

NANCY BERTHIER | ÁLVARO A. FERNÁNDEZ | (coords.)

Opera prima en el cine documental iberoamericano (1990-2010)



Libros que transforman

EDITORIAL
UNIVERSITARIA

Universidad
de Guadalajara





Foto 29. Tanyaradzwa (Alberte Pagan, 2009).

Óperas primas: el caso del documental en México y España (Eugenio Polgovsky, *Los herederos*, México, 2008 y Alberte Pagan, *Tanyaradzwa*, España/Galicia, 2009)

PAUL JULIAN SMITH

Según el sociólogo francés Pierre Bourdieu, en su magistral obra *Las reglas del arte*, desde el siglo XIX existen dos economías mutuamente exclusivas, pero oscuramente vinculadas, dentro del llamado “campo cultural”: la comercial (de masas) y la artística (de minorías) (Bourdieu, 1996: 114). Hasta donde sé, Bourdieu no abordó nunca el cine. Y, a diferencia de los creadores de la pintura o de la literatura decimonónica (el vanguardista en su taller, el literato en su buhardilla), el autor del largometraje de arte y ensayo es algo anómalo: como sus compadres tiene una clara propuesta estética, pero depende a la fuerza de una industria comercial: de la producción, la distribución, y la exhibición; amén de las entidades estatales que conceden subvenciones en los países latinoamericanos y europeos.

Los directores de hoy serán más *mediáticos* que los austeros autores de antaño (el epíteto es de Núria Triana-Toribio (2008: 259-276)) y existirá un

evidente “comercio de la autoría” (la frase es de Catherine Grant),¹ sobre todo en el caso de la exportación de cine de arte a países de lengua extranjera; pero establecer el estatus de autoría, sello cinematográfico de la distinción de Bourdieu, sigue siendo esencial para directores noveles. En una entrevista (Solís, 2005) motivada por la publicación de su trabajo panorámico *Óperas primas en el cine mexicano 1988-2000*, José Antonio Valdés Peña (2005) ha llamado la ópera prima una “carta de presentación imprescindible para hacer carrera” en una época en la que se producen pocos largometrajes en territorios como el mexicano. Es más, en su artículo “El origen del alquimista”, antes ponencia en el primer coloquio en una serie, Álvaro Fernández (2011) ha estudiado de qué forma un conocido director novel ha apostado por la autoría desde su ópera prima, sin dejar de lado al gran público:

[Cronos] dio a conocer la capacidad de Guillermo del Toro para conciliar sus preocupaciones artísticas con el más generalizado gusto del público ... [D]e la creación de Cronos (1992)... derivan las constantes de más fiel autoría que cultivará en toda su obra, a la vez que traza en un adverso contexto nacional nuevas rutas para transitar con su propio imaginario, el escabroso camino de la industria internacional.

Desde esa perspectiva retrospectiva algo paradójica, vemos la compaginación del comercio y del arte (irreconciliables antaño para Bourdieu), sin mencionar lo nacional y lo transnacional, también difíciles de sincronizar. Así mismo la nueva exigencia del éxito inmediato aleja al actual autor cinematográfico del productor cultural consagrado de Bourdieu (tipo Flaubert o Manet), cuya duradera distinción se logró sólo a través de un largo y penoso aprendizaje.

La situación será más difícil todavía para el joven documentalista, quien se encuentra al margen de la industria (a pesar del auge del video digital que ha rebajado el costo de rodar). Al parecer habrá menos posibilidades que en el cine de ficción para establecer en ese género minoritario y más centrado en una realidad pocas veces cuestionada un estilo o marca personal, imprescindible para acceder a la autoría. En el festival de New Directors/

¹ Catherine Grant, www.auteur.com? [sic] *Screen* 41.1, 2000, 101-108.

New Films,² que celebró su trigésimo novena edición en 2010 en Nueva York (patrocinada por el Museum of Modern Art y la Film Society Lincoln Center), se proyectaron seis documentales sobre 27 películas estrenadas (dos de ellas, de ficción, fueron latinoamericanas: entre ellas la muy experta *Norteado*, de Rigoberto Perezcano, que contiene escenas rodadas en la frontera con EE. UU. que lindan con el documental). Y eso fue a pesar del supuesto auge del género documental en EE. UU. en los años 2000. Durante marzo de 2011 la siguiente edición del festival neoyorquino proyectó tan sólo cuatro documentales sobre 28 largometrajes.

Como bien es sabido, en una reciente renovación en EE.UU., los largometrajes documentales, o unos pocos por lo menos, consiguieron cierta distribución en salas comerciales a base de un abierto compromiso político de parte del director protagonista y de la intervención explícita de éste dentro de la película misma (Michael Moore sigue siendo el más conocido de estos directores protagonistas). Si se me permite recurrir a los seis modos del documental propuestos por el teórico e historiador Bill Nichols, ya ubicuos en el estudio académico del género en lengua inglesa, lo que se ha dado aquí es el eclipse del más tradicional documental poético, expositivo, o de observación en favor de las más polémicas versiones del género: la participativa, auto-reflexiva, y performativa (Nichols, 2001: 99).

Huelga decir que ese fenómeno fue más bien efímero, pues no se repitió en 2010. A pesar de la extensa cobertura mediática en EE. UU. sobre los actuales largometrajes documentales, la taquilla colectiva fue ínfima, en total menos de los mediocres ingresos de una sola película de género de ficción, a saber *Saw 3D*.³

Y ese crecimiento pasadizo no había cundido, que yo sepa, en países de lengua hispánica. En la última década el único documental que tuvo suerte en la taquilla en España (con 377 mil espectadores en 2003-2004)⁴ fue *La pelota vasca*, de Julio Medem, un director en ese momento plenamente establecido por sus cintas de ficción anteriores. Y aunque ganó el premio al

² New Directors/New Films [festival], <http://www.newdirectors.org/2010/>, consultado 11 de diciembre de 2010.

³ Michael Ceiply, "A strong crop of documentaries, but barely seen", *New York Times*, 2 de enero de 2011, <http://www.nytimes.com/2011/01/03/business/media/03docs.html?ref=media>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

⁴ Ministerio de Cultura, "Datos de películas calificadas", http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html, consultado el 11 de diciembre de 2011.

mejor documental en la muestra de Guadalajara, ese largometraje suscitó una polémica en su propio país que dificultó la vida profesional de su director de ahí en adelante.

Vale la pena, entonces, comparar los dos casos de México y España. Tal como lo ha demostrado Lauro Zavala en la primera edición de este coloquio, la producción mexicana se benefició de una apuesta por las óperas primas patrocinada por organismos estatales durante los años 1980 y los 1990.⁵ En cambio, todos los portavoces de la cinematografía mexicana, tanto productores como críticos (pienso en Carlos Bonfil⁶), lamentan la continua dominación de la distribución multinacional, con privilegio de la superproducción estadounidense. Tal como lo narra Octavio Getino en su manual minucioso del cine latinoamericano, la *Ley Federal de Cinematografía* (1992) anunció la progresiva eliminación de la cuota de pantalla todavía existente entonces. El que la Ley se opusiera al doblaje de películas extranjeras no ayudó en el caso de los documentales educativos, los cuales se quedaron, con los filmes infantiles, al margen de dicho decreto (152). En el sector de la exhibición el auge de los multicines, con el inevitable aumento en el precio del billete, atrajo consigo a las salas a un público más urbano y adinerado, pero tal vez más volcado aún a los gustos de Hollywood.

Como ya queda dicho, Lauro Zavala ha estudiado “Las tendencias temáticas y formales en las óperas primas del cine mexicano [sobre todo de ficción] 1988-2005”, en las que llama la atención a cuatro tendencias: un nivel estético elevado, con mucho cuidado formal a la imagen, el sonido, y la narración; una eroticización de los géneros clásicos, tales como el policíaco y el terror; una fuerte presencia de los comentarios sobre el cine dentro de las tramas (es decir, la meta-ficción); y, finalmente, la creciente presencia del documental (e incluso del documental falso, insertado en películas de ficción de éxito popular como *Matando cabos*). Zavala menciona, sin embargo, la existencia de unos pocos ejemplos anómalos de las óperas primas no derivadas de los nuevos programas de apoyo a la producción asociados con

⁵ Lauro Zavala, “Las tendencias temáticas y formales en las óperas primas del cine mexicano 1988-2005”, <http://www.elojoquepiensa.net/index.php/articulos/154>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

⁶ Carlos Bonfil, “Borrar de la memoria al cine mexicano”, *La Jornada*, 16 de octubre de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/16/espectaculos/a10a1esp>, consultado 11 de diciembre de 2011.

las escuelas oficiales de cine, pero que tuvieron un impacto desmesurado: sobre todo, *Amores perros*.

Si nos enfocamos en la distribución internacional, se nota que, pese a esa visión local tan pesimista, se proyectan cada vez más largometrajes mexicanos en algunos territorios extranjeros. En otro lugar he identificado una tendencia a la revisión en el cine mexicano: es decir, la emergencia de óperas primas que combinan (tal como lo proponen críticos como Carlos Bonfil, otra vez) la innovación estética con el placer del público (a diferencia de los filmes de festivales, minimalistas).⁷ Dos ejemplos de películas de estos noveles serían *Así*, de Jesús Mario Lozano, con sus idiosincrásicos planos de exactamente 32 segundos, ópera prima que se estrenó con éxito en Venecia, y *Año uña*, de Jonás Cuarón, largometraje narrado enteramente en fotos fijas, que por sorpresa de muchos consiguió distribución teatral en territorios como el Reino Unido. Aunque también se han proyectado comercialmente en los últimos meses a unas óperas primas más austeras, como el drama erótico *Año bisiesto*, del mexicano de origen australiano Michael Rowe, el más fértil vínculo (compartido entre México y España) ha sido tal vez con el cine de género, hábilmente promocionado por Del Toro. Las distribuidoras han sabido crear un gusto europeo y estadounidense por el terror en lengua española, manifestado por el éxito crítico y comercial de óperas primas tan distintas como son *El orfanato* y *Somos lo que hay* (Gant, 2008: 13).

Si pasamos a la España de los años 1990, el investigador más prestigioso, autor de libros de ensayos y entrevistas enciclopédicas, sería Carlos Heredero (2002). Como Lauro Zavala en México, da constancia de una apuesta por los noveles en esa década. Otras tendencias son el aumento en el número de mujeres cineastas (más numerosas en esa década que en el 2000, según su organismo profesional Cima,⁸ lo cual significa que en su gran mayoría no consiguieron realizar segundas películas), y un cine contemporáneo muy apegado al presente, enfocado en la juventud. El documental tiene poco protagonismo en su panorámica.

⁷ Paul Julian Smith, "Revisiones del cine mexicano", http://www.uam.mx/difusion/casa-del-tiempo/29_iv_mar_2010/casa_del_tiempo_eIV_num29_46_49.pdf, consultado el 11 de diciembre de 2011.

⁸ CIMA: Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales, <http://www.cimamujerescineastas.es/>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

Sin embargo, si atendemos a los criterios de las ayudas actuales para la producción en España, según los Reales Decretos de 2008 y 2009, es llamativo el vínculo entre la promoción del documental, de la ópera prima, y de las cineastas mujeres. La hoja de solicitud del Ministerio de Cultura propone a prospectivos directores las siguientes categorías: “De especial valor cinematográfico, cultural o social. De carácter documental. Que incorporen nuevos realizadores”.⁹ Así mismo recomienda que, de acuerdo con una ley de 2007 “para la igualdad efectiva de mujeres y hombres”, el (o la) solicitante “señale sexo del director/directora y guionista”.

Una vez producidas, tales óperas primas siguen enfrentándose con el problema ya citado de la distribución. En cambio, bien es sabido que existen *porteros* (en inglés, *gatekeepers*) de la distribución internacional, cuya intención es servir de intérpretes para el público especialista o cinéfilo, desconocedor del mundo hispano, en las capitales anglófonas. Por ejemplo, desde Nueva York Cinema Tropical ha facilitado la distribución de unos 15 largometrajes al año en EE. UU. y montado actividades mediáticas como la elección de los diez mejores filmes de la década, votados por los críticos neoyorquinos. Para su fundador Carlos Gutiérrez la división entre arte y comercio ya no funciona en el caso del cine latinoamericano, el cual se encuentra a caballo entre los dos. Es más, si los patrones de Hollywood dominan al gran público, la estética del cine de arte y ensayo (por desgracia sinónimo en países angloparlantes de películas de lengua extranjera) es fuertemente eurocéntrica.¹⁰ El cine latinoamericano estará tal vez atrapado, como lo ha sugerido Jesús Mario Lozano en el caso de México, entre dos imperios: el estadounidense y el europeo (Lozano, en Arroyo, Ramey y Schuessler, 2010: 265-282).

Si las películas mexicanas y españolas ven difícil la exhibición incluso en las salas comerciales de sus propios países (donde no suelen llegar a la segunda semana), otra forma de distribución se ha vuelto decisiva: la de los festivales. Según su página en internet oficial el Festival Internacional de Cine de Morelia (a diferencia del antológico de Guadalajara): “nació en

⁹ Ministerio de Cultura, “Solicitud de ayuda para la producción de largometrajes sobre proyecto”, <http://www.mcu.es/cine/docs/procedimientosAdministrativos/AyudaLargos-Proyecto.pdf> consultado el 11 de diciembre de 2011.

¹⁰ BrazilNYC.com, “A talk with Carlos Gutiérrez”, <http://brazilnyc.com/2010/10/a-talk-with-carlos-gutierrez/>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

2003 con el objetivo de promover los nuevos talentos del cine mexicano”.¹¹ Daniela Michel, directora general, ha sabido crear un espacio íntimo y no comercial, sin la presencia de un mercado de ventas (se celebra anualmente, además del llamado “Morelia Lab”, un taller para la producción y dirección de documentales, incluso con pruebas de *pitching*.) Es notable la hibridación de géneros en las películas premiadas en 2009, año en que tuve el placer y honor de participar en el jurado: *Alamar* (la segunda película de su director Pedro González Rubio) combinó técnicas propias de los documentales de observación con una historia ficticia, pero basada en elementos reales; *Presunto culpable* (ópera prima de Roberto Hernández, pero co-dirigida por Geoffrey Smith, veterano de la BBC) aprovechó una estética dinámica más característica de la ficción (incluso de las series policíacas televisivas), al servicio de una trama tan dramática como dolorosamente real.

El festival especialista en óperas primas en España, mucho más pequeño y menos conocido, es el de Tudela, fundado en 2000.¹² En su página de internet se autodefine como “pasarela de futuro”, con la misión de “proyectar ciertas cintas que no cuentan con facilidades a la hora de su exhibición en las salas comerciales” y una “apuesta por el cine español [y] por los nuevos valores”. Tudela suele proyectar tan solo siete películas, todas de ficción. Y aunque el festival se jacta con motivo de su jurado distinguido, se presenta el premio al mejor largometraje con base en la votación del público; otro premio viene de parte de los jóvenes, excusados de su asistencia al instituto durante la actividad. Se nota, entonces, la voluntad de combinar las dos economías de Bourdieu, la popular del público y la especializada de los profesionales. Así mismo la temática es variada, a pesar de la poca presencia del documental: en 2009 ganó el cine juvenil, con la comedia disparatada pero entrañable *Pagafantas*, de Borja Cobeaga; en 2010 le tocó al cine histórico más matizado: *Pájaros de papel*, de Emilio Aragón, director novel en el cine pero de rancio abolengo en la televisión.

Si parece probable que los festivales hayan sustituido al circuito tradicional de salas comerciales para mucho cine hispano de calidad, también hay que tomar en cuenta otra forma de exhibición: la televisiva. En España la *Ley*

¹¹ Festival Internacional de Cine de Morelia, <http://www.moreliafilmfest.com/>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

¹² Festival de Cine Ópera Prima Ciudad de Tudela, <http://www.operaprimafestival.com/>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

del Cine de 2007 propone el audiovisual como un espacio único compartido entre cine y televisión, obligando los canales a invertir en la producción de películas.¹³ El resultado ha sido un *boom* en mini-series históricas con soporte cinematográfico transmitidas en las televisiones más masivas: esas “TV movies” (la etiqueta oficial) suelen consistir en recreaciones de hechos reales que lindan con el documental. Aunque no son óperas primas (e incluso atraen a directores ya establecidos en el cine, como el vasco Daniel Calparsoro) ofrecen un valioso ejemplo de la extensión formal del género documentalista. Que yo sepa, esa tendencia no existe en México, a pesar de las recientes innovaciones en canales al margen de la programación del duopolio Televisa/Azteca.

Por último, revisemos dos estudios de casos que ilustrarán más concretamente las cuestiones teóricas esbozadas arriba. El primero es de México. El irónicamente titulado *Los herederos*, de 2008 (sobre el tema perturbador y conmovedor del trabajo infantil en el campo) es de Eugenio Polgovsky, autor de un medimetro, *Trópico de Cáncer*, con una temática algo parecida. Estrenado en Morelia y aceptado por los festivales internacionales de Venecia y Berlín, el filme recibió el premio nacional más importante de 2009, el Ariel de Plata al mejor largometraje documental. Incluso consiguió distribución teatral en el D. F., con estreno el 25 de septiembre de 2009, aunque el director me comentó que, a pesar de buenos resultados de taquilla, en su segunda semana Cinemex la exhibió sólo en sesiones poco atractivas de las 11:00 a. m.¹⁴ Inicialmente dolorosa y desnuda, sin voz en *off* ni entrevistas con sus diminutos participantes, la estética de *Los herederos* parece remitir al tradicional documental de observación, aunque la triste evidencia que demuestra supone también una clara política denunciadora de la explotación laboral y la exclusión social. La película recibió apoyo financiero del fondo Hubert Bals, del festival de Rotterdam, muy activo en proyectos de jóvenes autores latinoamericanos y dedicado al fomento de largometrajes de ficción y documental en los llamados países en vías de desarrollo.¹⁵

Sin embargo, si examinamos una secuencia de *Los herederos* accesible en YouTube¹⁶ (ya hábilmente tratada por el crítico Leo Goldsmith en

¹³ Ley 55/2007, de 28 del diciembre, del Cine, <http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

¹⁴ Entrevista personal en el Festival de Morelia, 11 de octubre de 2009.

¹⁵ Hubert Bals Fund, http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert_bals_fund/hubert_bals_profile/, consultado el 11 de diciembre de 2011.

¹⁶ YouTube (fragmento de *Los herederos*), <http://www.youtube.com/watch?v=IJwEd-Icokg>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

la revista *on-line Reverse Shot*¹⁷) vemos que la experiencia física, incluso táctil, de que dependen los aspectos realistas y políticos de la película se compagina con una estética de la abstracción formalista e incluso geométrica (por ejemplo, en el enfoque en una primitiva pero pintoresca máquina giratoria que facilita el proceso de tejer para una joven hiladora). Polgovsky no desaprovecha ninguna técnica cinematográfica (primerísimos planos, encadenados, montaje rápido, música estridente) para construir una secuencia sorprendentemente hermosa e impactante que también constituye un comentario crítico e irónico.

La secuencia culmina con un detalle que no podría ser más emblemático: el reloj que funciona al revés, icono de la herencia envenenada de esos niños ya precozmente adultos y privados de su infancia. Por consiguiente, como en otras secuencias de esta película tan patética, la observación cede el paso a la poesía (según los términos de Nichols). Así mismo lo autóctono y telúrico se unen con cierto formalismo transnacional (o más bien, europeo), paralelo a la financiación de la cinta (el Fondo Bals ha apoyado a los autores de ficción más minimalistas como el argentino Lisandro Alonso).

Si bien la muy cuidada estética de *Los herederos* es perfectamente asimilable al cine de arte y ensayo patrocinado por fondos europeos, el contenido tampoco deja de conformarse con los tópicos de subdesarrollo que siguen dominando la imagen de América Latina en el extranjero. Es notable que la representación de pobreza absoluta que vemos en la película contrasta con las actuales tendencias socio-económicas mexicanas, tales como la emergencia de una clase media numerosa¹⁸ y, más concretamente, el éxito del programa Oportunidades que, al pagar a las madres para que sus hijos asistan al colegio, ha transformado muchos pueblos como los que se ven en *Los herederos*. De hecho, iniciativas de transferencias monetarias condicionadas, enfocadas en la educación y atención sanitaria e imitando el programa mexicano, se han realizado hasta en Nueva York.¹⁹

¹⁷ Leo Goldsmith, 'Through the falcon's eye', *Reverse Shot*, http://www.reverseshot.com/article/tropico_de_cancer_los_herederos, consultado el 11 de diciembre de 2011.

¹⁸ Castañeda, Jorge A., "What Latin American can teach us", *New York Times*, 10 de diciembre de 2011, <http://www.nytimes.com/2011/12/11/opinion/sunday/on-the-middle-class-lessons-from-latin-america.html?ref=opinion>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

¹⁹ Tina Rosenberg, "A pay-off out of poverty?", *New York Times*, 21 de diciembre de 2011, <http://www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21cash-t.html?pagewanted=1%20%20p%204>, consultado el 11 de diciembre de 2011.



Fotos 30, 31 y 32. Los herederos (Eugenio Polgovsky, 2008).

Mi segundo estudio de caso viene, con incluso mayores peripecias, de España o tal vez Galicia. *Tanyaradzwa*, de Alberte Pagan, es un retrato documentalista de una joven de Zimbabue, que tuve la oportunidad de ver presentado por el propio director en el contexto de las Galician Film Nights ofrecidas por el Center for Galician Studies de mi propia institución, el Graduate Center de CUNY, el 5 de noviembre de 2010. De hecho, esta ópera prima, de duración variable, sólo ha conseguido una distribución marginal o informal: el estreno mundial fue en el Cineclub de Santiago de Compostela y se vio después en el Centro Galego de Artes da Imaxe, A Coruña.²⁰

A pesar de su temática y localización (enteramente rodada en África), la estética de la película es vanguardista, incluso voluntariamente minoritaria. Pagan se basa en las técnicas de Andy Warhol: los alargados *screen tests* o “pruebas de pantalla” en forma de primerísimo plano; la proyección doble de dos cintas simultáneas como en el caso famoso de *Chelsea Girls* (1966); incluso la presentación de la película en locales no comerciales. A pesar de la evidencia de exclusión y explotación social que ofrece el filme (no menor que la de *Los herederos*), es llamativa en este caso la ausencia de abierto compromiso político. La cinta no parece dirigirse a los bienpensantes tercermundistas, ni galleguistas (aunque el realizador presentó su película en gallego en Nueva York), que serían su público ideal. Sin embargo, como vemos en una secuencia llamativa, esta apuesta poética y apolítica cede a un inquietante enfoque de observación que llega a trascender el llamativo vanguardismo transnacional. Se trata de una triste confesión de abusos paternos relacionada por la joven protagonista yuxtapuesta en una pantalla dividida y una común banda sonora con una escena de palabrería intrascendente motivada por el consumo de mariguana.

La yuxtaposición simultánea de las dos escenas contradictorias (en la que la banda sonora se vuelve difícil de descifrar) imposibilita la interpretación definitiva de las mismas.

A diferencia de la muy esmerada *Los herederos*, la minimalista *Tanyaradzwa* se compromete a la fuerza con nuevas tendencias de distribución y de consumo que afectan la forma misma del documental: a saber, la desintermediación, o sea la comunicación directa con un público marginal

²⁰ Cineclub de Compostela, “Estrea mundial de Tanyaradzwa”, 18 de junio de 2009, <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/2009/06/18/estrea-mundial-de-tanyaradzwa-as-2030/>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

(cinéfilo o emigrante); y la desagregación, o sea la crítica a la integridad del largometraje, manifestada aquí en la proyección parcial o doble de la cinta.²¹

¿Cómo deberíamos abordar obras como *Los herederos* y *Tanyaradzwa*? En *Miradas desinhibidas: El nuevo documental iberoamericano 2000-2008*, libro digital editado a partir de un ciclo de películas proyectado en el madrileño Cine Doré de la Filmoteca Española, Paulo Antonio Paranaguá hace la siguiente y muy acertada observación:

El compromiso militante, típico de la resistencia contra los regímenes autoritarios y de los primeros momentos de las transiciones democráticas, ha desembocado en una creciente sofisticación, sintonizada con el auge de sociedades civiles plurales y complejas. En lugar de servir de instrumento de agitación o propaganda a determinados proyectos políticos, como ocurría hace treinta o cuarenta años, el documental ha logrado entablar un fértil diálogo con los nuevos actores sociales y con organizaciones no gubernamentales.²²

De acuerdo con los comentarios de Paranaguá, en mis dos estudios de caso el compromiso militante es menos acusado de lo que uno esperaría, dadas las temáticas. Quizá esos directores están conscientes de una de las lecciones de Bourdieu: el capital cultural acumulado por los productores artísticos no les sirve cuando se aventuran en la arena política. De hecho, las intervenciones explícitas de los practicantes del cine en España (todos recipientes de subvenciones estatales) han contribuido a la deslegitimación del sector de producción fílmica en la sociedad (y en la prensa) española.

A pesar de internet, hemos asistido a la supervivencia de la asistencia a las salas, el rito colectivo de ver películas, y también a la supervivencia no menos conflictiva del largometraje, sea de ficción o documental. Sin embargo, es muy probable que la exhibición del cine con miras de distinción de Bourdieu, ya desvirtuada hacia los festivales internacionales, se bifurque en los territorios nacionales entre las salas comerciales y los espacios informales, tales como las galerías de arte. Por ejemplo, en 2009 en Madrid

²¹ The Economist, "Changing the channel", 29 de abril de 2010, <http://www.economist.com/node/15980859>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

²² Paranaguá, Paulo Antonio, *Miradas desinhibidas: El nuevo documental iberoamericano 2000-2008*, http://gl.www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/NotasalaProgr2009/diciembre-2009dore_miradas.pdf, consultado el 11 de diciembre de 2011.



Fotos 33, 34 y 35. *Tanyaradzwa* (Alberte Pagan, 2009).

se celebró “Visto y no visto: cine español inédito en el museo”, un ciclo de óperas primas españolas proyectado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.²³ Así mismo, la hibridación de géneros o la borradura de las fronteras entre ficción y documental que hemos visto en esta presentación harán el análisis de éste a la vez más difícil y más necesario.

Para Carlos Gutiérrez, a diferencia de muchos comentaristas, la distribución ya no es el problema más importante para el cine latinoamericano. La intención de su sociedad benéfica Cinema Tropical es servir más bien como defensor e intérprete para el público estadounidense, profiriéndole los conocimientos que necesita para aprovechar de ese cine. Al hablar en inglés, Gutiérrez emplea tres frases llamativas en este contexto: *audience development; creating value for content, y validating process*.²⁴ A las partes interesadas por el cine de lengua española, seamos distribuidores, periodistas, o científicos, también nos conviene intentar cultivar al público potencial, sea de ficción o documental, contribuir al proceso que concede valor a las películas que lo merecen, y mejorar las condiciones evaluativas para la acogida de esos *contenidos* especiales que son las óperas primas.

Bibliografía

- BONFIL, CARLOS (2011) “Borrar de la memoria al cine mexicano”, *La Jornada*, 16 de octubre, <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/16/espectaculos/a10a1esp>, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- BOURDIEU, PIERRE (1996) *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Palo Alto: Stanford University Press.
- BRAZILNYC.COM (2011) “A talk with Carlos Gutiérrez”, <http://brazilnyc.com/2010/10/a-talk-with-carlos-gutierrez/>, consultado 11 de diciembre de 2011.
- CASTAÑEDA, JORGE A. (2011) “What Latin American can teach us”, *New York Times*, 10 de diciembre, <http://www.nytimes.com/2011/12/11/opinion/>

²³ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “Visto y no visto: cine español inédito en el museo”, <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/audiovisuales/2009/visto-y-no-visto/cortos-1/vistoynovistoDossier.pdf>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

²⁴ BrazilNYC.com, “A talk with Carlos Gutiérrez”, <http://brazilnyc.com/2010/10/a-talk-with-carlos-gutierrez/>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

- sunday/on-the-middle-class-lessons-from-latin-america.html?ref=opinion, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- CEIPLY, MICHAEL (2011) "A strong crop of documentaries, but barely seen", *New York Times*, 2 de enero, <http://www.nytimes.com/2011/01/03/business/media/03docs.html?ref=media>, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- ASOCIACIÓN DE MUJERES CINEASTAS Y DE MEDIOS AUDIOVISUALES (CIMA) (2011) <http://www.cimamujerescineastas.es/>, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- CINECLUB DE COMPOSTELA, "ESTRENO MUNDIAL DE TANYARADZWA", 18 de junio (2009) <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/2009/06/18/estrea-mundial-de-tanyaradzwa-as-2030/>, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- THE ECONOMIST (2010) "Changing the cannel", 29 de abril, <http://www.economist.com/node/15980859>, consultadodo el 11 de diciembre de 2011.
- FERNÁNDEZ, ÁLVARO (2011) "Cronos: El origen del alquimista-estudio de caso", <http://www.elojoquepiensa.net/index.php/articulos/155>, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MORELIA, [HTTP://WWW.MORELIAFILMFEST.COM/](http://WWW.MORELIAFILMFEST.COM/), consultado EL 11 de diciembre de 2011.
- FESTIVAL DE CINE ÓPERA PRIMA CIUDAD DE TUDELA, [HTTP://WWW.OPERAPRIMAFESTIVAL.COM/](http://WWW.OPERAPRIMAFESTIVAL.COM/), consultado el 11 de diciembre de 2011.
- GANT, CHARLES (2008) "Tell no one it's subtitled", *Sight & Sound*, junio, 13.
- GETINO, OCTAVIO (2005) *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires. http://www.alejandragetino.com.ar/octavio_getino/CIN_%20iberoamericano.pdf, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- GOLDSMITH, LEO. "THROUGH THE FALCON'S EYE", *REVERSE SHOT*, [HTTP://WWW.REVERSESHOT.COM/ARTICLE/TROPICO_DE_CANCER_LOS_HEREDEROS](http://WWW.REVERSESHOT.COM/ARTICLE/TROPICO_DE_CANCER_LOS_HEREDEROS), consultado 11 de diciembre de 2011.
- GRANT, CATHERINE (2000) 'www.auteur.com?' [sic] *Screen* 41.1, 2000, 101-108.
- HEREDERO, CARLOS (2002) *Semillas de futuro: cine español 1990-2001*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio. Hubert Bals Fund, http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert_bals_fund/hubert_bals_profile/, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- LEY 55/2007, de 28 del diciembre, del Cine, <http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf>, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- LOZANO, JESÚS MARIO (2010) "Mexican cinema vs cinéma mexicain: notas en torno a lo posible de lo cine y lo mexicano en el imposible cine mexicano

- actual", en Claudia ARROYO, James RAMEY y Michael SCHUESSLER (eds.) *México imaginado: nuevos enfoques sobre el cine (transnacional)*. México: Conaculta/UAM, pp. 265-82.
- MINISTERIO DE CULTURA, "DATOS DE PELÍCULAS CALIFICADAS", http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- "SOLICITUD DE AYUDA PARA LA PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJES SOBRE PROYECTO", <HTTP://WWW.MCU.ES/CINE/DOCS/PROCEDIMIENTOSADMINISTRATIVOS/AYUDALARGOSPROYECTO.PDF>, CONSULTADO EL 11 de diciembre de 2011.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, "VISTO Y NO VISTO: CINE español inédito en el museo", <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/audiovisuales/2009/visto-y-no-visto/cortos-1/vistoynovistoDossier.pdf>, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- NEW DIRECTORS/NEW FILMS (FESTIVAL), <HTTP://WWW.NEWDIRECTORS.ORG/2010/>, consultado el 11 de diciembre de 2010.
- NICHOLS, BILL (2001) *INTRODUCTION TO DOCUMENTARY*. Bloomington: Indiana University Press.
- PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO. *MIRADAS DESINHIBIDAS: EL NUEVO DOCUMENTAL iberoamericano 2000-2008*, http://gl.www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/NotasalaProgr2009/diciembre2009dore_miradas.pdf, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- ROSENBERG, TINA (2011) "A pay-off out of poverty?", *New York Times*, 21 de diciembre, <http://www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21cash-t.html?pagewanted=1%20%20p%204>, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- SMITH, PAUL JULIAN, "REVISIONES DEL CINE MEXICANO", HTTP://WWW.UAM.MX/DIFUSION/CASADELTIEMPO/29_iv_mar_2010/casa_del_tiempo_eIV_num29_46_49.pdf, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- SOLÍS JUAN (2005) "El cine mexicano se divide en sexenios" [entrevista con José Antonio Valdés Peña], *El Universal*, 4 de marzo. Disponible en: HTTP://WWW2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=40732&tabla=cultura, consultado el 11 de diciembre de 2011.
- TRIANA-TORIBIO, NÚRIA (2008) "Auteurism and commerce in contemporary Spanish cinema: directores mediáticos", *Screen* 49.3, pp. 259-276.
- VALDÉS PEÑA, JOSÉ ANTONIO (2005) *Óperas primas en el cine mexicano 1988-2000*. México: Cineteca Nacional.

YOUTUBE [FRAGMENTO DE *LOS HEREDEROS*], [HTTP://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=IJWED-ICokg](http://www.youtube.com/watch?v=IJWED-ICokg), consultado el 11 de diciembre de 2011.

ZAVALA, LAURO. "Las tendencias temáticas y formales en las óperas primas del cine mexicano 1988-2005". Disponible en: <http://www.elojoquepiensa.net/index.php/articulos/154>, consultado el 11 de diciembre de 2011.

Filmografía

- Pedro González Rubio. *Alamar*, México, 2009, 73 min.
- Alejandro González Iñárritu. *Amores perros*, México, 2000, 154 min.
- Michael Rowe. *Año bisiestro*, México, 2010, 94 min.
- Jonás Cuarón. *Año uña*, México, 2007, 78 min.
- Jesús Mario Lozano. *Así*, México, 2005, 80 min.
- Andy Warhol y Paul Morrissey. *Chelsea Girls*, 1966, 210 min.
- Guillermo del Toro. *Cronos*, México, 1993, 94 min.
- Eugenio Polgovsky. *Los herederos*, México, 2008, 90 min.
- Alejandro Lozano. *Matando cabos*, México, 2004, 103 min.
- Rigoberto Perezcano. *Norteados*, México, 2009, 95 min.
- Juan Antonio Bayona. *El orfanato*, España, 2007, 105 min.
- Borja Cobeaga. *Pagafantas*, España, 2009, 80 min.
- Emilio Aragón. *Pájaros de papel*, España, 2010, 110 min.
- Julio Medem. *La pelota vasca*, España, 2003, 110 min.
- Roberto Hernández y Geoffrey Smith. *Presunto culpable*, México, 2008, 87 min.
- Kevin Greutert. *Saw 3D*, 2010, 90 min.
- Jorge Michel Grau. *Somos lo que hay*, México, 2010, 90 min.
- Alberte Pagan. *Tanyaradzwa*, España, 2009, 186 min.
- Eugenio Polgovsky. *Trópico de Cáncer*, México, 2004, 53 min.