

## Introducción

En las últimas décadas, signadas por el fenómeno de la globalización, hay un interés creciente dentro de los estudios literarios y culturales por la circulación de los textos y las ideas, por los intercambios —concebidos como de doble vía— entre centro y periferia<sup>1</sup>, por las recontextualizaciones que sufren determinadas teorías al ser utilizadas en contextos distintos al de su producción<sup>2</sup>. Existe acaso un desplazamiento del estudio de las ideas hacia sus contextos de producción, de los contenidos de las obras literarias hacia sus circuitos de circulación y mercado. Así como los saberes permean sus fronteras y tienden al intercambio interdisciplinario, en el espacio geográfico las fronteras se cruzan cada vez con mayor frecuencia, y el espacio mismo de la frontera se convierte en privilegiado para el observador crítico<sup>3</sup>. Las dislocaciones y ambivalencias propias de las comunidades diaspóricas resultan claves para escrutar el mundo contemporáneo<sup>4</sup>.

Después de que diversas corrientes de pensamiento, desde la Escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer), hasta el posestructuralismo francés (Foucault, Derrida, Barthes) desenmascararan la profunda raíz etnocentrista del proyecto universalista moderno, críticos como Ernesto Laclau,

<sup>1</sup> Un ejemplo bastante iluminador de esta tendencia, y de toda la problemática que implica puede encontrarse en el libro de David Damrosch, *What is World Literature?* (2003).

<sup>2</sup> Por ejemplo, Edward Said, “Traveling Theory”, en *The World, the Text, and the Critic* (1983).

<sup>3</sup> Podemos mencionar como ejemplo el ya clásico texto de Gloria Anzaldúa *Borderlands* (1987). Sin embargo, la frontera, comprendida como el espacio que pertenece y no pertenece al mismo tiempo a aquello que delimita, y que sirve tanto para establecer como para relativizar la división, ha sido una metáfora más que fructífera en la teoría crítica contemporánea.

<sup>4</sup> En este sentido podemos recordar los aportes de Homi Bhabha y los estudios poscoloniales.

Étienne Balibar y Judith Butler<sup>5</sup> han advertido las limitaciones teóricas y prácticas de la mera celebración de los particularismos característica de la *identity politics*, y han abogado por un retorno del universalismo como un horizonte desprendido de la carga metafísica que lo acompañaba durante la modernidad. Lo universal, ahora redefinido en relación con su naturaleza contingente, puede aportar una perspectiva de cambio social que no se resigna a la fragmentación de la *identity politics*, ni a la totalización de la modernidad. Puede, asimismo, resultar un marco útil para abordar la circulación de las obras artísticas más allá de sus fronteras ‘naturales’, así como la tensión, para los países del Tercer Mundo, entre las demandas de representación de lo particular —traducido muchas veces como lo nacional— y el espacio que se abre en los países hegemónicos a la circulación de productos culturales provenientes de otras partes del mundo. Es así que conceptos como los de *world literature* y *world cinema* resurgen en las publicaciones y en los currículos universitarios para centrarse precisamente en dichas circulaciones e intercambios interculturales. En el espacio latinoamericano, nuevas tendencias como los estudios transatlánticos, estudios hemisféricos y, más recientemente, estudios transpacíficos se interesan en problemáticas similares.

Dentro de este universo de problemas, me interesa en particular el de la redefinición de las relaciones espaciales, así como los desplazamientos y reconfiguraciones de lo local, nacional y continental. Este aspecto tiene particular relevancia para el área latinoamericana, ya que en la historia de nuestro continente la definición de lo latinoamericano por comparación y contraste con los modelos europeo y americano ha sido una constante por lo menos desde el nacimiento mismo de las nuevas repúblicas. Un modelo muy influyente de este afán comparativo lo suministra José Enrique Rodó, con la publicación en 1900 de *Ariel*, donde sintetiza las preocupaciones de los intelectuales de la época con respecto a la identidad latinoamericana frente al poderío emergente de Estados Unidos. También ha sido constante desde la independencia la voluntad de creación de una literatura auténticamente latinoamericana, que capte el espíritu de nuestros pueblos y ofrezca al mundo un producto único y diferenciado, y en este objetivo último proyectos como el de Andrés Bello en el siglo XIX y el del *boom* narrativo en el XX se dan la mano, pese a las incontables divergencias respecto a en qué pueda consistir esa identidad y a la manera

<sup>5</sup> Ernesto Laclau, “Universality, Particularity and the Question of Identity” (1991); Judith Butler, “Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism” (2000); Balibar, “Ambiguous universality” (2003). Estas lecturas, así como el planteamiento general de la idea, fueron sugeridas durante el curso de Mariano Siskind “The Return of World Literature: Placing Latin America, Debating Universalism”, impartido en la primavera de 2009.

de expresarla. Andrés Bello, como sabemos, no solamente se preocupó en cantar las peculiaridades del paisaje latinoamericano, articulándolas con un proyecto de progreso para la región en su célebre *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, sino que incluso se interesó seriamente en las particularidades del dialecto castellano americano en su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Por su parte, García Márquez ha sido el primero en vincular el proyecto del realismo mágico<sup>6</sup> a la búsqueda de la ‘latinoamericanidad’, con tanto éxito que muchas de las obras que escapaban a estos parámetros eran desdeñosamente recibidas en el extranjero.

También desde temprano han aparecido voces que expresaban su desconfianza respecto a que la simple incorporación de los aspectos más externos y evidentes de la cultura local —tales como el lenguaje criollo o mestizo, la mención de flora y fauna característica de la región y otros diversos toques de ‘color local’— fuera el camino más adecuado para crear una literatura auténticamente nacional. Recordemos a Mariátegui, quien en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* consideraba que un momento cosmopolita era indispensable para arribar a una literatura propia. Recordemos a los “antropófagos” brasileños liderados por Oswald de Andrade, que ya en 1928 pensaban que la absorción de la cultura occidental servía para nutrir la propia identidad y no para amenazarla. Recordemos también el famoso artículo de Borges “El escritor argentino y la tradición” (1932), donde subraya la artificialidad de la literatura gauchesca y sus giros ‘populares’, y coloca la literatura latinoamericana en la situación imposible de estar al mismo tiempo adentro y afuera de la cultura hegemónica. Borges habilita la posición lateral como una forma de entrar a lo cosmopolita, convirtiendo lo marginal en una posición privilegiada.

En esta época en que las fronteras —sobre todo las culturales— se cruzan con gran fluidez, y en que no es inusual que los individuos tengan dos o más nacionalidades tanto en sus documentos como en sus afectos, puede ser interesante mirar unas décadas hacia atrás para enfocarse en algunos casos que, ya desde entonces, resultaban difíciles de definir geográficamente. El espacio de indecidibilidad —geográfica, pero también genérica— hoy más bien frecuente en la literatura y el cine latinoamericano, ha sido siempre un espacio simbólicamente rico para la creación y el análisis.

Si la influencia e importancia de la cultura occidental en la constitución

<sup>6</sup> Esta categoría no deja de ser problemática, ya que refleja una visión más bien externa para la cual existen elementos “mágicos” o extraños que, sin embargo, desde la lógica interna de la cultura no serían tales ni portarían esta disonancia, sino que están orgánicamente integrados con los componentes “no mágicos” o “realistas”.

de las identidades nacionales latinoamericanas se remonta al siglo xvi, la aparición de Latinoamérica en el panorama literario y cinematográfico global es bastante más reciente. Un primer momento, limitado al ámbito hispanoparlante, sería la aparición del modernismo, con Rubén Darío a la cabeza. Como ha señalado abundantemente la crítica<sup>7</sup>, esta es la primera corriente literaria que logra invertir el sentido de la circulación que tradicionalmente discurría desde el centro hacia la periferia, desde España hacia sus antiguas colonias. La innegable influencia de Darío en los poetas españoles de la Generación del 98 inaugura así una nueva dimensión para la literatura latinoamericana<sup>8</sup>. Finalmente, con el *boom* latinoamericano de comienzos de los sesenta, la literatura latinoamericana adquiere presencia mundial. No hace falta insistir en la cantidad de traducciones, ediciones, artículos periodísticos y estudios académicos que generaron y siguen generando tanto los cuatro escritores del ‘núcleo’ del *boom* como sus adláteres. Todo esto es historia conocida y no abundaremos en el tema.

Lo que es quizás un poco menos conocido es que más o menos por la misma época, a fines de la década, el cine latinoamericano también alcanzaba su consagración internacional. El a veces llamado “Nuevo Cine Latinoamericano” surgía como una alternativa innovadora frente a la dominación casi incontestada de Hollywood a nivel mundial, y se manifestaba a través de películas que buscaban rearticular los modos de producción y exhibición del cine, además de innovar en el lenguaje cinematográfico; pero también, y ciertamente con no menor importancia, a través de manifiestos que explicitaban el ideario estético y político de esta nueva generación de cineastas.

El Nuevo Cine Latinoamericano, que en su internacionalización pasó a denominarse Tercer Cine, en una formulación ampliada para incluir el cine de otras regiones del Tercer Mundo, ha desempeñado, con su teoría y su práctica, un papel muy importante en todo el debate sobre la pertinencia y los límites de lo ‘nacional’ como categoría básica de clasificación para el cine producido en las distintas partes del mundo, y su puesta en cuestión a partir de la existencia de un cine transnacional, diaspórico, exiliado o acentuado<sup>9</sup>, cada vez más frecuente en los últimos veinte años; a partir de la creciente importancia de las coproducciones, que no son ya

<sup>7</sup> Por ejemplo, Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo* (1970).

<sup>8</sup> Pascale Casanova (2004) explica este fenómeno a partir de la apelación a un “meridiano de Greenwich” literario, representado por París. Es así que un escritor periférico en una región puede oponerse al centro de la misma apelando a la modernidad absoluta dictada por la capital mundial de las letras, esto es, París.

<sup>9</sup> Hamid Naficy (2001) plantea las categorías de “Accented Cinema”, “Exilic cinema” y “Diasporic cinema” para distinguir entre las diferentes circunstancias y matices del cine que, en términos generales, podría llamarse transnacional.

la excepción sino más bien la norma en la producción de películas fuera de Hollywood. En estos debates, alguna referencia al Tercer Cine se hace casi ineludible, porque más allá de su origen regional latinoamericano, se convirtió en el primer movimiento cinematográfico supranacional, ofreciendo además una autoconciencia bastante lúcida sobre la propia actividad fílmica. Si bien el aporte del Tercer Cine a las teorías generales del cine (*film theory*) puede haber pasado relativamente desapercibido<sup>10</sup>, su contribución a la problemática de las dislocaciones geográficas no solamente es importante, sino que forma parte de la propia historia de esta problemática. A esto dedicaré el primer capítulo. En los capítulos siguientes, no me detendré a analizar en detalle directores ni obras particulares del Nuevo Cine Latinoamericano, sino que más bien aprovecharé las conclusiones de esta revisión general para estudiar a otros autores y directores no ligados directamente a este movimiento<sup>11</sup>.

En este estudio prestaré especial atención al cine como camino de reflexión sobre los complejos procesos de circulación cultural. En el cine, probablemente más que en cualquier otro arte, se observa con mayor claridad la circulación de flujos transnacionales, que pueden incluso medirse. Además de su natural aspiración a una circulación más allá de las fronteras nacionales, el mismo contexto de producción de una película se presta para los intercambios culturales. Dejando de lado por un momento el pretexto (es decir, el guión), el personal técnico y los actores que trabajan en el filme (quienes pueden y suelen tener procedencias culturales distintas), creemos que, dentro de lo que podemos llamar provisionalmente una sociología de la producción cinematográfica, hay tres elementos constitutivos en la realización de un film. En primer lugar, el director, a quien se suele adscribir la total responsabilidad de una película. A pesar de la imposibilidad de liquidar el concepto de autor (como veremos para el caso del Tercer Cine) y de su innegable validez para evaluar el denominado cine-arte, también queda claro que, al ser el cine siempre una empresa colectiva, la atribución de autoría es más compleja que en el caso de la literatura, donde es incuestionablemente individual. El otro gran factor, un tanto olvidado por la crítica pero no por los festivales de cine y otros reconocimientos de la industria es, por supuesto, el productor, capaz de tomar decisiones sobre el presupuesto con que cuenta la película, el lugar donde va a filmarse, los actores a quienes se contrata y otras igualmente

<sup>10</sup> Anthony Guneratne (2003) ofrece algunas explicaciones para esta omisión en la mayoría de los panoramas de la teoría del cine, que tienen que ver tanto con el eurocentrismo de muchos de los compiladores como con las limitaciones de los planteamientos del Tercer Cine.

<sup>11</sup> Luis Buñuel está vinculado de manera indirecta con el movimiento como uno de sus antecesores o 'padres', pero no forma parte propiamente del mismo.

cruciales en el producto final. El productor puede ser una persona individual y coincidir muchas veces con el director o, en el modelo industrial, trabajar para una compañía cinematográfica. En este punto es importante distinguir al productor como agente responsable de la película de las fuentes de financiamiento, ya que en un sistema de producción no industrial o con una industria incipiente, como es el caso de la mayoría de los países de América Latina, casi todas las películas requieren para su realización de fuentes de financiamiento externas, en mayor o menor proporción. La coproducción, entonces, entendida como la financiación de una película a través de productoras de dos o más países, no necesariamente implica el paso del producto del ámbito nacional al transnacional, a menos que dicha colaboración implique decisiones o condicionamientos en aspectos de producción tales como el *casting*, las locaciones, el equipo técnico, entre otros. Paul Julian Smith (2003b) ha mostrado cómo los marcos regulatorios de financiación de coproducciones efectivamente suelen imponer tales condiciones, e incluso ha desarrollado un sistema de puntuación de cada uno de los elementos que intervienen en la producción de un film para determinar la nacionalidad de una película<sup>12</sup>.

Finalmente, una película necesariamente se filma en algún lugar, que puede ser un estudio cinematográfico o una localización real. En este último caso, creemos que la ubicación influye de algún modo en el producto final, ya que a diferencia de un estudio, donde todo puede estar perfectamente controlado, en las localizaciones siempre hay un componente de azar (de 'verdad', gustarían decir algunos directores) que se filtra en las imágenes. Además, la localización no solamente aporta paisajes e imágenes, sino que, dado el carácter colectivo de la empresa, es prácticamente inevitable que influya en el reparto de la película (generalmente en cuanto a los roles secundarios), así como también en parte del equipo técnico que se requiere para filmarla. Los 'locales' están presentes tanto en el ámbito de la representación, participando como extras y/o como parte del elenco de la película, como en el de la producción, sirviendo como facilitadores y colaboradores o incluso actuando como críticos y opositores, determinando así las condiciones de producción del film. Usaremos pues el término 'localización' para referirnos tanto a los espacios físicos como a una parte del equipo humano que requiere la filmación, tanto delante como detrás de la cámara. 'Localización' es un término técnico que tiene la virtud de convertir un espacio 'real' en un espacio-para-el-cine,

<sup>12</sup> Smith sostiene además que incluso películas con financiamiento netamente nacional, pero con aspiraciones transatlánticas, replican en parte el modo de producción de las coproducciones, especialmente en lo que se refiere al reparto. Sería el caso de *Tu mamá también* y *Amores perros*.

que subordina la funcionalidad cotidiana de un espacio a su funcionalidad para la filmación de una película. Toda localización determina entonces en parte el contenido y la retórica del film, pero al mismo tiempo, toda película construye su propia localización, transformando el espacio en que se produce. Localización es al mismo tiempo reterritorialización de un espacio y construcción de lo local.

Entonces, para tener una adscripción geográfica inequívoca, una película debería tener estos tres elementos alineados bajo las mismas coordenadas nacionales: es decir, una película peruana será aquella producida y filmada en el Perú por un director peruano. Por lo tanto, en la medida que haya una no-coincidencia en estos aspectos (y especialmente si se trata de una diferencia no solo en términos nacionales sino de espacios geográfico-culturales: Latinoamérica, Europa, etc.), podremos hablar de (mayor o menor) transnacionalidad en el contexto de producción del film.

Además, toda película, como toda obra de ficción, representa un espacio determinado, que puede coincidir o no —la norma es que sí<sup>13</sup>— con la localización. La mayor parte de los estudios —no muy abundantes, por cierto— sobre ‘encuentros cinematográficos’ entre América Latina y otras latitudes<sup>14</sup> se centran en el problema de cómo se ha representado un espacio (Latinoamérica) en otro contexto de producción (Hollywood). Quiero restringir el corpus de mi investigación a situaciones en las que el intercambio se dé no a este nivel, sino desde la producción misma del film. No pretendo abandonar el espacio de la representación, sino ver cómo el aspecto material del cine incide en el dominio estético y cómo la representación, a su vez, determina aspectos materiales de la filmación. El tipo de análisis que pienso emprender, entonces, tendrá que ver con el estudio de las condiciones materiales de producción del film, con énfasis en las interacciones entre el equipo de producción y la población local, para el capítulo dos, o entre el sistema de producción y la figura del director, para el capítulo tres, tomando siempre en cuenta el contexto cultural en el que tales interacciones se producen.

<sup>13</sup> Sin embargo, filmar en un lugar para representar otro es una práctica relativamente común en la industria. Por facilidades de producción se escogen a veces lugares vecinos o adyacentes al que se está representando, en cuyo caso se mantiene una relación de contigüidad. Excepcionalmente, una localización puede representar un espacio totalmente diferente a sí misma, pero previo proceso de ‘maquillaje’ de los escenarios, con lo cual se estaría convirtiendo la localización casi en un estudio.

<sup>14</sup> Una compilación que recoge artículos desde las más variadas perspectivas es la editada por John King, *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (1993). La mayoría de los autores de este volumen aborda la representación de Latinoamérica en el cine norteamericano, desde la época muda hasta la contemporánea.

Dicho de otro modo: la combinación de estas variables es lo que determinará la estructura de los capítulos del presente libro. Como hemos visto, si producción, dirección y localización coinciden, estamos en el ámbito de un cine nacional, y por lo tanto, fuera de nuestro campo de estudio. Si producción y dirección coinciden en una sola persona, y lo que contrasta es la localización, estaremos en el marco del cine de autor europeo filmado en Latinoamérica, y a esto quiero dedicar mi segundo capítulo, enfocándome en las películas de Herzog filmadas en la selva peruana. Si bien es razonable suponer aquí una perspectiva ‘exteriorista’, también es posible pensar que el componente local dejará algunas huellas en el producto final, y para esclarecer cuáles pudieran ser, sería adecuado comparar estas películas con las producidas por las cinematografías nacionales sobre temas similares. En segundo lugar, la no coincidencia entre producción y dirección puede darse entre un sistema de producción latinoamericano y un director europeo, que es lo que quiero explorar en mi tercer capítulo, a través del caso de Buñuel en México<sup>15</sup>.

En la literatura no existen, por cierto, todos estos elementos en la producción de un texto, sino más bien un autor tradicionalmente considerado soberano, responsable de la totalidad del producto. Hay, sin embargo, algunos matices que precisar. Primero, que en el momento de la publicación y circulación de la obra ya intervienen elementos y voluntades ajenos al autor individual, como el sistema editorial, el circuito cultural en el que se inserta y la forma como es leída por los especialistas y no especialistas. Un manuscrito guardado en un cajón no es propiamente literatura. Trataremos, pues, de poner atención en nuestro análisis a la circulación y recepción, ya que es allí donde las novelas comienzan a asemejarse a las películas en tanto ‘objetos culturales’, y podremos hacer uso de nuestras conclusiones de los capítulos anteriores. En segundo lugar, la materia prima de un escritor (y también su patria, según se ha dicho) es el lenguaje. Pero puede ocurrir, ocasionalmente, que la relación entre ambos deje de ser natural. Que las ‘patrias’ se multipliquen o se contrapongan. Por ejemplo, si la lengua materna del escritor no coincide con el espacio cultural en que se encuentra insertado o exiliado. En cuyo caso puede optar por abandonar su ámbito original, cambiar de lengua y asimilarse al nuevo espacio (por ejemplo, Vladimir Nabokov para el ámbito anglosajón y Paul Groussac para el latinoamericano, aunque ciertamente el abandono nunca será absoluto ni la asimilación completa); o puede mantener su lengua

<sup>15</sup> También podría darse entre un sistema de producción europeo y un director latinoamericano, con ejemplos que varían desde el cine impersonal de Luis Llosa en Hollywood hasta el autorial de Raúl Ruiz en Francia. Esta sería una posibilidad de exploración posterior a la presente investigación.



materna para su obra literaria, y lidiar con el nuevo medio a través de traducciones, de intervenciones públicas, de conferencias, es decir, usar la lengua adoptada para la importante tarea de la difusión de su obra. Sería el caso de Witold Gombrowicz en Argentina, que exploraré en el quinto y último capítulo del libro. También puede ocurrir que, sin necesidad de afrontar la dramática decisión de optar entre dos lenguas, el escritor exiliado deba adaptarse a su nuevo contexto cultural, y en última instancia, lidiar en su obra tanto con el espacio de la ‘patria’ como con el del exilio, comprometiéndose a veces con uno y otras con otro espacio, en una constante negociación de su lugar de enunciación. Este sería el caso de Max Aub en México, que desarrollaré en el cuarto capítulo.

Quiero subrayar que mi aproximación trata de producir contextos para leer los textos. No sirven de mucho las categorías si se deshacen del efecto de materialidad y de localización que les imprime el contexto en el que se sitúan, lo que incluye su modo de producción y formas de circulación. El cine y la literatura transnacionales (al menos aquellos que nos interesan) portan, paradójicamente quizás, las marcas de lo local. Pero la paradoja es aparente, porque cruzar las fronteras no significa desdibujarlas, sino multiplicarlas. En los textos que estudiaré, dos espacios, dos localizaciones, compiten y confluyen, tanto al nivel de la representación como al nivel de la generación de la obra y de su difusión como un bien cultural o simbólico. Aunque las configuraciones que se producen pueden ser variadas y múltiples las fuerzas que intervienen en el proceso, dos son las más constantes y persistentes: la voluntad del creador y las circunstancias que le ofrece o le opone la localización (entendida como una agrupación de factores) en la que se encuentra.