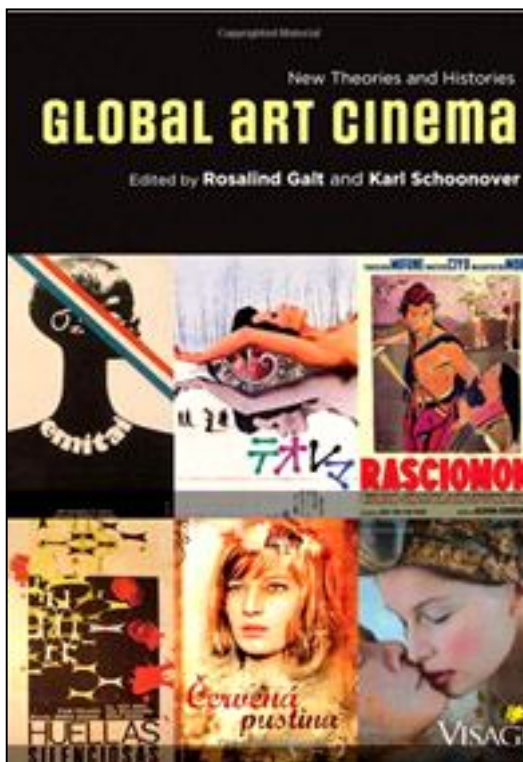


**Sobre Galt, Rosalind y Karl Schoonover, (Coords.) *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, Oxford: Oxford University Press, 2010, 384 pp., ISBN 9780195385632**

Por Miguel A. Cabañas<sup>1</sup>



Esta colección de ensayos teóricos revisita los límites del cine de autor o cine arte. Su planteamiento es novedoso, en tanto y en cuanto, se analiza el cine de autor como un fenómeno complejo e híbrido y a veces paradójico, además de complementario a las dinámicas económicas de la industria cinematográfica global. El compendio de artículos representa una reflexión sobre la producción, la recepción y el estatus del cine internacional con sus circuitos de festivales. A la vez, se examina la

hibridación de la cultura fílmica “alta” y masiva. Por tanto, este libro problematiza los conceptos para explicar el cine arte cómo un género con características “anti-comerciales” que mantiene un estatus “exclusivo” y un fiel público internacional.

Mark Betz comenta el aspecto formal del cine de autor, intentando rescatar el término “paramétrico” desarrollado por David Bordwell. Betz argumenta que el término cine modernista y paramétrico tienen mucho que ver, pues ambos se obsesionan con el estilo visual. Betz traza una tradición

<sup>1</sup> Miguel A. Cabañas, Associate Professor of Latin American & Chicano/Latino Studies, Michigan State University.

paramétrica global (inicialmente proveniente de Europa) en directores como Carlos Reygadas (México), Lisandro Alonso (Argentina), Tsai Ming-Liang (Taiwán), Samira Makhmalbaf (Iran), entre otros. Sharon Hayashi nos presenta cómo el cine japonés de porno blando (Pink Cinema) se vuelve cine de arte al ser desplazado hacia el mercado internacional. Usando principalmente dos películas de Koji Wakamatsu y de Mitsuru Meike, este artículo se centra en el juego entre el comentario de la política global (a través de las figuras de Stalin y George W. Bush) con una trama porno.

Más allá del formalismo, David Andrews presenta el cine arte como capital cultural más cercano al cine de culto. Para Andrews, el concepto es cambiante, histórico y multiforme, en vez de un concepto rígido con forma y 'esencia' propia. El ensayo es efectivo en tanto y en cuanto nos propone un modelo inclusivo del cine arte (por ejemplo, habla de Tony Marsiglia que hace cine arte a través del porno blando). Sin embargo, su intento de definición tacha en lo nebuloso. Para Andrews, el cine de autor es un género anti-género. María San Filippo argumenta que el cine arte subvierte la normativa heterosexual, presentando un espacio bisexual alternativo. El problema, acepta ella misma, es que la bisexualidad tiene rasgos exploratorios y no prescriptivos, y por tanto, depende de la lectura y de la perspectiva activa del espectador al repensar el heterocentrismo. También, San Filippo discute el uso de la sexualidad en el cine arte para atraer público y explica como el cine de autor se acerca al cine sensacionalista y de explotación. Según ella, el cine arte y el bisexualismo comparten una sensibilidad privilegiada, decadente, cosmopolita y bohemia (81). Adam Lowenstein intenta probar que *Un Chien Andalou* (1929) de Luis Buñuel/ Salvador Dalí y *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg son ejemplos de cine arte interactivo. Para él, el cine sirve de modelo cómo teorizar la experiencia de los videojuegos y la interactividad. Explica que en *Un Chien Andalou*, Dalí y Buñuel juegan con la complicidad del espectador y que, asimismo, estos juegos de asociación surrealistas se ven presentes en la película de Cronenberg. Si bien este ensayo nos presenta el

aspecto de “activación” del espectador pasivo del cine hegemónico, realmente no parece tan convincente al aplicar esas mismas ideas al cine convencional de Hollywood que también juega con el género o las tramas tradicionales para hacer partícipe al espectador.

Brian Price explica la conexión entre cosmopolitismo y globalización. Su ensayo explica de forma paradójica la inmovilidad que provoca la globalización (el mundo desde casa). También, con el cosmopolitismo se aprende la complejidad global tanto en el museo, como en el cine para empezar a entender el mundo de forma múltiple.

Jihoon Kim presenta la narrativa fragmentada y la intertextualidad visual en la obra del Tailandés Apichatpong Weerasethakul, que incorpora un proyecto visual arquitectónico donde el espectador se “mueve en una visión virtual”. Angelo Restivo examina *Il Conformista* de Bernardo Bertolucci como alegoría en donde las relaciones entre imagen, cuerpo, espacio y concepto son repensados. También lee la homosexualidad como alteridad radical. Angela Dalle Vacche presenta la continuidad histórica entre surrealismo y cine arte, mediante la técnica del collage y el fotomontaje en el cine de Jean Luc Godard, Luis Buñuel, y Alain Resnais.

Patrick Keating analiza el papel del camarógrafo Gabriel Figueroa y cómo su construcción visual artística se traduce en el cine dirigido por Fernández y Buñuel. Por ejemplo, Figueroa usa la analogía visual, la composición profunda y el motivo dinámico.

Timothy Corrigan identifica el cine-ensayo y su tensión entre documental y ficción. El cine-ensayo crea un espacio público de reflexión y diálogo. Las ideas son las protagonistas y la cámara es “supervisora del experimento” (Vertov). Manishita Dass nos plantea el caso del cineasta indio Ritwik Ghatak que sigue en la oscuridad a diferencia de su contemporáneo Satyajit Ray, como paradigma de cine arte indio. Dass argumenta que el trabajo de Ghatak es demasiado ecléctico e híbrido (entre neorrealismo y melodrama, crítica de izquierdas y apropiación del folclore indio) para entrar en las convencionales

del cine arte internacional. Además, sus películas requieren un conocimiento específico regional de su país y de la historia y la sociedad bengalí.

Philip Rosen habla de la emergencia de directores en el África subsahariana en el contexto del neocolonialismo y con ideas Pan-africanistas. A diferencia del cine latinoamericano descolonizador denominado tercer cine (Getino y Solanas), en África el cine contiene aspectos del segundo cine, y por tanto, es más cercano al cine arte europeo. Azadeh Farahmand nos habla de la tensión local/global en el cine arte iraní. Para el autor, los cines nacionales toman aspectos del cine de autor para competir comercialmente en los festivales internacionales con el cine de Hollywood.

E. Ann Kaplan teoriza de forma efectiva la problemática relación entre el cine arte europeo y el postcolonial. Randall Halle desarrolla esta idea en la co-producciones transnacionales que, según él, enfatizan la otredad al apoyar proyectos que se apropian de las culturas locales. Rachel Gabara analiza las técnicas de narración en el cine africano (Abderrahmane Sissiko) y Jean Ma examina las técnicas de creación del “autor” en el cine de Tsai Ming-Liang. Por último, Dennis Hanlon nos presenta al cineasta boliviano Jorge Sanjinés en conexión con la obra del director Angelopoulos. Sanjinés transcultura la técnica narrativa europea que combina con lenguaje y problemática Quechua y Aymara.

Con esta colección de ensayos no se ha dicho todo lo que se puede decir del cine arte o cine de autor global, pero definitivamente servirá como punto de partida sólido para nuevos acercamientos al tema en el futuro.