tristeza, pero con determinación, del cine análogo y los procesos que yacen detrás de él —como la labor del proyccionista o el resguardo de las latas de celuloide—. Volviendo a *Largo viaje hacia la noche*, justo en la bisagra de la división analítica que hemos establecido, los espectadores primarios (*nosotros*) somos invitados a colocarnos las gafas 3D para acompañar al espectador secundario (Luo) a ver la película. Llegado este punto, debemos salirnos de la narrativa pues, en la oscuridad de la sala de cine, hay que buscar los anteojos y colocárnoslos, para lo cual el título de la cinta en pantalla se mantiene varios segundos. El *salir* de la película unos segundos y *regresar* a ella para acompañar al personaje, rompe la distinción entre “tiempo del argumento” y “tiempo en pantalla” (Bordwell y Thompson, 2003: 65), pues surge un tiempo distinto que pertenece a la acción del espectador primario, más apegado a la interacción física que al efecto de inmersión tridimensional. Es entonces una suspensión tanto de la historia — argumento— como de la narración —imagen en pantalla— (ídem).

Asimismo, el presente continuo con el que se acompaña la tridimensionalidad se contrapone al efectismo de la acción y del *en vivo* que mencionábamos anteriormente, pues *Largo viaje hacia la noche*, en similitud con *Russian Ark*, configura el tiempo desde lo surreal y lo onírico. La obra de Sokurov advierte desde un inicio que el POV del narrador tiene lugar después de un golpe en la cabeza y, por lo tanto, de su probable muerte, con lo que el flotamiento de la cámara y las rupturas constantes de la cuarta pared justifican la fantasmagoría que caracteriza el plano de 90 minutos. Por su parte, Gan, en *Kaili Blues*, ataca el plano secuencia desde unas cualidades mágicas adheridas al escenario, pues el recorrido dentro del pueblo demarca las preocupaciones del protagonista como una mezcla de su pasado y su futuro, como si el pueblo contuviera un poder reflexivo entre sus sinuosidades. En *Largo viaje hacia la noche*, de manera parecida, el director propone el montaje sin cortes como un

subrelato onírico, en el cual el desplazamiento de la cámara lleva el desorden propio de tal. Estas tres propuestas destacan por su presentación de una temporalidad inconexa con el tiempo *real*, es decir, que los minutos bien pueden representar segundos, como en los sueños, o décadas, como en *Russian Ark*.

Largo camino hacia la noche alcanzó gran difusión gracias a su éxito en el circuito de festivales, lo cual la llevó a salas comerciales y a plataformas de *streaming*, sin embargo, la transmisión de la obra en éstas conlleva un recorte de los sentidos de la obra, pues no cuenta con la imagen en relieve. Sobre esta línea, Raymond Williams (2011) analizó las afectaciones que trajo consigo la inclusión de obras cinematográficas en la televisión, entre las que se encontraban principalmente aberraciones producidas por la compresión de la imagen al tamaño del soporte, la pérdida de resolución y en general de la calidad audiovisual. Godard, como una respuesta a este acontecimiento, dispuso de sus actores a los extremos del cuadro en una escena de *Le mépris* (1963) y los hizo mencionar en sus diálogos la imposibilidad que esto representaría para los televidentes si es que la película fuera exhibida por las televisoras.

La digitalización desencadena una reflexión teórica, como cada vez que aparece una nueva tecnología y se instala en el campo cinematográfico. Sin embargo, dicha cavilación no puede estancarse en la especificidad del cine, pues entrecruza, como en los casos de esta investigación, el desborde de los territorios nacionales, la fetichización y la acumulación de datos e información. Pero, además, trae consigo el cuestionamiento de los soportes y su relación con la obra. Si *Largo viaje hacia la noche* es mostrada sin la imagen 3D, tal como ocurre en las plataformas Netflix y Filmin España, bajo el ingenuo razonamiento de que no perturba la historia contada —de otra manera no podría entenderse esta violación—, hay una pérdida no sólo de su calidad expresiva, sino de las características que le otorgan un lugar de enunciación dentro del mercado cinematográfico. A la invisibilización previamente mencionada, para esta película, tendríamos que añadir la de la obliteración del recurso visual.

Ya sea como eje fundamental de una producción o no, la tecnología se inmiscuye inevitablemente en el proceso de (in)visibilización. A manera de ejemplo, traigo el caso del manifiesto danés Dogma 95, acuñado por Lars Von Trier y Thomas Vinterberg. Este intento de actualizar la vanguardia marcada por la *nouvelle vogue*, y que por lo tanto se remontaba al cine-ojo (*kino-glaz*) de Vertov, se basaba, principalmente, en el repudio de la tecnología, traducida en gran medida al empleo de efectos especiales. Si bien es cierto que la premisa buscaba promover la producción de bajo presupuesto para contrarrestar la hegemonía en el medio, la lectura de lo tecnológico era tan corta de luces que se adelantaba al propio proceso del quehacer cinematográfico, idealizando una obra comprometida únicamente con la *realidad*, sin poder definir siquiera lo que se entendía por ésta. La cerrazón del manifiesto⁵³ llevó a los propios fundadores a romper su protocolo, cada vez más conforme iban consolidando sus carreras, al grado de dar al traste completamente con él —para nuestra fortuna— a través de sus propias realizaciones. En particular, Von Trier se desprendió de la prohibición de usar crímenes para la trama en *Dogville* (2003), se valió del CGI en *Breaking Waves* (1996), empleó música extradiegética en *Idioterne* (1998) e hizo uso de fotografía en blanco y negro en *Anticristo* (2009). Lo que trato de abonar con la mención de Dogma 95 es que la indisposición hacia las nuevas tecnologías no deviene sino en incongruencia —tal como la defensa de una especificidad fílmica—, puesto que la invisibilización no se mina a través del distanciamiento con los nuevos recursos técnicos; por el contrario, se ahonda. Si algo cabe resaltar respecto a la gran mayoría de los directores que han guiado esta investigación, es que todos han tenido un éxito sobresaliente en el circuito de festivales internacionales. Al mismo tiempo que se asumen en contra de los presupuestos hegemónicos, navegan por éstos para comunicar sus trabajos. Es esta paradoja la que trato de enfatizar poniendo entre paréntesis el sufijo en (in)visible.

La (in)visibilización tiene que ver, por un lado, con las dinámicas de absorción, con la opacidad de los mecanismos industriales y con la constante construcción de *otros*

⁵³ El manifiesto completo puede leerse en línea en la siguiente página:
<https://macguffin007.com/2012/03/01/manifiesto-dogma-95/>

cines, que conllevan a la verticalidad de los procesos en el campo fílmico. Por otro lado, de manera simultánea, la (in)visibilización suscita una forma para los realizadores de abrirse paso en los distintos mercados, el encuentro de vías alternas de financiamiento, además de las gubernamentales, y por lo tanto la obtención de espacios de exhibición. La hostilidad frente a las nuevas tecnologías o al panorama multimediático en donde el cine es un elemento más dentro de una articulación incesante, resulta inoperante frente a las problemáticas contemporáneas, por lo que encuentro mucho más certero el empate de los realizadores con dichos factores para buscar una subversión.

Largo viaje hacia la noche, en su manifiesto empleo de la tecnología 3D, revuelve el uso tradicional de ésta en cuestiones narrativas y, a través de tal, descoloca las condiciones dadas del tablero mundial. Así, Gan nos hace voltear a ver el cine chino como una veta más dentro de las tensiones del cine global, en donde esta nación está ganando terreno exponencialmente tal cual acontece en el campo financiero. La tecnología no cumple únicamente con la facilitación de recursos para elaborar un discurso, sino que se vuelve el propio discurso para sacudir, para ironizar, para reconfigurar un campo cinematográfico que, dentro de su ineludible transnacionalización y conformaciones industriales, encuentra también nuevas formas de *hacer ver*.

Asimismo, nos encontramos frente a la apropiación de una tecnología *ajena*, pues China no forma parte del Norte Global en el plano cinematográfico⁵⁴. El dominio tecnológico y cultural contiene resquicios de los cuales asirse para la contestación con una voz propia. En esa respuesta está operando el impulso de la síntesis dialéctica con la que se reconfigura el Tercer Cine —y el Primero y el Segundo— como una herramienta para revisar los contextos contemporáneos, en donde toda cooptación contiene una virtual agencia. Tal potencialidad, en el caso de *Largo viaje hacia la*

⁵⁴ El País señala que en 2020, China destronó a Hollywood como líder de la taquilla mundial gracias a la pandemia. Sin embargo, la dominación del campo no puede reducirse a los números económicos de un año, y mucho menos sólo a los referidos al consumo.. Fuente: <https://elpais.com/cultura/2021-01-12/china-desbanca-a-ee-uu-como-lider-de-la-taquilla-mundial.html> revisada el 08 de marzo de 2021.

noche, radica en el manejo del ethos *ethno-noir* como la llave de entrada a la exhibición. La escritura de la cinta denota un autoexplotación que, si bien no es tan estereotipada como la de los últimos trabajos de Diao Yinan o Tsai Ming-Liang, se posiciona como tal con plena consciencia, por lo cual me atrevo a confirmar la autoetnografía de Gan como una estrategia coronada por la tridimensionalidad atípica. De esta manera, hay asentamiento de los tropos autoetnográficos en la primera parte de la película que son decantados en la segunda mediante un 3D narrativo, donde la importancia está en dar aviso de la disyuntiva, del desgarrar, de la imaginación de otras formas, porque al final sugiere, respecto al tiempo y la tridimensionalidad, que “nada de esto es”, o bien, que “algo de esto también es posible”.

Dicho de otro modo, *Largo viaje hacia la noche* no es política por su temática. No alza la voz en forma de denuncia social ni apela al funcionalismo artístico de la protesta en formas obvias. No busca influir en la conducta de los espectadores para guiarlos hacia el activismo y la militancia. En cambio, la contingencia del 3D *narrativo* se lanza contra la institución del 3D *efectista*. ¿No es acaso esta acción el puente entre la política del mercado, los modelos de negocio y el campo artístico con las disputas por la distribución y el acceso, la elaboración de discursos autónomos y las tensiones de lo regional y lo global? ¿Y no es este puente, a su vez, una muestra clara del aprovechamiento de una bondad del centro desde y para la periferia? La coyuntura que señalo es provocada por el lugar desde donde se enuncia, anudada con todas las marcas genéricas, pero sobre todo por la apropiación tecnológica que alcanza mediante el lenguaje, que no es sino la redistribución de lo decible en el escenario contemporáneo del cine.

Conclusiones

Reflexionar sobre los contextos del cine contemporáneo entraña el lugar de las nuevas tecnologías así como la innovación en la manera de usar las ya preexistentes. La democratización, la apertura y el acceso se encuentran enlazados con la dominación, las monopolizaciones y el beneficio cupular. Dicho enlace conforma el proceso paralelo que el aparataje técnico decanta en las posibles imaginaciones de los realizadores. Por su parte, la segmentación del cine “foráneo” —*foreign cinema*— o de “habla no inglesa”, particularmente el *art-house* chino, implica un exotismo que se traduce en la perpetuidad del Norte global, no sólo como principal productor de películas, sino como aval y referente máximo de las tendencias creativas. Tal hegemonía, afianzada primordialmente en el circuito de festivales, es una práctica histórica basada en la cooptación de capital económico y humano. De ahí que en este trabajo se haya realizado el parangón con las confecciones hollywoodenses. No obstante, este mecanismo de dominación es más que el acortamiento de autonomía para los nodos periféricos puesto que genera o amplía canales de exhibición simultáneamente. Lo que me ha interesado recalcar hasta ahora es que ambas caras del fenómeno son importantes, ya que la potencialidad política no se restringe a una sola de las facetas, sino que suele nutrirse de las dos.

Sobre esta línea, la crítica del Tercer Cine fue aprovechada en esta investigación desde la perspectiva dialéctica, donde el Primero y Segundo Cine se valoran en concomitancia con los debates en los cuales estén inscritos. De este modo, he podido distanciar al cine de su estatuto como herramienta necesariamente emancipadora y alejarlo del funcionalismo artístico que pretende reflejar un “mensaje” de la obra en el comportamiento de los espectadores. La reflexión teórica se ha encaminado hacia la elaboración de un cuadro donde el cine político, o mejor aún, lo político en el cine, no se reduzca a las temáticas ni al discurso *realista* casi siempre amalgamado en el género documental, sino que se expanda hacia los modos de producción, comunicación y consumo, con un énfasis en el ámbito generalmente ficticio y no siempre de corte *indie*.

Al centro de tal discusión, la importancia de haber convocado cintas caracterizadas por las rupturas en el lenguaje, y que, al mismo tiempo, han sido exitosas mundialmente, me ha dado la posibilidad de hacer hincapié en las articulaciones contradictorias que pueblan los nombramientos, los encasillamientos y los discursos de supervisión eurocentrista, así como el uso de éstos por las distribuidoras y los propios productores a su favor. Asimismo, la hibridación de los financiamientos privados y gubernamentales que ilustran los mecanismos de la economía en la industria filmica, casi siempre adherida, directa o indirectamente, a las lagunas regulatorias de los modelos neoliberales, se vuelven fundamentales para dinamitar los discursos nacionalistas promovidos por los Estados. En el caso del nuevo cine chino, tales discursos no dejan de influir en lo que se muestra para los mercados regionales y lo que se dice hacia el exterior de éstos, tal como vimos con los ejemplos de Diao Yinan y Chloé Zhao, directores que dejan ver una (auto)censura aún operante en la actualidad.

Por su parte, los desarrollos tecnológicos también abren cuestionamientos que aparentan estar superados, pero que resurgen con nuevas vestiduras a favor de ciertos sectores. En ese sentido, ¿el debate por la especificidad del lenguaje cinematográfico ha perecido frente a las fusiones entre los medios audiovisuales? o bien, ¿ha trasmutado en la defensa del modelo de negocio hegemónico, basado en el sistema de estudios para la producción y posterior exhibición en festivales y salas tradicionales? El tema se aloja en la renuencia de agentes bien posicionados (productoras, distribuidoras y directores) para no ceder terreno en los mercados, mientras que las plataformas de *streaming* se van afianzando cada vez más como los medios por excelencia. La muerte del cine —defunción que muchos quieren aparejar con el próximo deceso de sí mismos— así como su resurrección —que otros se adjudican como milagro de sus manos—, deben entenderse únicamente como golpes premeditados en las pugnas de las arenas, tanto teóricas como industriales.

Sumadas a todo lo anterior, la digitalización estandarizada por las compañías que mayor rentabilidad obtienen de ésta, así como la desterritorialización y fetichización de los procesos de producción, terminan por gestar el panorama conflictivo de la industria fílmica. Sin embargo, esta crisis no se estanca en los prototipos de negocio, pues sienta una tierra fértil para las propuestas artísticas. La posibilidad de producir con presupuestos modestos, además de la reducción del tamaño de los equipos, así como la avidez en aumento de los consumidores por los productos periféricos *underground*, reforzada por la exhibición online, moldean un espacio para el desarrollo y mostración de obras, que si bien no dejan de pertenecer a un nicho, se esparcen con mayor facilidad gracias a los flujos de la globalización. En este sentido, decantamos las tensiones geopolíticas locales en la transregionalidad, con la intención de rescatar una unidad de análisis que permitiera revirar la noción de *un* mercado totalizante. Concluyo, entonces, que la globalización no es un fenómeno heterogéneo, puesto que las regiones confluyen para conformar localidades que producen y consumen desde distintas condiciones.

Sobre esta tesitura, la idea de la (in)visibilización que aventuré en este trabajo pretende la provocación a través de evidenciar su construcción paradójica, por lo que suscita una problemática respecto a su planteamiento en sí. En otras palabras, ¿cuáles alternativas omite este binarismo? y ¿dónde radica la activación de lo potencial que hace pasar de un punto invisible a otro visible? Oponer la negociación a la cooptación o la resistencia contra la dominación son elasticidades que efectivamente envuelven prácticas complejas donde no siempre se negocia ni se resiste. De esta manera, sería ingenuo afirmar con certeza que el agenciamiento reposa con inmanencia en cada trazo de verticalidad, pero, al mismo tiempo, tampoco puede negarse la virtualidad inscrita en tal acción. En cualquier caso, la contraposición constante involucra, a su vez, la revisión del contexto y las condiciones específicas de cada obra puesta bajo la lupa. Por ello, considero que es justamente en esa exploración minuciosa donde la (in)visibilización cobra fuerza analítica.

Largo viaje hacia la noche me ha servido como pretexto para esbozar estos escenarios, y la enunciación desde el nuevo cine chino pretende servir como paradigmática de otras zonas. En este sentido, la genealogía del cine en relieve nos ha permitido verificar una espectacularización constante, imbricada con campañas publicitarias que han sentado el efectismo *mágico* del trucaje. De la misma manera, observamos que la presentación temporal del plano-secuencia se adhiere mayormente a las cualidades técnicas, y que cae en un pacto con el espectador desde una verosimilitud pseudo realista *en directo*: la disminución sucesiva del fraseo en pantalla ha dado lugar al virtuosismo exacerbado de la elongación del plano. Así, la tridimensionalidad y el plano secuencia en *Gan* no son sino la ilustración de los vaivenes de las estrategias de mercado y las configuraciones estéticas de la recepción, en donde la tecnología tiene mucho más que aportar, en tanto soporte y dispositivo, incrustación narrativa y emplazamiento político, que su reducción como bálsamo democratizante apegada al ciberdiscurso etnocentrista.

Respecto a las condiciones del nuevo cine chino, en las décadas más recientes éste tuvo una transición de la etnografía rural a la urbana, caracterizada por la nostalgia y los tropos *noir*. El éxito conseguido en los mercados internacionales por Zhang Yimou abrió el camino para sus colegas connacionales, con numerosos palmarés y presentaciones constantes en festivales como resultado. La crítica especializada se repartió en dos bandos: quienes daban una lectura favorable a la autoetnografía por conformar una voz propia, y aquéllos que la encontraban indigna por enfatizar las miradas orientalizadoras en lugar de oponerse a ellas. Como la primera postura acierta en la importancia de la comunicación mediática, y la segunda implica una crítica hacia los moldes y las formulaciones complacientes, he concluido que lo más útil es plantear el problema desde una perspectiva dialéctica: ¿acaso el marco de las designaciones y la institución de las otredades, ambos vestidos en el circuito internacional de festivales, no están habitados con regularidad por la autoexplotación lúcida? El uso reflexivo de un *yo*, impuesto externamente, tiende el puente entre la hegemonía y la subversión, relación crucial para pensar el lugar de lo político en el cine. Al final, este *yo* puede hablar *de sí y por sí mismo*, en función de garantizar un

espacio de exhibición. El velo de lo invisible, es decir las designaciones institucionales, es el mismo que permite ver, se transparenta, y termina por matizar las opacidades, volviéndolas coyunturas.

La transnacionalización del cine, devenida deslocalización en materia de producción, también se traduce en el cosmopolitismo de las grandes ciudades. Ante ello, los relatos fílmicos aquí presentados, específicamente la obra de Bi Gan, abordan las inquietudes al interior de la urbanidad, donde subsisten reminiscencias de los sistemas totalitarios y de la modernización desarrollista como rastros incómodos y melancólicos. Frente a estos aspectos, entiendo las adscripciones genéricas *noir* en las cintas de Gan como escrituras fantasmagóricas sobre la obliteración subjetiva, escondida entre las líneas de una *oscuridad* exotizada conscientemente.

En torno a esta idea, acotamos el señalamiento que apunta Homi Bhabha respecto a los vasos comunicantes entre la elaboración del otro y el ejercicio de poder que permea tal acción interpretativa:

“[El] texto Otro es para siempre el horizonte exegético de la diferencia, nunca el agente afectivo de la articulación. El Otro es estado, enmarcado, iluminado, recubierto en la estrategia plano/contraplano de una iluminación serial, la narrativa y la política *cultural* de la diferencia se vuelven el círculo cerrado de la interpretación. El Otro pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su propio discurso institucional y oposicional. [Lo] que reproduce una relación de dominación” (1994: 52).

Sin embargo, debemos resaltar que la exégesis no sólo radica en quien inviste a otro, sino también en quien está siendo investido. Es decir, si bien hay un poder ejercido en la elaboración de un aquél, esta misma elaboración puede ser aprovechada, como una apropiación, en un intento por revertir ese discurso o para instaurar uno nuevo, incluso mediante el mismo lenguaje de tal mecanismo. En el caso del cine chino, particularmente enunciado en el empleo de la tecnología en *Largo viaje hacia la noche*,

la estructuración del otro-exótico es retomada y devuelta exitosamente por sus realizadores. Estamos ante un paso al frente en la toma territorial del mercado filmico: es la capacidad de agencia, cuando se manifiesta mediante el aprovechamiento de las aperturas y la apropiación del lenguaje, en donde habita lo político.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer (1998) *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Trotta, España
- Appadurai, Arjun (2001) *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trilce, FCE Argentina
- de Baecque, Antoine (comp.) (2003) *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*, Paidós Comunicación, España
- Barthes, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Paidós Comunicación, España.
- Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México
- Bhabha, Homi (1994) *El lugar de la cultura* Manantial, Buenos Aires.
- Bordwell, David y Kristin Thompson (2006) *Arte cinematográfico*, McGraw Hill Interamericana, 6ª edición, México
- Clark, Paul (1987) *Chinese Cinema: culture and politics since 1949*, Cambridge University Press
- Coonan, Clifford (2007) *Greenaway announces the death of cinema – and blames the remote-control zapper*, Independent [en línea], 10 de octubre. Disponible en <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema-and-blames-the-remote-control-zapper-394546.html> [fecha de consulta: 22 de marzo de 2020]

- Culkin, Nigel y Keith Randle (2003) *Digital Cinema: Opportunities and Challenges*, En *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, No. 9, pp. 79-98

- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart (2010) *Para leer al Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo*, Siglo XXI, México

- Echeverría, Bolívar (2003) Introducción a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México

- Eisenstein, Sergei (1974) *El sentido del cine*, Siglo XXI, México

- Ezra, Elizabeth y Rowden, Terry (2006) *Transnational cinema: the film reader*. Routledge, N. Y.

- Flusser, Vilém (2017) *El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*, Caja Negra, Buenos Aires, Argentina

- Frías, Isaac León (1979) *Los años de la conmoción*, Colección Cuadernos de Cine No. 28, UNAM, México

- G. De Angelis, Marina (2014) *Jean Rouch, comme si: Antropología, surrealismo y cine-trance*, en *E-imagen Revista 2.0*, Número 1, Editorial Sans Soleil, España-Argentina

- García, Ángel (2020) *Yalitza Aparicio es invitada a formar parte de la Academia de Hollywood*, 30 de junio. Disponible en <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/entretenimiento-yalitza-aparicio-academia-hollywood/> [fecha de consulta: 10 de julio de 2020]

García Canclini, Néstor(2004) *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*, Gedisa, España.

- Getino, Octavio y Solanas, Fernando (1969) *Hacia un tercer cine*, en *Revista Tricontinental*, Cuba
- Giannetti, Cladia (2002) *Estética digital: sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*, Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, España
- Grossberg, Lawrence (2009) *El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad* en *Revista Tabula Rasa* No. 10 13-84, Bogotá, Colombia
- Guilhem, Rafael (2021) *El cine contra las máquinas* en *Revista de la Universidad de México*, Crítica, Febrero de 2021
- Hau, Caroline S. y Takashi Shirashi (2012) *Regional contexts of cooperation and collaboration in Hong Kong Cinema* en *Popular culture co-productions in East and Southwest Asia* editado por Eyal Ben-Ari y Nissim Otmazgin. NUS Press, Kyoto CSEAS Series on Asian Studies
- Isaacs, Bruce (2013) *The orientation of future cinema: technology, aesthetics, spectacle*, Bloomsburg
- Jones, Kent (2010) *Occidente y oriente... aquí y allá. Ensayo sobre el cine de Tsai Ming-Liang* en *Mutaciones del cine contemporáneo* coord. Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, Errata Naturae
- Jones, Nick (2020) *Spaces Mapped and Monstrous: Digital 3D Cinema and Visual Culture*, Columbia University Press, New York

- Kafka, Peter y Rani Molla (2019) *Netflix shows off the numbers behind its global growth story for the first time*, 17 de diciembre. Disponible en <https://www.vox.com/2019/12/17/21025154/netflix-global-growth-numbers-sec-streaming-investors> [fecha de consulta: 23 de marzo de 2020]

- Kellner, Douglas (2011) *Cultura mediática: estudios culturales, identidad y política. Entre lo moderno y lo posmoderno*, Akal, España

- Kracauer, Siegfried (1985) *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona

- La Ferla, Jorge (2016) *El cine después del cine en Montajes, Revista de análisis cinematográficos* No. 4 julio-diciembre, pp. 25-40

- Lim, Dennis (2006) *The master of time: Wong Kar Wai in America*, 19 de noviembre. Disponible en <https://www.nytimes.com/2006/11/19/movies/19lim.html> [fecha de consulta: 28 de marzo de 2020]

- Lozoya, Jorge A. (1974) *Para ver cine chino* en la Revista *Estudios de Asia y África*, Vol. 9, núm 1-2, pp. 155-177, consultada en línea en: <https://estudiosdeasiayafrica.colmex.mx/index.php/ea/article/view/227/22> el 25 de enero de 2021

- Manovich, Lev (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Paidós, Barcelona

- Martín Barbero, Jesús (2001) *Transformaciones comunicativas y tecnologías de lo público* en *Metapolítica* Vol. 5, Nº 17, México, pp. 46-55

- Morley, David (2007) *Medios, modernidad y tecnología: hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*. Gedisa, Barcelona
- Miller, Toby (2016) *Geopolitics and Cinema* en *The Routledge companion to cinema and politics*, Routledge, Londres
- Pasolini, Pier Paolo (1971) *Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad* en *Problemas del nuevo cine*, Alianza Editorial, Madrid
- Polanco, Luis (2018) *A New Nollywood: A Close Second To Bollywood, Larger Than Hollywood*, Video Age International [en línea], 09 de enero. Disponible en <https://www.videoageinternational.net/2018/01/09/cover-stories/a-new-nollywood-a-close-second-to-bollywood-larger-than-hollywood/> [fecha de consulta: 20 de marzo de 2020]
- Quintana, Ángel (2018) *Ciertas confluencias entre el cine y la televisión: ante un audiovisual deslocalizado*, en *Cine y audiovisual: trayectos de ida y vuelta*. Antonia del Rey-Reguillo y Nancy Berthier (coords.), pp. 136-151. Shangrila
- Radetich, Natalia (2012) *El arte, la técnica y lo político: a propósito de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", de Walter Benjamin*, en *Argumentos, estudios críticos de la sociedad*, número 68, enero-abril, UAM
- Rancière, Jacques (2010) *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires
- Rancière, Jacques (2012) *Las distancias del cine*, Manantial, Buenos Aires
- Riambau, Esteve (2011) *Hollywood en la era digital: de Jurassic Park a Avatar*, Cátedra, Madrid

- Rocha, Glauber (1971) *El "Cinema Novo" y la aventura de la creación*, en *Problemas del nuevo cine*, Alianza Editorial, Madrid
- Romero, Raúl y Octavio Solís, coord., (2015) *Resistencias locales, utopías globales* Cuadernos de Comunicación Sindical, Nueva época 102, STUNAM, Yod Studio
- Ross, S. (2012) *Invitation to the voyage: The flight sequence in contemporary 3D cinema* en *Communication, Media & The Arts Faculty Publications*, Sacred Heart University, pp. 210-220
- Russo, Eduardo (2012) *El 3D una vez más. ¿Esta vez sí? El cine en relieve ante los espectadores contemporáneos* en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Año XII, Vol. 39, Marzo 2012, Buenos Aires, Argentina, pp. 269-281
- Said, Edward (2002) *Orientalismo*. Random House Mondadori, España
- Sánchez-Biosca, Vicente (2004) *Cine y vanguardias artísticas: Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós, Barcelona, España
- Santirso, Jaime (2021) China desbanca a EE UU como líder de taquilla mundial, en El País [online], 13 de enero del 2021 <https://elpais.com/cultura/2021-01-12/china-desbanca-a-ee-uu-como-lider-de-la-taquilla-mundial.html> [Fecha de consulta: 08 de marzo de 2021]
- Santos, Milton (1996) *De la totalidad al lugar*. Oikos-Tau, Barcelona, España
- Sassen, Saskia (2007) *Una sociología de la globalización* en *Análisis Político* N° 61, Bogotá, Septiembre-Diciembre, pp. 3-27

- Schmucler, Héctor en Dorfman y Mattelart (2010) *Para leer al Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo*, Siglo XXI, México
- Shohat, Ella (2006) *Post-third-worldist culture: gender, nation and the cinema*, en *Transnational cinema: the film reader*, 39-56. Routledge, N. Y.
- Shohat, Ella y Robert Stam (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Paidós, Barcelona, España
- Stam, Robert (2001) *Teorías del cine: una introducción*. Paidós, Barcelona, España
- Tzioumakis, Yannis y Claire Molloy (2016) *The Routledge companion to cinema and politics*, Routledge, Londres
- Yalcinkaya, Günseli (2020) *Parasite's Bong Joon Ho: get over subtitles, watch foreign language films*, Dazed Digital [en línea], 06 de enero. Disponible en <https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/47346/1> [fecha de consulta: 22 de marzo de 2020]
- Wayne, Mike (2016) *The dialectics of Third Cinema* en *The Routledge companion to cinema and politics*, Routledge, Londres
- Williams, Raymond (2011). *Televisión: tecnología y forma cultural*. Paidós, Buenos Aires, Argentina
- Zhang, Yingjin (2002). *Screening China: critical interventions, cinematic reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*. Center of Chinese Studies, University of Michigan.

Fuente de fichas de producción de las películas mencionadas:
www.boxofficemojo.com