

CINE TRANSNACIONAL, EL SISTEMA DE FESTIVALES Y LA TRANSFORMACIÓN DIGITAL

Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital

Thomas ELSAESSER  [HTTP://ORCID.ORG/0000-0001-8066-9297](http://ORCID.ORG/0000-0001-8066-9297)
(Permanent) Visiting Professor – Columbia University – School of the Arts
thomas.elsaesser@columbia.edu

BIBLID [(2172-9077)11,2015,175-196]

Fecha de recepción del artículo: 05/10/2015

Fecha de aceptación definitiva: 10/11/2015

RESUMEN

Este artículo considera la idea del cine transnacional desde varias perspectivas distintas: primero, como un término que compite con otros -tales como “cine del mundo”, “cine independiente”, “cine con acento” o “cine periférico”-, que buscan también definir el cine no hollywoodiense. A pesar de ser en sí mismo un concepto problemático, el término “cine transnacional” es el que mejor representa la situación de la cinematografía actual bajo las condiciones que marca la globalización. En segundo lugar, el cine transnacional resalta los desafíos, contradicciones y posibilidades de su principal punto de encuentro e intercambio: el circuito de festivales internacionales de cine. En tercer lugar, el cine transnacional nos ayuda a entender los cambios producidos por el “giro digital” en el cine no hollywoodiense y, de este modo, redefine lo que queremos decir en la actualidad con “cine nacional”, “cine de autor” y “cine de pequeñas naciones”.

Palabras clave: Cine Transnacional, Globalización, Festivales de Cine, Espacio Doblemente Ocupado, Independencia como Interdependencia, Cine-Contra como Cine de lo Común.

ABSTRACT

This paper considers the idea of transnational cinema from several different perspectives: first, as a term that competes with other terms which also want to characterize non-Hollywood cinema, such as ‘world cinema’, ‘independent cinema’, ‘accented cinema’, ‘peripheral cinema’. Despite being itself a problematic concept, transnational cinema best represents the situation of contemporary filmmaking under conditions of globalization. Second, transnational cinema highlights the challenges, contradictions and possibilities of its main site of encounter and exchange: the international film festival circuit. Third, transnational cinema helps us understand the changes brought by the ‘digital turn’ to non-Hollywood filmmaking, and thereby redefines what we mean today by ‘national cinema’, ‘auteur cinema’ and the ‘cinema of small nations’.

Key words: Transnational Cinema, Globalisation, Film Festivals, Double Occupancy, Independence as Interdependence, Counter-cinema as Cinema of the new Commons.

1. Introducción

Cuando en 2005 publiqué el libro *“European Cinema: Face to Face with Hollywood”* [El cine europeo: Cara a cara con Hollywood], añadí un último capítulo titulado *“European Cinema as World Cinema”* [El cine europeo como cine del mundo]. En él, argumentaba que el “cara a cara con Hollywood” del cine europeo, que había durado aproximadamente de 1947 a 1990, había llegado a su fin. Había sido este “cara a cara” el que había otorgado al cine nacional de países como Francia, Italia, Alemania, Suecia o Polonia el elevado estatus de ser “otro, pero al mismo nivel” de Hollywood, a expensas de otros cines nacionales del mundo e incluso a expensas de otro “cine menor” en la propia Europa.

El cine europeo ha sido a menudo el “objeto bueno” de la cinefilia, en contraposición a Hollywood como “objeto malo”, en un conjunto de oposiciones binarias sesgadas en favor de arte frente a comercio, autor frente a estudio, elogio de la crítica (capital cultural) frente a resultados de taquilla (capital económico). Quise destacar que estas oposiciones binarias de *calidad frente a cantidad*, que habían hecho parecer que el cine europeo estaba a la altura del de Hollywood gracias a un sistema de valores contrapuestos, aunque complementarios, eran ya insostenibles en la década de 1990 por una serie de razones específicas. El estatus de privilegio del cine europeo estaba basado sobre todo en sus “Nuevas Olas” – que comenzaron el Neorrealismo en Italia, la *Nouvelle Vague* en Francia, el nuevo cine polaco y, finalmente, el nuevo cine alemán. En una marea ya menguante, con la última de las nuevas olas a mediados de los años ochenta, el cine europeo comenzó a sufrir un notable declive en su prestigio, profesionalidad y nuevo talento creativo, sobre todo en comparación con los cines asiático y latinoamericano. Las olas fueron retrocediendo, dejando varados en la orilla apenas unos pocos autores aislados, encargados en estos momentos de dar sentido al “Cine Europeo”: Lars von Trier, Michael Haneke, Peter Greenaway, los hermanos Dardenne, Mike Leigh, Pedro Almodóvar, Aki Kaurismäki, Claire Denis –cada uno en cierto modo como figura de su respectivo país de origen, pero de ninguna manera como “representante”. Cada uno de ellos es, de cierta forma, un forastero en su tierra y su filmografía suele ser mejor conocida fuera de sus respectivos países. En general, las películas hechas en Europa se entienden hoy día en los EEUU,

Australia o Japón como “cine del mundo”, con el significado un tanto desdeñoso de “lo demás”, cuando anteriormente Europa había estado en el centro y era el término que figuraba en el medio de la expresión “*Hollywood, the West, and the rest*” [Hollywood, Occidente y lo demás].

Los motivos de este relativo declive son variados, pero señalaré apenas tres grandes conjuntos de fuerzas que hacen imprescindible dividir el cine del planeta ya no en cines nacionales, de autor y nuevas olas, por una parte, y Hollywood por la otra, sino comenzar a utilizar “cine transnacional” y el “sistema de festivales de cine”, y después ver cómo encajan las viejas categorías en este nuevo escenario o si han de modificarse y redefinirse. Las fuerzas que han precipitado el declive del cine europeo obran también en la decadencia más generalizada de Europa: la globalización, la transformación digital y el desplazamiento del poder económico desde el área del Atlántico-Europa al área Asia-Pacífico. Como esta lista no resultará sorprendente, permítaseme esbozar qué entiendo por globalización, antes de centrarme en el cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital. Este nuevo paisaje tal vez pueda ofrecer también mejores condiciones y algunas oportunidades únicas, incluso para que los cines nacionales pequeños y sus directores tengan impacto con sus obras en el escenario mundial.

2. “Globalización”

a.- El término Globalización designa la liberalización de los mercados financieros como parte de la dinámica universalizadora del capitalismo, que ha podido desarrollarse con la incorporación de políticas neoliberales, y de la mano del declive de la democracia y del alejamiento de los gobiernos de la sociedad civil. Sin embargo, el capitalismo también se ha beneficiado de tendencias históricas más significativas. Dichas tendencias incluyen la caída en el coste de los transportes, la caída del coste del dinero, así como la caída del coste de la información.

b. – Globalización significa fuerzas asimétricas: no “el mundo es plano” sino “el mundo es espinoso”.¹ Por ejemplo, lo que hace que la fase de globalización

¹ Thomas Friedmann popularizó el concepto en su libro *The World is Flat: A Brief History of the Twenty-First Century* (New York: Farrar Strauss Giroux, 2005). Su tesis principal fue

actual sea diferente a la de otros periodos anteriores, como la época colonialista, es que no viene acompañada de una caída en el coste de la energía – la cuarta “caída” que fuerza cambios sociales.² La globalización de hoy hace que el mundo sea más desigual y más injusto y, además, mucho más peligroso: las guerras locales se han convertido en guerras de poder de las potencias regionales, además de conflictos por agravios locales. Las pequeñas naciones ya no son estados clientelistas de bloques ideológicos ni territorios protegidos por una superpotencia y se libra una batalla permanente por los recursos y materias primas del planeta (petróleo, minerales, metales preciosos, agua potable).

c. – Globalización significa una clase media en ascenso, con los mismos apetitos y aspiraciones insostenibles de Occidente (consumo ostentoso, polarización social entre ricos y pobres, dependencia de la alta tecnología y sus dispositivos, vida en comunidades cerradas y ejercicio de diversas formas de exclusión e inclusión).

d. – La globalización nos ha llevado a un punto de inflexión de cambio irreversible, lo que Slavoj Žižek llama nuestros “cuatro jinetes del Apocalipsis”: ecología (calentamiento global); economía (volatilidad de los mercados financieros que conduce a la quiebra); biología (bioingeniería y la revolución biogenética, su impacto sobre la reproducción humana y la identidad de las especies) y sociedad (divisiones sociales, brecha entre ricos y pobres, control policial de la propiedad intelectual y derechos sobre el conocimiento, esto es, la creación de escasez artificial).

e. La visión alternativa (utópica). No el comunismo sino “lo común”, es decir, una redefinición de todo aquello que tenemos en común y debemos compartir para sobrevivir: derechos humanos universales, provisiones básicas como agua limpia, aire limpio, atención sanitaria, acceso sin trabas a la educación y al acervo de conocimiento humano.

criticada, entre otros, por Richard Florida en “*The World is Spiky*”, *The Atlantic*, septiembre de 2005 (<http://www.theatlantic.com/past/docs/images/issues/200510/world-is-spiky.pdf>)

² La evolución de una energía más barata y más eficiente pasó de la tracción animal y del aprovechamiento eólico e hidráulico (molinos, navegación a vela, norias, presas) al carbón (máquina de vapor), petróleo (motor de combustión), electricidad (motor eléctrico) y energía nuclear. Nuestras actuales fuentes de energía son mayoritariamente agotables, no renovables o costosas en términos medioambientales.

Aun cuando todas estas fuerzas y tendencias de la globalización parecen tener poco que ver con el cine como tal, representan a la vez una oportunidad y una amenaza para lo que entendemos como el potencial emancipador del cine. Al nivel más básico, la globalización implica que la producción cinematográfica se beneficia de un acceso más fácil a los espectadores de todo el mundo, pero esto a su vez genera sobreproducción y, por ello, menor prestigio y una “caducidad” más breve para cada película. La evanescente esfera pública, el debilitamiento de la sociedad civil y el declive del estado-nación han ejercido una enorme presión sobre lo local (familia, tribu, comunidad, región) y, sin embargo, podrían darle al cine un nuevo papel *político* como *medio de lo local y voz de lo marginal y excluido*.

La función del cine como esfera pública alternativa y como plataforma afectiva, además de discursiva, para la justicia social, se encarna en muchos de los *festivales de cine* locales e internacionales, cuyo público en directo es una especie de “comunidad por venir”. Aun así, estos festivales también ejercen su propio tipo de presión sobre los cineastas al presentarlos como representantes “locales”, “étnicos” o “nacionales” y hacerles competir por la atención, forzándolos así a crear formas de interpelación auto-exotizantes, condición que he analizado como de “espacio doblemente ocupado”.³ Al mismo tiempo, la naturaleza internacional del sistema de festivales de cine y sus efectos en red permiten también a las películas y directores que se han asociado con festivales de cine contribuir a un tipo distinto de universalidad: no la universalidad del capitalismo global, sino la universalidad de “lo común”. Los valores universales de este “común”, que todo el mundo debería suscribir, no están prescritos por Europa (a través de su ilustración), sino que se llega a ellos a través del diálogo y del debate, a través de experiencias compartidas e intercambiadas, a través de transferencia y traducción, en suma, a través de lo que ha de ser necesariamente un cine “transnacional”.

³ Thomas Elsaesser, “*Real Location, Fantasy Space, Performative Place: Double Occupancy and Mutual Interference in European Cinema*”, in Temenuga Trifonova (ed.), *European Film Theory* (New York: Routledge, 2008), 47-61.

3. Cine transnacional: términos y definiciones

El concepto de cine transnacional está claramente vinculado a varios aspectos de la globalización, lo que ha sido señalado por Chris Berry, uno de los más destacados eruditos del cine asiático: “[Postulo] que se entienda el cine transnacional como algo que crece a partir de las condiciones de la globalización, al que le han dado forma el neoliberalismo, el “libre comercio”, el colapso del socialismo y la producción postfordista. En otras palabras, el cine transnacional es un orden de culturas e industrias cinematográficas distinto al antiguo orden del cine nacional. [...] Esto] no equivale a decir que todo el cine [que es] producido bajo el paraguas de este orden transnacional, encarne, promueva o apoye el capitalismo neoliberal global. Desde luego, entender plenamente qué es el cine transnacional requiere un enfoque que a su vez entienda que los valores y operaciones del capitalismo global se vean refutados por otras fuerzas dentro de ese orden al que tanto ha contribuido a producir.”⁴ En otras palabras, Berry también ve cómo operan fuerzas asimétricas y agencias compensatorias operativas en acción.

Por todo esto, es preferible el término “cine transnacional” en vez de “cine del mundo”, cuando hablamos del cine en la era de la globalización. En primer lugar, el término “cine del mundo” está atrapado en un problema de autoadscripción y designación por parte de “otros”, lo cual a menudo oculta el hecho de que no se trata de un término neutro y descriptivo, sino altamente *relacional*. Por ejemplo, casi nunca, o nunca, un cineasta se dedica a hacer “cine del mundo”, y pocos directores quieren que sus películas sean identificadas como “cine del mundo”: mayormente, se trata de un filme que ha hecho otro, de manera que funciona así no como autoidentificación, sino como una asignación hecha por “otros”, lo cual implica una relación propia y con los demás que casi invariablemente disfraza relaciones de poder asimétricas y desiguales. Quienquiera que utilice el término “cine del mundo” corre el peligro de hablar desde un punto de vista implícitamente superior, aunque sin reconocerlo: no sólo desde fuera sino desde “arriba”, es decir, desde EEUU o Europa. Por otra parte, pueden entrar en juego más tipos de asimetrías: para algunos cineastas (por ejemplo, de países del continente africano) “cine del

⁴ Chris Berry, “What is Transnational Cinema”, *Transnational Cinemas*, vol.1 nr. 2 (2010), 111

mundo” podría parecer un ascenso (o promoción), para otros (sobre todo en Europa) sería un descenso (o degradación). Más aun, “cine del mundo” es casi un “autoantónimo”, es decir, una palabra que sugiere lo opuesto a su significado aceptado, dado que el único cine que se ve y distribuye por todo el mundo es el de Hollywood, y Hollywood es –en cualquier definición o clasificación– precisamente la antítesis del “cine del mundo”. Además, en los Estados Unidos, las palabras “mundo/mundial” se usan a menudo como autoidentificación en locuciones como “opinión mundial” (con el sentido de qué piensa EEUU de algo, esperando que sus aliados estén de acuerdo) o “el mundo está viendo” (en el sentido de qué nos permiten ver los medios controlados por EEUU).

La inestabilidad de la terminología que utilizamos al describir la cinematografía que no está producida en Hollywood se refleja en los múltiples nombres que circulan en estos momentos: además del “cine transnacional” y del “cine del mundo”, proliferan etiquetas alternativas: cine con acento,⁵ cine contemplativo contemporáneo,⁶ cine de la diáspora,⁷ películas de festival, cine de arte y ensayo global, cinematografías compuestas, cine multicultural, cine periférico⁸. Sin entrar en los diversos matices de tales designaciones, éstas sirven para subrayar los *problemas generales inherentes a tales actos de nominación*: ¿acaso estas etiquetas son descriptivas? ¿son autoasignadas y, por tanto, tienen la intención de promover autoempoderamiento y militancia? ¿forman parte de un discurso más amplio (poscolonialismo, multiculturalismo)? ¿utilizan una transferencia metafórica del cuerpo o del habla (“cine con acento”)? ¿enfatan las relaciones geográfico-topográficas (“periférico”)? ¿o son promocional-oportunistas (se podría argumentar, por ejemplo que la etiqueta “cine del mundo” aprovecha su asociación con la “literaturas del mundo” y la “músicas del mundo”)?

Sin embargo, si concedemos que “cine transnacional” es la mejor opción para superar las limitaciones tanto de “cine nacional” como de “cine del mundo”, debemos tener en cuenta que “Hollywood” también es cine transnacional:

⁵ Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

⁶ <http://unspokencinema.blogspot.nl/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html>

⁷ http://www.migrantcinema.net/glossary/term/diasporic_cinema/

⁸ Dina Iordanova, David Martin-Jones, and Belén Vidal (eds.), *Cinema at the Periphery* (Detroit: Wayne State University, 2010)

pensemos en el influjo del talento transnacional de muchos de sus directores⁹ o en el hecho de que las producciones de estudio necesiten atraer públicos transnacionales para recuperar sus enormes inversiones en películas taquilleras globales. Así pues, la descripción más habitual para estos aspectos del cine de EEUU es referirnos a él como “Hollywood global”, lo cual nos advierte del hecho de que lo que nosotros llamamos “cine transnacional” (que entendemos como una voz disidente y un potencial de resistencia crítica) sigue, a pesar de todo, plenamente inmerso en los procesos que he esbozado más arriba bajo el epígrafe de globalización.

4. El giro digital

El llamado giro digital en el cine (producción, posproducción, distribución) se incluye en el escenario más amplio la globalización, en sus recorridos más interesantes y no siempre inmediatamente obvios. Como ya he sugerido, la digitalización ha sido uno de los factores clave de este cambio trascendental: ha reducido el coste del transporte (logística) y de la información (internet), ha acelerado toda forma de transmisión de manera inconmensurable, ha ayudado a conectar y poner en red a todo con todo lo demás, al tiempo que, con respecto a los medios, ha permitido que cada medio específico pueda traducirse en cualquier otro. En otras palabras, la sílaba “trans” en “cine transnacional” hasta podría entenderse como una palabra clave también para la transformación digital. Pero tanto en la producción como en el análisis del cine, el giro digital ha tenido efectos complejos y contradictorios, especialmente en cómo lo vemos y hablamos del cine actual.

Por ejemplo, para algunos académicos es difícil no reflexionar sobre el cine contemporáneo en lo que se refiere a sus múltiples –y, para algunos, mortales– crisis: la *pérdida* de indexicalidad, debido a la transición de imágenes analógicas a imágenes digitales; la *muerte* del cine de *autor* como fuerza creativa, vencidos, una vez más, por los Batman, Spiderman o Iron Man de Hollywood, con sus secuelas y precuelas; el *declive* del cine como forma artística, la especificidad de su medio diluida por la hibridación de la autonomía textual de la película en el paquete del DVD extra; la *apropiación* de la historia

⁹ Véase Melis Behlil, *Home from Home: Foreign Directors in Hollywood since the 1990s* (Amsterdam: Amsterdam University Press, en prensa)

del cine por parte de artistas y museos y la *canibalización* de su memoria cultural por parte de la televisión y de internet, que sirven *teasers* (avances), tráilers y otras formas precocinadas de recopilación y compresión. Finalmente, algunas de las preocupaciones más persistentes que surgen de estas crisis del cine se centran en la condición de los espectadores, que pierden atención, y en la narrativa, por la decadencia del *storytelling*. La cinematografía, según este argumento, se ve amenazada por *espectadores impacientes e hiperactivos* y está *atrapada en la contradicción entre la “lógica del juego” y la “lógica narrativa”*.

Otros expertos en cine, e incluso los cinéfilos, pueden darle la vuelta a estos síntomas aparentes de decadencia y celebrarlos como señales de continuidad, transformación y renovación: las tecnologías digitales han *expandido* ampliamente las herramientas creativas del cineasta; los efectos especiales se han convertido en el alma y el “atractivo” del cine, lo que ha generado una enorme *inventiva* a lo largo de todo el espectro del cine, desde los dramas realistas a las épicas históricas, la ciencia-ficción o el cine de animación; formatos como el DVD o plataformas como YouTube y Vimeo han *creado nuevos mercados*, no sólo para lo convencional, sino también para nichos productivos; el *paquete extra* fomenta la reflexividad, proporciona información histórica, trasfondo técnico, y puede dársele un buen uso pedagógico; a la vez que internet y páginas web de difusión de vídeo como Netflix o iTunes abren la distribución, la circulación y las opciones en unas condiciones que las salas de cine, ubicadas en lugares concretos, no pueden igualar. En cuanto al espectador activo-interactivo, acrecentar su implicación en la historia o inmersión en el espectáculo ha sido la meta de las artes populares durante siglos, empezando por los panoramas, los dioramas y las fantasmagorías. A continuación, presentaré mis opiniones en forma de una serie de paradojas evidentes y contradicciones productivas.

Debido a su estrecha relación con la tecnología, el cine recibe un impulso y un refuerzo con cada nuevo desarrollo, por lo que *es inevitable que el cine digital se haya convertido en una realidad y que vaya a permanecer*. Pero sus efectos o consecuencias sobre las diferentes ramas de la industria cinematográfica y sobre nuestra concepción del cine son irregulares, asimétricos. Las viejas tecnologías y maneras de hacer cine no desaparecen tan fácilmente: al

contrario, la obsolescencia puede asumir un nuevo valor positivo, tal y como lo ha hecho en el mundo del arte, en películas de *found footage* o en documentales que abordan la memoria y el trauma. Esto significa que para captar el sentido de los medios contemporáneos, necesitaremos no sólo de diferentes etiquetas como “cine transnacional”, sino también de diferentes modelos de causalidad, agencia y conectividad para entender las fuerzas correspondientes de cambio y de continuidad. También debemos preguntar quién hace qué, cuándo y a quién, y en nombre de qué agendas y con qué objetivos a corto y a largo plazo. En otras palabras, la transformación digital quizás requiera nuevos modelos de historia, de historiografía¹⁰, pero también cambios en el terreno de lo social y de la interacción humana (“redes sociales”), de la identidad y de la subjetividad (“el *selfie*”).¹¹

5. El cine digital: una nueva topografía del cine y de la esfera pública

Una conclusión que puede derivar de estas tensiones aparentemente irresolubles entre promesa y amenaza, ganancia y pérdida, que se asocian a la transformación digital, es no considerarla una ruptura tecnológica ni la “muerte del cine” sino, en su lugar, usar la paradoja como incentivo para una nueva manera de pensar: no sólo el cine digital, sino todo el cine, pasado, presente y futuro –si seguimos la recomendación de André Bazin, quien defendía, hace unos sesenta años, que “el cine está aún por inventar”.¹²

Esta redefinición puede hacerse de muchas formas: nuevas genealogías en forma de una arqueología de los medios en vez de una historia del cine, una nueva manera de pensar la especificidad estética (¿se define el cine como proyección más transparencia? ¿se define como una vista encuadrada? ¿es una superficie bidimensional que otorga una representación tridimensional?) o mediante nuevos conceptos de causalidad y agencia histórica, además de conceptos que entienden los antagonismos como algo productivo y cooperativo (como sucede en la teoría del juego matemático), en lugar de verse bloqueados

¹⁰ Véase, por ejemplo, Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (eds) *At the Borders of Film History* (Udine: Gorizia Film Forum, 2014)

¹¹ N. Christakis & J. Fowler: *Connected. The amazing power of social networks and how they shape our lives*. (New York: Little, Brown 2009). Sobre el selfie como organización social, véase Ib Bondebjerg, “*Den subjektive dokumentar*” (<http://videnskab.dk/blog/den-subjektive-dokumentar>)

¹² André Bazin, *What is Cinema I* (Berkeley: University of California Press, 1967), 21

por ellos. El cine digital, además de todo lo que añade al modo de cómo se producen, ven y distribuyen las películas, nos obliga también a aprender a pensar en varias dimensiones y en varias direcciones a la vez. El cine, en otras palabras, se ha hecho tridimensional aun cuando la pantalla siga siendo bidimensional.

6. Los festivales de cine: ¿alternativas a Hollywood o complemento necesario?

El término “transnacional” también puede servir para referirnos esta forma de pensar más dinámica, multidireccional. La aplicaré al fenómeno que, más que cualquier otro, encapsula la naturaleza fluida y abierta, aunque también antagónica y sujeta a reglas del cine de hoy: la red de festivales de cine y su poder e influencia desmedidos sobre todos los aspectos de la cinematografía de fuera de Hollywood. He comenzado con el hecho histórico del declive del cine de autor, y de cómo las oposiciones binarias tradicionales “negocio frente a arte”, “comercio frente a cultura”, “mercantilización y conformismo frente a crítica y resistencia” ya no tienen mucha trascendencia. Sin embargo, paradójicamente, una de las principales razones por las que estas oposiciones se han hecho insostenibles es, precisamente, el auge de los festivales de cine – la institución que supuestamente defiende “el cine como arte” y “el cine como un compromiso crítico con la realidad” y, por lo tanto, como una oposición y contrapeso a Hollywood.

El festival de cine es una institución que se consolidó en Europa después de 1945, pero que se ha globalizado en los últimos veinte o treinta años. A Cannes, Venecia, Berlín, Rotterdam se les han unido Busan, Toronto, Hong Kong, Mumbai, São Paulo, Londres y Nueva York. Mientras los llamados festivales de categoría A en Europa se consideran a sí mismos como islas del cine de arte y cine de autor, en un mar de cine comercial y de mercadotecnia cinematográfica, cuando los festivales se convirtieron en una red transnacional, interrelacionados el uno con el otro pero al mismo tiempo compitiendo entre

ellos, al sucederse un gran festival tras otro a lo largo de todo el año, las semejanzas con Hollywood se han hecho cada vez más llamativas.¹³

No solamente porque cada festival de categoría A tiene ahora su “mercado de cine” junto a sus “películas a concurso” y está ansioso por atraer estrellas de Hollywood y glamour para sus estrenos de alfombra roja. Resulta, quizás, más llamativo, que en estos momentos los cineastas hacen películas mayormente para festivales – sus programas, sus públicos, sus críticos – porque sin su estreno en un festival y la ventana de atención que le proporcionan tales proyecciones, una película tiene pocas oportunidades de llegar a las salas y simplemente acaba por emitirse en televisión (la fuente de una buena parte de su presupuesto). Todo esto es muy semejante a la manera en que los estudios norteamericanos producen sus películas para ser estrenadas en fechas específicas (puentes festivos, temporada veraniega o las Navidades) y cómo es necesario un gran estreno en salas, aun cuando buena parte de los ingresos procedan de la televisión, ventas de DVD, cable o plataformas de difusión de vídeo.

Un conocido erudito y crítico describió con mucho acierto la situación: “Desde la década de los ochenta, el circuito de festivales de cine se ha convertido en el único sistema de distribución que rivaliza con el alcance global de Hollywood. Un festival de renombre publicita una película, algunos críticos de alto nivel en el festival escriben sus reseñas y, a partir del estreno de la película en alguna región o país, más críticos publican las suyas. Poco a poco, festivales menores van recogiendo la película de los grandes, hasta que acaba por llegar a ciudades pequeñas por todo el mundo. Este proceso es paralelo al que orquestan los estudios, aunque éstos tienen un control más centralizado. La distribución en vídeo, la circulación de *screeners* en DVD y la difusión en internet complican este escenario, pero no creo que alteren el papel esencial de la red de festivales. [...] Dado que muy pocas películas extranjeras acaban por ser proyectadas en las pantallas de EEUU, los expertos del cine actual se han dado cuenta de que necesitan asistir a los festivales. Es como si los

¹³ Para conocer la historia de los festivales de cine en Europa, véase Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008)

expertos en pintura tuviesen que viajar para visitar exposiciones y galerías o que los aficionados a la ópera asistiesen a estrenos en Bayreuth o La Scala.”¹⁴ Históricamente, el papel de los festivales se ha subestimado: festivales tradicionales como los de Cannes y Venecia han sido siempre el auténtico origen de nuevas olas de cine nacional, de la misma forma en que han sido los creadores reales de los *autores*. Por ejemplo, el llamado “Nuevo Cine Alemán” tuvo que ser “descubierto” tres veces antes de ser reconocido internacionalmente como un fenómeno: primero en el Festival de Cine de Oberhausen en 1962 (con un manifiesto, copiado de la *Nouvelle Vague* francesa), después en el Festival de Cine de Venecia, en 1966 y 1968 (cuando Alexander Kluge ganó primero el León de Plata y después el de Oro), y finalmente en Cannes, donde uno tras otro Fassbinder [por *Todos nos llamamos Alí*, 1974], Herzog [por *Kaspar Hauser*, 1975] y Wenders [por *En el curso del tiempo*, 1976] recibieron importantes premios, y Schloendorff la Palma de Oro en 1979 por *El tambor de hojalata*.

Del mismo modo, tal vez queramos pensar que los grandes autores europeos – Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Lars von Trier – han emergido del terruño de sus respectivas patrias, pero la investigación ha demostrado que sólo se convirtieron en *autores* una vez que Cannes (o más raramente, Venecia) les ungió con la Palma Dorada.¹⁵ Muchos directores, por no decir todos, que ahora consideramos como *autores* de cine mundial – de Japón (Akira Kurosawa, Nagisa Oshima), India (Satyajit Ray, Mira Nair), Corea del Sur (Park Chan-wook, Kim Ki-duk), Taiwan (Edward Yang, Tsai Ming-liang) e incluso de Estados Unidos, desde Martin Scorsese (*Taxi Driver*, 1976) a Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994) – deben su estatuto de *autores*, al menos inicialmente, a un festival europeo.

Resumiendo brevemente: los festivales son una red cuyas complejas relaciones de competición y cooperación, unos con otros y con Hollywood, pueden parecer llenas de contradicciones y paradojas, pero estos antagonismos, a menudo sin resolver, son el secreto de su éxito y la fuente de su poder. Complejos mecanismos de selección, rituales de admisión arcanos y

¹⁴ David Bordwell, “Planet Hong Kong: One More Visit”
<http://www.davidbordwell.net/blog/2011/01/18/planet-hong-kong-one-more-visit/>

¹⁵ Marijke de Valck, op. cit.

dobles raseros cuando confluyen “arte y comercio” son algunos de los contrasentidos, aunque también instancias efectivas, responsables de crear un valor de marca (el autor), un valor novedoso (cines nacionales presentados como nuevas olas) y de generar capital cultural (valor de reconocimiento y distribución) para un producto en particular: el cine de autor

Dentro del contexto global, pues, los festivales se han hecho imprescindibles como instancias de *control de calidad*, como generadores de *capital cultural* y como *gatekeepers*, para hacer un seguimiento y clasificar la enorme cantidad de películas que se producen anualmente en todo el mundo.¹⁶ Los festivales de cine son una suerte de “cosecha” estacional selectiva, escogida de los centenares de películas que se hacen año tras año. Así, los festivales de cine constituyen un gran campo gravitacional, una constelación de interdependencias contrapuestas y mutualidades antagónicas, cuyo centro en el siglo XXI sigue siendo Cannes en Europa (como lleva siendo desde los años cincuenta), Toronto (para Norteamérica), y Busan en Corea del Sur (para Asia). Cada uno de estos centros gravitacionales ha generado su propia identidad en lo que se refiere a representación regional e impacto transnacional, pero en conjunto –entendidos como una red– los diferentes festivales de primera muestran un conjunto de características estructurales comunes:

1. Cada festival está dedicado, nominalmente, al cine como arte, pero mantiene (y se nutre de) un vigoroso mercado del cine. 2. Cada uno se vuelca en el culto al “autor”, pero compite cada vez más por la originalidad y la creatividad partiendo de una fuente de talento nativo, escaso al nivel mundial, por el que los festivales se pelean para obtener la exclusividad. 3. Los festivales buscan también un equilibrio ambiguo entre dos ámbitos culturales aparentemente opuestos: por una parte, muestran semejanzas notables con Hollywood, en cuanto a que ahora operan como el lugar de exhibición, distribución e incluso de financiación de la producción; por otra parte, los festivales exhiben semejanzas estructurales con el mundo del arte y sus prácticas expositivas, en

¹⁶ Para un análisis en profundidad de estas funciones, véase Thomas Elsaesser, “*Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*” in Dina Iordanova (ed.), *The Film Festival Reader* (St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013), 69-108 (también en: <http://www.filmfestivalacademy.net/publications/film-festival-networks-the-new-topographies-of-cinema-in-europe>)

la medida en que en éstas el poder se ha desplazado desde el artista al conservador, de la misma forma en que los festivales de cine, para lo bueno y para lo malo, se identifican con sus directores y las políticas de programación que puedan tener. La afirmación del historiador Boris Groys sobre el mundo del arte puede aplicarse también al mundo del festival de cine: “para poder decidir qué es arte, primero tenemos que controlar el espacio donde aparece, en segundo lugar, controlar la institución que garantiza su autenticidad y, en tercer lugar, controlar los discursos que lo legitiman.”¹⁷

En este sentido, Francia (a través de Cannes y París) sigue ejerciendo el control más decisivo sobre el espacio, la institución y el discurso de lo que se considera cine auténtico y legítimo fuera de Hollywood. Los festivales, sin embargo, también están en crisis, una vez más, por motivos muy parecidos: 1. Hay ya demasiados, todos compiten por los estrenos mundiales y así se ven obligados a rebajar el listón de entrada. 2. Los festivales tienen una delicada interdependencia financiera mutua con las localidades o regiones que los albergan, que utilizan el festival para promocionar su imagen de marca, para el turismo cultural, o para reinventarse como centros neurálgicos posindustriales de diseño y creatividad, o como centros educativos y de investigación. 3. Finalmente, los festivales también están en crisis porque aún no saben cómo organizar una presencia virtual reconocible fuera de la temporada de festival, ni cómo capitalizar su reconocimiento en el entorno post-DVD de YouTube, Vimeo, Netflix e iTunes. Pues de la misma forma en que una película de Hollywood no existe si no hay un estreno en los cines de EEUU, aunque recaude la mayor parte de sus beneficios fuera del país o en formato DVD, en televisión o a través de las plataformas de difusión de vídeo, tampoco existe una película transnacional si no ha pasado por el circuito de festivales, al tiempo que su estatus como capital cultural depende de su presencia continuada en estos circuitos y mercados secundarios. Basta con echar un vistazo a la lista de ganadoras de los principales festivales de primera categoría en los últimos veinte años para darse cuenta de que, aparte de Cannes, pocos

¹⁷ Boris Groys, “*The Art Exhibition as Model of a New World Order*”, in *Open 16: The Art Biennial as a Global Phenomenon - Strategies in Neo-political Times* (Rotterdam: NAI Publications, 2009), 56-65.

son los festivales que destacan por premiar películas que se convierten en clásicos o ejemplos duraderos de arte cinematográfica innovadora.

El resultado es que cada año solamente entre seis y ocho películas –raras veces más– de entre las que ganan un premio en estos festivales consiguen atraer la suficiente atención para ser adquiridas para su distribución. Las pocas elegidas por alguna distribuidora estadounidense se habrán de ver en todo el mundo, es decir, en la mayoría de las principales urbes del planeta. Las demás, en salas de cine de arte y ensayo o filmotecas. Por norma, las principales ganadoras de un festival también son escogidas por los multicines, que suelen reservar alguna sala de los pisos superiores o del sótano para cine de festival, para así atraer también públicos más selectos o estudiantes. Esta es otra paradoja: las películas de festival de cine acaban por depender de los multicines, en detrimento de las salas de arte y ensayo, que se ven obligadas a exhibir películas que reciben escasa o nula publicidad, y son abocadas a cerrar sus puertas definitivamente y desaparecer del paisaje urbano, al menos en las ciudades europeas.

7. La película de festival y el autor de festival: ¿siervos de dos amos?

Una consecuencia más positiva de los festivales de cine como red global es que han abierto nuevas oportunidades para cineastas de países tradicionalmente “pequeños”, al “igualar el terreno de juego”. La ingente cantidad de festivales estrecha el umbral de acceso, la publicidad adquirida en un festival suele llevar a posteriores invitaciones y, así, algunas películas se hacen famosas sólo por haber sido vistas en festivales. La otra cara de la moneda de esta tendencia es que en el momento actual existe un tipo genérico de “película de festival”, más definida por su temática y asunto que por su nacionalidad o director. Las características de estilo típicas de las películas de festival son su ritmo lento, descriptivo, propio del documental, con narrativas centradas en las tres Es de la cultura global: problemas *éticos*, conflictos *étnicos* e inquietudes *ecológicas*. Los enfrentamientos en la comunidad surgen de la tierra y del trabajo; los dramas interpersonales, de la lucha por los derechos de la mujer; los finales trágicos, de los valores patriarcales, cuando surgen tensiones entre las estructuras familiares tradicionales y los estilos de vida modernos. A menudo dichas películas presentan el punto de vista de un

niño: historias sobre el paso de la niñez a la edad adulta, la pérdida de inocencia, la perspectiva de la víctima, el forastero, los pobres y los desfavorecidos. Las películas de festival son un espacio para reivindicaciones sociales y peticiones de justicia social: aun cuando procure nuevas formas de “mostrar la verdad al poder”, este cine intenta cerrar la brecha en ciudadanía que produjo la retirada de la política de la vida pública como resultado de nuestras sociedades de consumo.

La principal consecuencia de poner los festivales de cine en el núcleo del cine transnacional es, por tanto, no sólo que se nos obliga a revisar la idea de nueva ola y nuevo cine nacional, sino que se nos advierte de la misión cívica de la película de festival. Los festivales también ponen en cuestión la idea del autor como artista autónomo, dedicado a expresar una visión únicamente personal, pues también el autor está inmerso en un campo de fuerzas cada vez más complejo y conflictivo. Tiene, por ejemplo, que planear y producir su película para encajarla en las fechas del festival de turno (o sea, hacer cine por encargo) y, en el caso de los autores más establecidos, tienen que elegir entre fidelidad y oportunidad a la hora de aceptar una invitación de festival, y – en función de la fuente de su financiación – *a menudo sirviendo al menos a dos amos*: dichos amos pueden ser un gobierno que ejerce una censura sutil o explícita y tira del cineasta en una dirección (hacia un estilo oblicuo y sesgado) contra un público internacional que exige disidencia, crítica social o resistencia por parte del cineasta (pensemos en China o en Irán). Otro de esos amos podría ser la televisión pública, que en Europa es la mayor productora y exhibidora de cine independiente, contra del deseo del cineasta de estrenar en salas en vez de que su obra se convierta en carne de televisión.

Sin embargo, el dualismo también puede darse a la hora de dirigirse al público para intentar satisfacer un sistema doméstico crítico y, al mismo tiempo, seducir a un público internacional que espera algo exótico, ya sea en forma de realismo descarnado o de miseria pintoresca (pensemos en *Ciudad de Dios*, *Slumdog Millionaire*). Por ejemplo, podría parecer que *Gomorra* de Matteo Garrone y *La Grande Bellezza* de Paolo Sorrentino no tienen mucho en común, pero ambas películas plantean una mordaz crítica de Italia, en cuidadoso equilibrio, a través seductor encanto del “crimen y violencia” en la primera y del “glamour y decadencia” en la segunda, con la consciencia de fondo de ambas

del legado cinematográfico nacional (neorrealismo, *spaghetti western* y Passolini en el primer caso, Fellini y Antonioni en el segundo), cuya herencia recrean de modo performativo: una de las razones por las cuales lo llamo “posnacionalismo” y también “nacionalismo performativo”.

Un parecido “espacio doblemente ocupado” de expectativas en conflicto que llevan a un modo dual de dirigirse al público se puede también encontrar en directores como Abbas Kiarostami y Hou Hsiao Hsien, o Lars von Trier y Michael Haneke (que trabajan en un país o idioma extranjero), y se puede demostrar en negativo con *autores* como Kim Ki-duk o Cristian Mungiu, que de alguna manera han renunciado a sus públicos domésticos en Corea o Rumanía y se dedican sólo a hacer cine para festivales, tras haber sido ignorados, atacados o despreciados en sus países de origen. Sea como fuere, los autores tienden a prestar su talento al circuito de festivales como un salvavidas de capital cultural y reconocimiento, razón por la que he sugerido que el autor también debería ser analizado a partir de su estatus dentro del trabajo creativo más en general y evaluado por su capacidad de confeccionar y mantener una imagen que pueda funcionar como marca, ya sea en contraste o combinada con una marca de festival: Lars von Trier viste ahora una camiseta que proclama con orgullo “Persona non Grata: Selección Oficial”. Esto no implica que sus películas sean particularmente buenas o malas, pero demuestra que es consciente tanto de su dependencia como de su privilegio de ser un autor “performativo”: su autoría ya no es la autoexpresión de un individuo con un don singular ni la conciencia moral de una nación, sino la propia de un considerado “especialista”, que opera dentro de un conjunto de condiciones que puede usar a modo de restricciones creativas o bien como una forma de señalar y marcar su colusión con las restricciones y dictados del festival.

Así como el posnacionalismo se convierte en nacionalismo performativo, el *autor* también performativo es una pieza clave en el sistema de festivales. La paradoja es que tanto el estatus de “nacionalidad” como el de “autor” siguen siendo marcadores importantes de identidad y procedencia, pero dado que los autores o los “nuevos cines nacionales” raras veces, o ninguna, “representan” a su país de modo orgánico o esencialista, tanto la nación como el hecho de ser autor se convierten, como he sugerido, en una categoría “performativa”, que

viene a ser una categoría de segunda, no por ello menos funcional, sino que funcional de un modo diferente al que deberíamos haber asumido.

En vez de acabar por ser irrelevantes u obsoletos dentro del escenario transnacional del circuito de festivales, tanto el cine “de autor” como el “nacional” asumen un significado más *relacional* que el *fundacional* que tuvieron otrora. El concepto de “doble posición” que introduje hace varios años tenía como intención reflejar esta relacionalidad, tanto en la forma en la que separa al autor en “marca de calidad” transnacional y representante nacional, como en la forma en la que lo separa en artista autónomo y trabajador creativo, es decir, un talento que trabaja por cuenta ajena y de quien se espera que desarrolle un estilo y una visión moral únicas. Pero la “doble posición” también hace referencia a la dualidad de expectativas del público ya mencionadas: el “cine de autor nacional” en el contexto transnacional se ve encajonado por dos exigencias potencialmente opuestas: por una parte, los autores tienen que estar del lado de la resistencia, de la lucha, del activismo, y representar la conciencia crítica de la nación; y por otra, tienen que hacer que la nación se pueda identificar instantáneamente al invocar un conjunto de tópicos nacionales (y a menudo turísticos): paisajes reconocibles, mitologías, narrativas, artefactos, referentes arquitectónicos o paisajes urbanos. En el caso del cine español, por ejemplo, *El laberinto del fauno* y las películas de Almodóvar ilustran ambas caras del dilema: o bien hacer mitología de los tópicos, o exagerarlos de manera irónica y autorreferencial.

En casos extremos, las consecuencias de este tipo de doble posición son comparables a lo que los etnógrafos llaman “efectos del observador” o “actuación de los informantes”¹⁸ donde los informantes, o dicen lo que creen que el etnógrafo desea oír, o bien justifican la situación en la que se encuentran, aduciendo que la adoptaron de libre albedrío. En los estudios poscoloniales y subalternos, el fenómeno se ha descrito como “autoexotismo”, “autointerpelación” e incluso como “mímesis coercitiva”,¹⁹ esto es, la presión de presentar los personajes propios (y la narrativa nacional propia) ante la mirada del otro (el Gran Otro lacaniano, o simplemente un público internacional) en los

¹⁸ M. LeCompte, J. Preissle Goetz. *Problems of Reliability and Validity in Ethnographic Research. Review of Educational Research*. 1982; 52(1):31–60.

¹⁹ Rey Chow, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (New York: Columbia University Press, 2002), viii

términos de lo que ese “otro” espera y exige. El director tailandés Apichatpong Weerasethakul sería un posible ejemplo, mientras que el actor-director japonés Takeshi Kitano (en una película como *Zatoichi*) “interpreta” este mismo tipo de imitación autoalienada burlándose de sí mismo.

Estas transferencias de valores simultáneos pueden también adoptar formas más concretas, como las coproducciones transnacionales, y cuando países como Francia son capaces de “contratar” directores con una firma distintiva y asociaciones “orientalistas”, como es el caso de Wong Kar-wai, Hou-Hsiao Hsien o Abbas Kiarostami: son cineastas que han sido contratados como “mano de obra creativa” adicional en las filas del cine de autor francés. Confirman así la posición hegemónica de Francia gracias a su *provincianismo global* y no tanto a su transnacionalismo y, en esto, Francia se asemeja una vez más a Hollywood: ambos ejercen una hegemonía regional que se hace global por su fiereza local, al utilizar el fenómeno de “clúster cultural” reconocido como algo decisivo para las industrias creativas contemporáneas.²⁰

9. ¿El cine transnacional como “cine-contra”?

Comencé por argumentar que el paso de cine nacional a cine transnacional, la transformación digital y el poder del sistema de festivales en conjunto justificaban que el cine transnacional sea la voz de la sociedad civil y el medio para una universalidad negociada. Si esto suena utópico, probablemente lo sea –y por esa misma razón es importante aferrarse a este potencial y promesa, pero también entender que dichas fuerzas no se orientan en un sentido único. Forman una constelación de fuerzas heterónomas, es decir, fuerzas que operan en una situación determinada desde el exterior, con consecuencias impredecibles sobre la propia situación. En nuestro caso, la interacción de elementos antagónicos y de mutualidad no puede separarse nítidamente, y es esta “mutualidad antagónica” la que determina lo que queremos decir con “cine transnacional” y cómo desarrollará su potencial utópico.

Y, sin embargo, la digitalización también tiene consecuencias más prosaicas, a la vez que prácticas, y una vez más hay que sopesar los pros y los contras. Por una parte, el cine digital *eleva* el coste de hacer cine (porque el público espera

²⁰ Sobre el efecto de agrupación, véase Allen J. Scott, *On Hollywood: The Place, the Industry* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2005)

efectos especiales caros, de imágenes generadas por ordenador y valores de producción espectaculares), lo que deja a los cines europeos nacionales en situación de desventaja. Comparados con el cine de Hollywood o incluso el de Asia, se han convertido en cines “pobres”. Por otra parte, la digitalización reduce el coste de hacer cine, porque ahora casi todo el mundo puede hacer, y hace, películas, para colgarlas en internet con la esperanza de que se hagan virales en YouTube o Vimeo. Esto aprieta aún más a los cineastas “independientes”, profesionalmente establecidos, pues ya no pueden esperar un retorno adecuado a sus inversiones, de manera que se ven obligados también a hacer películas de bajo coste. En otras palabras, o bien tienen que rebajar costes, haciendo que el cine pobre sea aún más pobre (y que además lo parezca), o bien obliga a los cineastas a hacer coproducciones con televisión, con todos los compromisos que ello conlleva, también en términos estéticos y políticos.

No obstante, incluso el cine pobre puede ser cine político, si aprovecha el momento y responde a las necesidades de su público potencial o real. Aquí están algunas de las preocupaciones que puede ayudar a reconocer y satisfacer:

a. El cine y el deseo de política: como ya he indicado, la fuerza de los festivales de cine reside en que pueden ser las nuevas ágoras del activismo político, convocando a “comunidades imaginadas”, desarrollando nuevos modelos de vida y actuando como comunidades en tiempo real en la era de la globalización y de las comunidades *online*.

b. El cine y el deseo de valores espirituales: ha habido un resurgir del interés por lo sobrenatural, por los fantasmas buenos y malos, por la metafísica en la era postsecular, en la que la religión se ha convertido en una opción consciente, la fe en el mundo que uno espera encontrar, más que la religión que uno hereda del estado o de la familia.

c. El cine y el deseo de nuevas identidades: La identidad sexual y la identidad étnica son los grandes temas, el juego con las identidades y su interpretación,

el intercambio entre lo privado y lo público – no más fronteras: el abrazo de la vigilancia.

d. *El cine y el deseo de (plenitud sensorial) en la era electrónica*: Un cine de fuertes afectos, un cine de los sentidos (oído y tacto, visión “háptica” como complemento al ojo). Las películas tienen el poder de activar los sentidos: en el cine digital, el oído dirige a la mirada, la mano se convierte en ojo y, con ello, llega un nuevo sentido del espacio: la desorientación se convierte en una forma de reorientación: el cine ya no es (solamente) una ventana al mundo, ni siquiera un espejo del ser, sino un mundo en sí mismo que nos rodea, en el que uno puede entrar, o un mundo en el que uno puede simplemente sumergirse.

e. *El cine y el deseo de dar testimonio*: Hay nuevas formas de recepción, prestando testimonio, participando e implicándonos, es decir, ya no solamente adaptando la mera posición de voyeurs del cine clásico –en la cual estamos presentes desde fuera, no somos detectados y no tenemos que rendir cuentas de nuestra presencia–, sino con una nueva “ética” en la que asumimos la responsabilidad por lo que nos ofrecen para ver.

Estas serían algunas de las maneras en las que el cine transnacional – como fenómeno de la globalización, tanto en sus aspectos positivos como negativos – nos obliga a pensar de forma diferente acerca de lo que es común y de lo que es único, acerca de lo que es local y de lo que es universal. Transnacional, en este sentido, es también una manera de pensar de forma *transversal*: es decir, *horizontalmente* (sacando conclusiones, uniendo los puntos, atendiendo a correlaciones y conjunciones) además de *verticalmente* (siguiendo las cadenas causales de tiempo y secuencialidad), y mediante esto asiendo el mundo desde las perspectivas multifocales, descentradas y plurivocales que conlleva la globalización. Es bajo unas condiciones así de desafiantes, aunque también prometedoras, que la periferia puede convertirse en centro, que lo marginal puede ejercer poder sobre aquello que lo convierte en margen y que lo pequeño puede deshacer la escala mediante la cual se le considera “pequeño”.