laFuga

Mutaciones críticas

Sobre Mutaciones del cine contemporáneo de Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin

Por Carlos Rodríguez Schiappacase

Tags | **Cine contemporáneo | Crítica cinematográfica | Crítica | Estados Unidos**

Carlos Rodríguez Schiappacase. Bibliotecario y Máster en Gestión de la Información (Universidad de Granada, España). Diplomado en Estudios en Cine (Pontificia Universidad Católica de Chile) y Diplomado en Apreciación y Escritura del Cine Contemporáneo (Escuela de Cine de Chile). Ha escrito comentarios para CorteIrracional.org (2010) y 35milímetros.org (2011).

"*Yo sostendría que mientras que la cinefilia clásica tenía sin duda una razón de ser, la cinefilia moderna se ha convertido en una forma de vida*"

Nicole Brenez

El libro *Mutaciones del cine contemporáneo* (Errata Naturae, 2011), cuyos editores Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, publicaron en el año 2003 ha sido traducido y ampliado en su versión en español el año 2011. Existe una distancia de ocho años entre la publicación original del libro en inglés y su traducción en idioma español, lo cual provoca cambios de referentes como los mismos autores lo indican, así como también en otro sentido el "redescubrimiento" de tendencias actuales. El subtítulo de la publicación original: "el cambio de cara del mundo de la cinefilia" ("the changing face of world cinephilia"), puede agregar mayor información sobre el tema que rodea la discusión. Adrian Martin lo expresa de la siguiente forma: "Las primeras preocupaciones por una nueva cinefilia se expresaron ya a mediados de los sesenta, cuando los jóvenes empezaron a ver las grandes obras de cine por primera (y a veces única) vez en televisión, en vez de en las pantallas de cine. Pero la nueva cinefilia realmente comienza con la era del video en casa. La implantación del video alteró por completo el carácter de la cultura cinematográfica en todo el mundo. De repente habían en todas partes especialistas autodidactas en áreas anteriormente elitistas como el cine B, el cine de explotación y el llamado cine de culto" (2011, p. 44)[1]. Otro de los temas subyacentes al texto es el trabajo comunitario en la cultura cinematográfica, lo cual nos lo indica la cantidad de personas que participan, críticos y directores en su mayoría [2]. También sus diferentes orígenes y/o nacionalidades se encuentran acordes con esta tesis de cruce de culturas que plantea la obra en torno al cine, y las mutaciones no sólo del cine, sino que también de la crítica cinematográfica.

El diálogo se inicia por una curiosidad que nace para Jonathan Rosenbaum en torno a contactos internacionales que denomina como "cinéfilos profesionales". La cinefilia se transforma históricamente y llega a un nivel de profesionalización, es decir, personas que escriben y piensan el cine como objeto de estudio [3]. La pregunta entonces más que definir ¿qué es un cinéfilo?, es responder ¿qué convierte a un cinéfilo en profesional? Las características comunes que menciona Rosenbaum implican la internacionalización del cine y su visionado en distintos lugares; el gusto por una filmografía similar en estos lugares sin haber llegado a un acuerdo previo; y también la paridad etaria de las personas. Nicole Brenez caracteriza el comportamiento cuando comenta: "se levantan por la mañana (sobre las doce), ven películas durante el desayuno (en video), luego se van a verlas en salas (en formato cine), unas pocas las exhiben de noche (en formato cine), luego se van a verlas todos juntos (toda la noche); ellos las hacen (en todo tipo de formatos); las comentan en diarios y cartas privadas y, sobretodo, hablan sólo de cine. (...) ¿Les convierte esto en consumidores? No, tiene que haber una pequeña curiosidad, una virtud que prevalece entre ellos, para que salgan de las

películas de género y se conviertan rápidamente en expertos. ¿Les convierte eso en criaturas apolíticas, desgajadas del mundo? Por el contrario, se sumergen en los pensamientos histórico-críticos" (2011, p. 66). En una entrevista posterior, Rosenbaum agregará un elemento más que beneficia a los cinéfilos y ofrece la posibilidad de evaluar el cine comparando periodos históricos: "vivimos ahora en una especie de paraíso del cinéfilo, que permite recuperar un cine nunca visto antes o muy poco visto, y el efecto consecuente es que se evalúe el cine actual con un mayor conocimiento de su historia" (2005). También podría hablarse del "cine a la mano" como quien cita y luego tiene acceso inmediato al material. El concepto de "disponibilidad" que el mismo Rosenbaum advierte.

La ampliación de la discusión en distintas áreas geográficas realizada ahora por personas de distintas edades, provoca no exactamente la masificación del fenómeno, lo cual podría desvirtuarlo o transformarlo en un proceso productivo, sino que estimula la intensificación variada de opiniones que confluyen. No se refiere además a una discusión etérea, sino a una comunicación que genera e impulsa investigación. Existe por lo tanto un resultado de la unificación de criterios no amparados por una institución ni un medio específico [4] . En la medida que los medios de comunicación han ido avanzando, el concepto de "simultaneidad global" que se aplica a esta discusión cobra mayor sentido y se hace más común. Reconocerse en el otro a través de los gustos cinematográficos, en este interés común, forma parte de una ley no escrita de la cinefilia; pero si a este paso se agrega la ampliación de los intereses y hacer más accesibles las películas, el reconocimiento se transforma en objetivo. Se comienzan a crear diálogos que establecen nuevas posturas críticas ya que la mayoría de estos intereses, generalmente, se encuentran fuera de los circuitos formales y establecidos de la crítica; los cuales, poco a poco, se desarman debido a una avalancha de información que ya no pueden contener, principalmente porque el proceso burocrático no conecta con las nuevas formas de comunicación, especialmente con el fenómeno denominado "redes sociales". "Tal y como yo lo veo", explica James Naremore, "nos hemos visto atrapados en una situación en la que, en un extremo, tenemos a académicos anticuados que por una u otra razón creen que no es su trabajo hacer juicios de valor; y en el otro extremo tenemos a críticos populares que funcionan simplemente como guías de la economía de consumo y que creen que su trabajo consiste en dar o no su aprobación. La mejor escritura ha estado siempre entre dos extremos, en donde una cierta perspectiva histórica y una apertura a la experimentación se unen a un reconocido amor por el objeto de discusión" (2011, p. 218).

El hecho de presentar el libro como "*narrativa en curso*", refleja el estado cambiante de la crítica o de la cultura cinematográfica, incluida la cinefilia, en la actualidad. No se pueden definir caminos porque las influencias provenientes desde distintos puntos del planeta agregan contenidos y opiniones que pueden configurar nuevas rutas. Así como los directores de cine utilizan consciente o inconscientemente influencias de cineastas anteriores, la crítica contemporánea no deja de hacer referencias a críticos o corrientes críticas que han ido influyendo en el análisis del objeto cinematográfico. Por otra parte, es sugerente que se utilice el término "mutación" para dar título al libro, ya que es un término muy apropiado si lo aplicamos a los cambios que presenta el texto con respecto al "ser vivo cine", en cuanto a cinefilia, crítica y cultura cinematográfica, aplicable sobre todo a los cambios generacionales de los realizadores, críticos y espectadores.

¿Hacia dónde se dirige debido a estas "mutaciones" la definición de imagen fílmica y junto con ella la creación cinematográfica? Una aproximación a la respuesta la entrega Pere Portabella en el prólogo del libro: "La imagen fílmica está sometida hoy a un proceso de mutación que afecta no solo a la producción, la distribución y la comercialización de cada película, sino a su propia naturaleza fílmica. Esta se halla ya en un estado 'permanente de mudanza' desde un restrictivo y cerrado círculo viciado amparado aún por las grandes industrias cinematográficas, pero en plena decadencia" (2011, p. 19). ¿Qué se critica de esta imagen y de la obra cinematográfica si estamos conscientes que la tecnología además de mentirnos 24 cuadros por segundo, nos involucra en paisajes, personajes y colores de los cuales podríamos no tener referentes? En este sentido Alexander Horwath considera este aspecto para el análisis: "otra de las transformaciones de nuestra generación parece ser el trabajo y la revisión obsesivos de la textura de la imagen; las alteraciones deliberadas del color, la definición y el grano que derivan del dominio de los medios electrónicos y la mezcla actual de tecnologías digitales y analógicas" (2011, p. 60). Todo esto no se trata solo de sentir el impacto y la fascinación inicial con los adelantos tecnológicos, sino de percibir qué es lo que sucede con nuestra propia imagen de la imagen que vemos en la pantalla. "Para esta generación de cinéfilos", como lo señala Nicole Brenez, "la imagen, en cualquier caso, no representa un reflejo o una sustitución del mundo. Es una materia,

una sustancia, algo que subsiste y con lo que uno puede trabajar como si fuera arcilla; las imágenes no están vivas, pero son algo concreto" (2011, p. 67).

Es importante considerar cómo las corrientes fílmicas se comunican y se retroalimentan a lo largo de la historia del cine. Influencias que cruzan las fronteras para proyectarse en realidades similares que ocurren en diferentes latitudes. Mientras que para André Bazin como se señala en el texto el cine "era una forma de que el mundo permaneciera en contacto consigo mismo", como en una especie de comunicación constante; lo moderno y el cine inserto en él, según Roland Barthes, es "la dificultad activa de seguir los estragos del tiempo, no sólo a nivel de la Gran Historia, sino también dentro de esa pequeña historia por la cual se mide la existencia de cada uno de nosotros" (Martin, 2008). Entonces el contacto permanece, pero aumenta la dificultad. Con respecto a esto los autores mencionan un "nuevo mapa del cine mundial". Asia y Oriente Próximo comienzan a crear sus propias influencias, lo cual incluye los países de los directores a los cuales se les dedican capítulos en el libro: Irán (Abbas Kiarostami y Jafar Panahi), Japón (Yasuzo Masumura) y Taiwán (Huo Hsiao-hsien y Tsai Ming-liang). Anteriormente mencionaba este concepto de "cine a la mano" como quien cita y luego tiene acceso inmediato al material, por ejemplo las películas de estos realizadores. Sin embargo esta disponibilidad no es efectiva por el simple hecho de existir. Adrian Martin indica "nos encontramos todavía lejos de conocer la amplitud o profundidad de la producción y el pensamiento cinematográfico".

El desarrollo de una "comunidad" cinematográfica se encuentra ligado a la cultura, al periodo histórico, al espacio geográfico, y también, principalmente, a la paridad generacional. Desde la *Nouvelle vague* hasta los "cinéfilos profesionales" mencionados en el texto, el concepto de comunidad unida en torno al cine se mantiene, solo que cambia su configuración. En este sentido es interesante el enfoque que plantea Kent Jones: "Mientras que los que nos precedieron se habían centrado en aislar y definir herramientas del cine, nosotros nos centramos en cada película como un hecho singular, con una lógica y un conjunto de reglas únicos" (2011, p. 50). Además, hoy en día, como lo indica Adrian Martin, esta comunidad elabora un discurso de "escritura colectiva" a través del cual "se mezclan los modos y los tonos, hay digresiones, se valora la voz personal". Así, es interesante que el acceso a las películas y su disponibilidad se vea beneficiado por la existencia de estas comunidades. En la medida que se sienta curiosidad por el cine de otras latitudes y se comparta con otros esta información, todo el grupo se beneficia. Rosenbaum agrega "una de las funciones clave de la crítica cinematográfica es, o debería ser, la información". Sin embargo, cuando existen instituciones que supervisan a una comunidad este sentido abierto de información tiende a restringirse, principalmente porque puede contravenir intereses políticos, religiosos o culturales. Por otra parte, la autonomía relativa de una comunidad puede provocar como resultado la duplicación de esfuerzos en relación con otra comunidad, por esta razón la comunicación se vuelve un elemento clave, sobre todo teniendo a disposición las herramientas tecnológicas que anteriormente se mencionaban.

Por último, en la medida que conocemos nuestra comunidad y nuestra cultura, y estamos interesados en otras comunidades y culturas, buscamos, en alguna medida, similitudes y a la vez una reafirmación de diferenciación. Comparando períodos históricos con determinados objetos cinematográficos realizados en diferentes períodos, conseguimos traspasar información y comunicarnos con otras comunidades. Rosenbaum menciona las conexiones que fue descubriendo entre el cine taiwanés y el iraní con la cultura norteamericana y europea, conexiones a las cuales se dedican algunos capítulos del libro. El concepto de "cine transnacional" [5] se encuentra detrás de todo esto; y este mapa de la cultura fílmica, que cambia constantemente, como indican los autores, es nuestra guía para reencontrarnos con el cine y los realizadores.

Bibliografía

Martin, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?*. Santiago: Uqbar.

Reviriego, C. (diciembre 1 de 2005). Entrevista a Jonathan Rosenbaum. *El Cultural, El Mundo*. Recuperado de http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/16023/Jonathan_Rosenbaum

J. Rosenbaum & A. Martin (Eds.) (2011). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.

Notas

1

Hoy en día podríamos reemplazar la palabra "video" por DVD o Blu-ray.

2

Los colaboradores son los siguientes: Shigehiko Hasumi (1936) crítico de cine japonés; Raymond Bellour (1939) crítico y escritor francés; Catherine Benamou, profesora de cine y medios audiovisuales EE.UU.; Nicole Brenez, historiadora y crítica francesa; Fergus Daly (1964) director y crítico irlandés; Natasa Durovicova, escritora y crítica de cine de la república eslovaca; Alexander Horwath (1964) crítico de cine austríaco; Kent Jones (1964) crítico de cine EE.UU.; Abbas Kiarostami (1940) director de cine iraní; Adrian Martin (1959) crítico de arte y cine australiano; Mark Peranson (1968) actor y director de cine canadiense; Eduardo "Quintín" Antín (1951) crítico de cine argentino; Jonathan Rosenbaum (1943) crítico de cine EE.UU.; Mehrnaz Saeed-Vafa directora y profesora de cine iraní; Lucia Saks profesora de arte y cine sudafricana.

3

Como lo señala Alexander Horwath cuando le pregunta Rosenbaum: "¿cuáles eran las necesidades concretas de vuestra generación que dieron lugar a vuestra rama de cinefilia en particular? Creo que se trató de una necesidad en concreto: la de hacerse suficientemente flexibles, ser capaces de actuar, de reaccionar rápidamente y con conocimiento, para así minar posturas firmemente establecidas" (2011, p. 53).

4

Como lo indica Rosenbaum, él siente una curiosidad "por el misterioso fenómeno que denominaría 'sincronicidad' mundial: la aparición simultánea de los, aparentemente, mismos gustos, estilos y/o temas en distintas partes del mundo, sin ninguna señal de que estos rasgos comunes y sincrónicos se hayan influido mutuamente; todo lo cual sugiere una experiencia mundial común que todavía no ha sido definida adecuadamente" (2011, p. 128).

5

"Yo definiría el cine transnacional como un cine que es capaz de circular fuera de un determinado territorio geopolítico y que refleja conscientemente esa circulación" (2011, p. 289).

Como citar: Rodríguez Schiappacase, C. (2012). Mutaciones críticas, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2025-12-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/mutaciones-criticas/501