

La limitante imaginación del cine nacional*

Andrew Higson

En 1989 publiqué en *Screen* un ensayo sobre el cine nacional (Higson 1989).¹ Diez años después, mucho de lo que escribí sigue pareciendo válido, pero hay algunas cuestiones que quisiera reconsiderar. Uno de los problemas con aquel ensayo es que yo estaba extrapolando mucho a partir de mi conocimiento de un solo cine nacional (el cine británico). Como ha sugerido Stephen Crofts, el trabajo académico sobre el cine nacional opera a menudo desde un conocimiento muy limitado de la inmensa diversidad de cines del mundo (Crofts 1993: 60-1). En mi caso, existe, de manera innegable, un peligro de que mi ensayo transformara una versión eurocéntrica, incluso anglocéntrica, históricamente específica de lo que pudiera ser un cine nacional, en una categoría ideal, una teoría del cine nacional en abstracto que se supondría fuera aplicable en todos los contextos.

«¿Cuándo un cine es «nacional»?», pregunta Susan Hayward (1993: 1). Como si estuviera respondiéndole, Crofts delinea varios tipos diferentes

¹ Esa fue una versión inicial de un material posteriormente revisado en Higson 1995, en el cual exploro algunos de los modos en que el cine británico ha sido construido como un cine específicamente nacional. Véanse también otros tres trabajos en los que examino el concepto de cine nacional: Higson 1997, 2000a y 2000b.

* «The Limiting Imagination of National Cinema», *Cinema and Nation*, ed. por Mette Hjort y Scott MacKenzie, Routledge, Londres y Nueva York, 2000, pp. 57-68. Se publica gracias a la generosa autorización del autor y de Oxford University Press.

de cine «nacional» que han surgido en diferentes circunstancias históricas (1993, 1998). Ellos han desempeñado funciones completamente distintas en relación con el Estado. Han tenido relaciones muy diferentes con Hollywood. De ellos se han afirmado cosas divergentes. Adoptan una variedad de características formales y genéricas. Son cines «nacionales» de diversas maneras. Frente a tal variedad, una gran teoría única, omniabarcante, puede ser menos útil que investigaciones históricas por pedazos de formaciones cinematográficas específicas. ¿Cómo los cines nacionales específicos han sido definidos como tales, por ejemplo? ¿Cómo han llegado a ser entendidos como cines nacionales, en qué circunstancias históricas? ¿Cómo los políticos, las organizaciones comerciales, los distribuidores, los críticos, los historiadores, los periodistas y los públicos han deslindado un cine nacional de otro? ¿Cómo un cuerpo de filmes particular o una infraestructura económica particular han llegado a ser vistos como encarnaciones de un cine nacional aparte? ¿Qué líneas o tradiciones del cine circulantes dentro de un estado-nación particular son reconocidas como aspectos legítimos del cine nacional? ¿Cómo han sido movilizadas políticas y prácticas particulares en nombre de cines nacionales particulares?

Aunque ésas son cuestiones indudablemente importantes, y aunque he intentado explorar algunas de ellas en otra parte, quiero, de hecho, tratar aquí algunos de los problemas más abstractos y teóricos.² En primer lugar, quiero reconsiderar la idea de que la nación moderna, en términos de Benedict Anderson, es una comunidad imaginada (Anderson 1983). En segundo lugar, quiero reconsiderar la idea tradicional de lo «nacional» como una experiencia independiente y cuidadosamente delimitada. En particular, quiero sugerir que el concepto de lo «transnacional» puede ser un medio más sutil de describir formaciones culturales y económicas que raras veces están restringidas por las fronteras nacionales. En tercer lugar, quiero examinar el argumento de John Hill de que el concepto de cine nacional es de vital importancia al nivel de la política de Estado, particularmente como un medio de promover la diversidad cultural y atender a la especificidad nacional (Hill 1992, 1996). Para bien o para mal, de nuevo tomaré ejemplos del contexto británico.

² En Higson 1995 y 2001 considero algunos de los modos en que se ha construido el cine británico como cine nacional; Higson y Maltby 1999 consideran el desarrollo de un cine paneuropeo, transnacional, en los años 20 y 30.

Mi intención en general es cuestionar la utilidad del concepto de cine nacional. Éste es claramente un útil dispositivo de etiquetamiento taxonómico, un medio convencional de referencia en los complejos debates sobre el cine, pero el proceso de etiquetamiento es siempre, en alguna medida, tautológico, un proceso que fetichiza lo nacional en vez de solamente describirlo. Erige así límites entre los filmes producidos en diferentes estados-naciones, aunque ellos puedan, sin embargo, tener mucho en común. Por lo tanto, puede impedir ver el grado de diversidad cultural, intercambio e interpenetración que marca tanta actividad cinematográfica.

La nación como comunidad imaginada

En la actualidad resulta convencional definir la nación, siguiendo a Anderson (1983), como la cartografía de una comunidad imaginada con una identidad segura y compartida y un sentido de pertenencia a un espacio geopolítico cuidadosamente deslindado. La nación, desde esta perspectiva, primero es forjada y luego es mantenida como una esfera pública delimitada. Es decir, es el debate público el que le da a la nación significado, y son los sistemas mediáticos con un alcance geográfico particular los que le dan forma. A los que habitan naciones con un fuerte sentido de identidad propia se los anima a imaginarse a sí mismos como miembros de una comunidad cohesionada, orgánica, arraigada en el espacio geográfico, con tradiciones autóctonas bien establecidas. Como lo formularon David Morley y Kevin Robins, «la idea de la «nación» (...) envuelve a la gente en un sentido común de identidad y (...) funciona como un símbolo incluyente que proporciona «integración» y «significado»» (1990: 6).

La identidad nacional, en este sentido, es cuestión de la experiencia de pertenecer a semejante comunidad, de estar empapado en sus tradiciones, sus rituales y sus modos discursivos característicos. Este sentido de identidad nacional, desde luego, no depende de vivir realmente dentro del espacio geopolítico de la nación, como la experiencia del emigrado confirma. Así, algunas comunidades diaspóricas, desarraigadas del espacio geopolítico específico de la nación o la tierra natal, siguen compartiendo un sentido común de pertenencia, a pesar de —o incluso a causa de— su dispersión transnacional. Por una parte, comunidad; por la otra, diáspora. Por una parte, las naciones modernas existen ante todo como comunidades imaginadas. Por otra, esas comunidades consisten realmente de grupos de personas muy fragmentados y ampliamente dispersos, con tantas diferencias

como similitudes y con poco contacto de unos con otros en el sentido físico real. Si eso es cierto, se sigue que todas las naciones son diaspóricas en algún sentido. Son forjadas, pues, en la tensión entre unidad y falta de unidad, entre hogar y carencia de hogar. La nacionalidad [*nationhood*] responde, pues, a «una necesidad sentida de una identidad arraigada, delimitada, completa y auténtica» (Morley y Robins 1990: 19).

La esfera pública de la nación y los discursos de patriotismo están, pues, enfrascados en una lucha constante por transformar los hechos de la dispersión, la diversidad y la carencia de hogar en una experiencia de comunidad arraigada. A veces, la experiencia de una comunidad nacional orgánica, cohesionada, de una colectividad nacional llena de significado, será abrumadora. En otras ocasiones, la experiencia de la diáspora, la dislocación y la condición descentrada prevalecerá. Es en ocasiones como éstas cuando se sentirán con más fuerza otras lealtades, otros sentidos de pertenencia además del nacional.

Se supone ampliamente que los rituales de la comunicación de masa desempeñan un papel central en la actividad de reimaginar a la población dispersa e inconexa como una colectividad muy unida, que comparte valores, en el mantenimiento de la experiencia de la nacionalidad. Pero ¿es necesariamente nacional esa colectividad? Considérense tres experiencias mediáticas destacadas que podrían ser vistas a un nivel como experiencias que les permiten a los británicos imaginarse a sí mismos como una comunidad nacional distintiva. En primer lugar, considérese el funeral de Diana, Princesa de Gales, que, desde luego, se convirtió en un evento mediático de gran importancia en el que millones de personas participaron. En segundo lugar, considérense los sostenidos éxitos de *ratings* de las prolongadas telenovelas [*soap operas*] locales, basadas en Gran Bretaña, que describen la vida cotidiana de la sección central vieja y pobre de la ciudad. Programas tales como *Coronation Street* y *EastEnders** son, desde luego, transmitidos rutinariamente en escala nacional por teledifusoras británicas con por lo menos algún sentido de tener un cometido de servicio público. En tercer lugar, considérese el inmenso éxito en la taquilla, y después en video y en la

* N. del E.: *Coronation Street*: telenovela o *soap opera* de la televisión británica que empezó a transmitirse en 1960 por Granada Televisión y continúa en el aire hasta el día de hoy; es el programa con el mayor índice de teleaudiencia del Reino Unido. *EastEnders*: telenovela británica de TV que empezó a transmitirse por la BBC en 1985 y sigue siendo uno de los programas con mayor índice de teleaudiencia.

pequeña pantalla, de un puñado de filmes «típicamente británicos» de los años noventa, entre ellos *Cuatro bodas y un funeral* (1994), *The Full Monty* (1997) y *Shakespeare enamorado* (*Shakespeare in Love*, 1998), todos ellos de producción británica y ambientados en Gran Bretaña. Cada uno de esos eventos mediáticos ha tenido repercusiones mucho mayores que las que sugiere el mero examen de las cifras de espectadores, dada su amplia discusión en forma impresa, en televisión, en Internet y a través de la comunicación oral.

Pero ¿es en calidad de fenómenos nacionales como mejor se entienden esos eventos mediáticos? Para empezar, siempre hay quienes disienten. Algunos británicos no lamentaron la muerte de Diana o no participaron en el acontecimiento mediático de su funeral. Algunos británicos no miran telenovelas, no van al cine, o no tienen interés alguno en la cultura popular. Ni se reconocen a sí mismos en filmes como *Cuatro bodas y un funeral* o *The Full Monty*, o no se sienten interpelados por la invitación a través de esos textos o experiencias visivas a participar en un sentido colectivo de identidad nacional. En segundo lugar, los públicos de los tres acontecimientos citados no eran, en modo alguno, simplemente nacionales. Hablar sobre esos acontecimientos como fenómenos globales sería, con toda seguridad, una exageración, pero indudablemente fueron, y en algunos casos siguen siendo, experiencias transnacionales de consideración. En tercer lugar, no hay, desde luego, garantía alguna de que todos los públicos interpretarán esas experiencias del mismo modo, puesto que los públicos traducirán cada experiencia a sus propios marcos culturales de referencia, usándolas en diferentes contextos y con diferentes fines.

En cuarto lugar, el público «nacional» de un filme como *The Full Monty* también «se reúne» para mirar filmes no-autóctonos, especialmente filmes de Hollywood. Por una parte, el acto de reunirse para ver un filme de Hollywood subraya, sin duda, la experiencia transnacional de la «comunidad imaginada», en vez de una experiencia solamente nacional. Por otra, está claro que los filmes estadounidenses desempeñan un papel de mucha fuerza en la construcción de la identidad cultural en el Reino Unido. En quinto lugar, la comunidad que pudiéramos imaginarnos «reunida» en torno a, digamos, la exhibición y diseminación de *The Full Monty* siempre es una amalgama fortuita, contingente, abstracta, de públicos o sujetos culturales dispersos y específicos que se han reunido para un acontecimiento muy específico. Al final de esa experiencia o acontecimiento particular, la comunidad imaginada se dispersa de nuevo, mientras otras comunidades

vuelven a reunirse de manera del todo diferente para otras experiencias relativamente fugaces. Tales comunidades raras veces son autosuficientes, estables o unificadas. Es mucho más probable que sean contingentes, complejas, que en parte estén fragmentadas y en parte se traslapen con otros sentidos de identidad y pertenencia que tienen más que ver con la generación, el género, la sexualidad, la clase, la etnicidad, la política o el estilo que con la nacionalidad. El sentido de comunidad, de experiencias compartidas e identidades comunes que fue movilizado en torno a la muerte de Diana, por ejemplo, lo fue, claramente, más allá de las fronteras de la nación. La identidad nacional no siempre o no necesariamente entra en él. Así, en algunos círculos, la marejada popular de empatía se presentó como feminismo o hermandad de mujeres; en otros círculos, o incluso al mismo tiempo, cobró la forma de principios antiautoritarios y en especial republicanos.

El argumento de la «comunidad imaginada», en mi propia obra tanto como en cualquier otra parte, no siempre es receptivo hacia lo que pudiéramos llamar la contingencia o inestabilidad de lo nacional. Eso ocurre precisamente porque el proyecto nacionalista, en términos de Anderson, imagina la nación como limitada, con fronteras finitas y dotadas de sentido. El problema es que, cuando se describe un cine nacional, existe una tendencia a concentrar la atención de manera exclusiva en aquellos filmes que narran la nación sólo como ese espacio finito, limitado, habitado por una comunidad estrechamente cohesionada y unificada, cerrado a otras identidades, excepto a la nacional. O más bien, el foco de la atención está en filmes que parecen susceptibles de semejante interpretación. Así pues, el argumento de la «comunidad imaginada» a veces parece incapaz de reconocer la diferencia y diversidad cultural que invariablemente marca tanto a los habitantes de un estado-nación particular como a los miembros de comunidades «nacionales» más dispersas desde el punto de vista geográfico. En este sentido, como ocurre con versiones más conservadoras del proyecto nacionalista, la experiencia y aceptación de la diversidad está clausurada. Esto parece particularmente desafortunado, ya que las redes comunicacionales modernas operan con un carácter cada vez más transnacional y las mercancías culturales son intercambiadas en gran cantidad a través de las fronteras nacionales.

Los medios son vitales para el argumento de que las naciones modernas son comunidades imaginadas. Pero la actividad actual de los medios es también, a todas luces, uno de los principales modos en que se establecen

nexos culturales transnacionales. Hollywood, desde luego, es una de las instituciones mediáticas de más larga existencia y mejor organizadas, con un alcance transnacional capaz de penetrar incluso los espacios nacionales más rigurosamente vigilados. ¿Debiera celebrarse o lamentarse este hecho? Como los filmes de Hollywood viajan sin esfuerzo alguno a través de las fronteras nacionales, pueden desplazar la clase de filmes «autóctonos» que pudieran promover y mantener identidades nacionales específicas. Por otra parte, la entrada de filmes «extranjeros» en un mercado nacional restringido puede ser un poderoso medio de celebrar la diversidad cultural, las experiencias transnacionales y las identidades multinacionales. Ciertos filmes británicos pueden haber sido identificados como filmes que proyectan un sentido medular de identidad nacional —los filmes de consenso hechos en los Estudios Baling y en otras partes en la segunda mitad de la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo—, pero es igualmente posible identificar filmes «británicos» que parecen abrazar lo transnacional o incluso, de manera del todo consciente, disolver, en vez de apoyar, el concepto de nación.³

Nacionalismo y transnacionalismo

En «El concepto de cine nacional» (Higson 1989), sugerí que los cines nacionales eran el producto de una tensión entre «en casa» y «lejos», entre la identificación de lo hogareño y la suposición de que es totalmente distinto de lo que ocurre en otras partes. En este sentido, hay dos medios conceptuales esenciales de identificar la coherencia o especificidad imaginaria de un cine nacional. Por una parte, el cine nacional parece mirar hacia adentro, reflexionando sobre la nación misma, sobre su pasado, presente y futuro, su herencia cultural, sus tradiciones autóctonas, su sentido de identidad común y continuidad. Por otra parte, el cine nacional parece mirar afuera a través de sus fronteras, afirmando su diferencia de otros cines nacionales, proclamando su sentido de otredad.

El problema con esta formulación es que tiende a suponer que la identidad y la tradición nacionales ya están completamente formadas y fijadas en su lugar. También tiende a dar por sentadas las fronteras y a suponer que esas fronteras son eficaces conteniendo los sucesos políticos y económicos, la práctica cultural y la identidad. En realidad, desde luego, las fronteras siempre tienen filtraciones y hay un grado considerable de movi-

³ Para una versión más detallada de este argumento, véase Higson 2000b.

miento a través de ellas (incluso en los estados más autoritarios). Es en esa migración, en ese cruce de fronteras, donde emerge lo transnacional. Visto a esta luz, es difícil ver lo autóctono como puro o como estable. Al contrario, el grado de entrecruzamiento e interpenetración cultural, no sólo a través de las fronteras sino también dentro de ellas, sugiere que las formaciones culturales modernas son invariablemente híbridas e impuras. Mezclan de manera constante diferentes «autoctonías» [*«indigeneities»*] y de ese modo siempre están remodelándose, y no exhibiendo una identidad ya completamente formada.

Los cines establecidos en estados-naciones específicos raras veces son industrias culturales autónomas, y el negocio del filme ha operado por largo tiempo con carácter regional, nacional y transnacional. La experiencia del cruce de fronteras tiene lugar en dos amplios niveles. En primer lugar, está el nivel de la producción y las actividades de los realizadores cinematográficos. Desde por lo menos los años 20, se han hecho filmes en coproducción, acopiando recursos y experiencia de diferentes estados-naciones. Por un tiempo aún más largo, los realizadores cinematográficos han sido itinerantes, han estado moviéndose de una base de producción a otra, sea temporalmente o con un carácter más permanente. Cuando un director alemán como E. A. Dupont tiene su base en Inglaterra, y hace una coproducción anglo-alemana simultáneamente en inglés y alemán (*Atlantic*, 1929), ¿se le puede llamar un filme británico y sirve de algo hacerlo?⁴ Cuando un director británico como Alan Parker hace un filme de Hollywood sobre una leyenda argentina (*Evita*, 1996), ¿a qué nación se debiera atribuir el filme? Cuando un director británico se une con un productor estadounidense, un reparto y un equipo multinacionales, y capital estadounidense, para adaptar una novela sobre la contingencia de la identidad escrita por un residente en Canadá nacido en Sri Lanka (*El paciente inglés*, 1996), ¿se le puede dar un calificativo a su identidad que no sea «transnacional»?

El segundo modo en que el cine opera con carácter transnacional es en términos de la distribución y recepción de los filmes. Por una parte, muchos filmes son distribuidos no sólo dentro de su país de producción, sino mucho más ampliamente. En ocasiones, hasta el filme autóctono pequeño, «local», puede devenir un fenómeno de taquilla internacional, si cuenta con el respaldo correcto y empuje promocional. Por la otra, cuando los

⁴ Para un examen de la carrera de Dupont en Gran Bretaña a finales de los años 20, véase Higson 1999.

filmes sí viajan, no hay certeza de que los públicos los recibirán de la misma manera en diferentes contextos culturales. Algunos filmes, desde luego, son alterados físicamente para diferentes mercados de exportación, sea en términos de subtítulaje, doblaje, reedición o censura. Pero incluso donde no son alterados, los públicos todavía pueden acogerlos de maneras novedosas.

Es preciso que los debates sobre el cine nacional tomen más en cuenta la diversidad de la recepción, el reconocimiento de que los significados que un público lee en un filme dependen en gran medida del contexto cultural en que lo mira. El movimiento de filmes a través de las fronteras puede introducir elementos exóticos en la cultura «autóctona». Una respuesta a eso es una preocupación ansiosa respecto a los efectos del imperialismo cultural, una preocupación de que la cultura local sea infectada, y hasta destruida, por el invasor extranjero. Una respuesta contraria es que la introducción de elementos exóticos bien puede tener un efecto liberador o democratizante en la cultura local, al expandir el repertorio cultural. Una tercera posibilidad es que la mercancía extranjera no sea tratada como exótica por el público local, sino que sea interpretada de acuerdo con un marco de referencia «autóctono»; esto es, será traducida metafóricamente a un lenguaje local.⁵

Diversidad cultural y especificidad nacional: un asunto de política

Uno de los modos en que la nación se habla a sí misma, y en verdad procura diferenciarse de otras, es en términos de política estatal. El temor al imperialismo cultural y económico ha tenido, desde luego, un importante impacto en la política estatal en muchísimas naciones diferentes. Por consiguiente, aunque el concepto de cine nacional es considerado incómodo al nivel del debate teórico, sigue siendo una fuerza de consideración al nivel de la política estatal. Uno de los problemas de legislar en favor de un cine nacional fuerte y saludable no perturbado por intrusos extranjeros, es que la legislación nacional raras veces puede tener un efecto más que cosméti-

⁵ Para instructivos exámenes de este proceso de traducción cultural, véase Bergfelder 1999a y 1999b; también capítulos escritos por Bergfelder y Hedetoft en el presente libro [*Cinema and Nation*, ed. por Mette Hjort y Scott MacKenzie, Routledge, Londres y Nueva York, 2000].

co en lo que es en realidad un problema de la economía capitalista internacional. Una de las soluciones es que hasta los gobiernos operan ocasionalmente con carácter transnacional, sobre todo en términos de la infraestructura paneuropea de financiación de los medios, establecida bajo los auspicios de la Unión Europea y el Consejo de Europa.

Aun así, no se puede negar que, al nivel de la política, el concepto de cine nacional sigue teniendo algún significado, ya que los gobiernos continúan desarrollando estrategias defensivas destinadas a proteger y promover tanto la formación cultural local como la economía local. Tales empeños de desarrollo han supuesto tradicionalmente que un cine nacional fuerte puede ofrecer imágenes cohesionadas de la nación, sustentando la nación en un nivel ideológico, explorando y celebrando lo que se entiende que es la cultura autóctona. De igual importancia es hoy día el papel que se cree que el cine es capaz de desempeñar en términos de promoción de la nación como destino turístico, para beneficio del turismo y las industrias de servicios. También al nivel económico, los gobiernos pueden legislar para proteger y promover el desarrollo de las industrias mediáticas locales. Pueden alentar la inversión a largo plazo (a menudo procedente de ultramar). Pueden crear las condiciones que pudieran generar importantes ingresos por exportaciones. Y pueden procurar mantener en pleno empleo una fuerza de trabajo doméstica adecuadamente calificada.

Promover filmes en términos de su identidad nacional es también asegurarles un perfil colectivo destacado tanto en el mercado doméstico como en el internacional, un medio de vender esos filmes dándoles una marca distintiva. En este respecto, vale la pena notar cómo las etiquetas nacionales se vuelven decisivas en prestigiosas ceremonias de premiación, tales como los Óscar, por los honores que pueden extenderse de los filmes exitosos a su supuesta base nacional. Nótese, por ejemplo, el modo en que la prensa británica celebró el éxito de filmes como *Carrozas de fuego* (*Chariots of Fire*, 1981), *El paciente inglés* y *Shakespeare enamorado* en calidad de filmes británicos, aunque todos ellos dependieron de importantes volúmenes de inversión extranjera.

Dado que el estado-nación sigue siendo un mecanismo legal vital y poderoso, y dado el continuado desarrollo de las políticas mediáticas nacionales, sigue siendo importante conducir el debate a ese nivel y en esos términos. En este contexto sería disparatado intentar eliminar del todo el concepto de cine nacional. Pero es importante preguntar a qué precisamente se refiere el concepto, qué clases de desarrollos culturales puede

abarcarse y qué dificultad. La implicación de lo que he argumentado hasta ahora es que el concepto de cine nacional realmente es incapaz de hacerle justicia a la diversidad interna de las formaciones culturales actuales o a los traslapamientos e interpenetraciones entre diferentes formaciones. Eso seguramente es verdad si definimos un cine nacional como un cine que imagina, o les posibilita a sus públicos imaginar, una comunidad cerrada y cohesionada con una tradición autóctona ya por completo formada y fijada. Irónicamente, a menudo ocurre que un gobierno que legisla en favor de un cine nacional, o un grupo de presión que cabildea en favor de tal legislación, en realidad está proponiendo argumentos en favor de la diversidad cultural. Por ejemplo, aquellas naciones eurooccidentales que han erigido mecanismos defensivos en su propio mercado y economía contra un Hollywood aparentemente imperialista, casi siempre lo han hecho como un medio de promover una cultura fílmica y un conjunto de representaciones que no son los que Hollywood puede ofrecer.

Dado el grado en que la política estatal de los medios sigue siendo definida de manera abrumadora en términos nacionalistas, puede que tenga sentido continuar argumentando en favor de un cine nacional precisamente como un medio de promover la diferencia cultural. Un cine nacional apoyado por el gobierno puede ser uno de los pocos medios por los que una cultura fílmica no dominada en su totalidad por Hollywood puede seguir existiendo. Ése es un argumento que ha desarrollado John Hill, haciendo referencia específica al cine británico. Él sugiere que la mejor argumentación en favor de un cine nacional se hace en términos de «el valor del cine local para la vida cultural de una nación y, de ahí, la importancia de apoyar la realización cinematográfica autóctona en un mercado internacional dominado por Hollywood» (Hill 1992: 11). Semejante afirmación, desde luego, da lugar a la pregunta de cuál es exactamente el valor del cine local. Eso es particularmente apremiante a la luz del argumento de que la presencia y popularidad de los filmes de Hollywood en Gran Bretaña es en sí misma un medio de asegurar una diversidad populista dentro de la cultura británica, un valioso medio de ampliar el repertorio cultural británico.

Hill, sin embargo, rechaza la afirmación de que la presencia de los filmes de Hollywood dentro de la cultura británica debiera ser vista como una democratización potencial de esa cultura. Sostiene que los cines nacionales tienen un potencial mucho mayor de actuar como fuerzas en favor de la diversidad y en favor de la remodelación de la formación cultural nacional. «Es del todo posible concebir un cine nacional», escribe, «que, no

obstante, sea crítico de las nociones heredadas de identidad nacional, que no suponga la existencia de una «cultura nacional» única e invariable, y que sea capaz de tratar las divisiones y diferencias sociales» (Hill 1992: 16). En otras palabras, cuestionar la tradición y abrazar la diferencia cultural no es necesariamente rechazar por entero la idea de un cine nacional que pueda hablarle de manera elocuente a un público multicultural. Al contrario, argumenta Hill, es importante que en Gran Bretaña se mantenga un cine nacional, un cine que sea «capaz de registrar las complejidades vividas de la vida «nacional» británica» (Hill 1996: 111). Hill sugiere que ése era precisamente el cine nacional que Gran Bretaña disfrutó en los años 80, cuando «la «britanidad» del cine británico (...) no era unitaria ni convenida, sino que dependía de una creciente conciencia de las múltiples identificaciones nacionales, regionales y étnicas que caracterizaban la vida en Gran Bretaña en ese período» (Hill 1999: 244).

¿Es esto una razón suficiente para perseverar con el concepto de cine nacional? De hecho, me parece que Hill está argumentando menos en favor de un cine nacional que en favor de lo que se pudiera llamar un cine crítico (e implícitamente de izquierda), un cine radical, o, como lo expresa él, un cine «caracterizado por el cuestionamiento y la indagación» (Hill 1992: 17). Su preocupación es asegurar que la gama de representaciones culturales disponible para los públicos no esté restringida por las operaciones del mercado. En este respecto, como lo expresa él, «[l]a argumentación a favor de un cine nacional (...) puede ser vista como parte de una argumentación más amplia a favor de una gama más variada y representativa de la producción fílmica y mediática que la que la presente economía política de las industrias de comunicaciones permiten» (Hill 1992: 18).

Hay dos problemas con la formulación de una defensa del cine nacional en esos términos. En primer lugar, para promover un cine caracterizado por el cuestionamiento y la indagación ¿es necesario hacerlo sobre fundamentos nacionales? Un cine crítico de seguro no necesita estar basado nacionalmente en lo que respecta a su financiación, sus preocupaciones textuales o su recepción. Asimismo, la diversidad cultural dentro de una cultura fílmica nacional puede ser alcanzada con la misma facilidad alentando una variedad de importaciones que asegurando que se produzcan filmes locales. En segundo lugar, los filmes británicos de la década de los 80 que Hill favorece no son, en modo alguno, la gama completa de filmes hechos por británicos que se produjeron en esa década, sino aquellos cuyo tema radical y enfoque crítico son atractivos para sus propias preferencias

ideológicas. La mayoría de las historias del cine nacional, desde luego, se han escrito de ese modo. Los cánones de filmes locales favorecidos por la crítica son creados desatendiendo a otros filmes que circulan dentro de la cultura fílmica, sea local o importada. La formación de tales cánones también tiende a pasar por alto la relativa popularidad de los filmes canónicos con públicos «nacionales». En lo que a Hill respecta, «el tipo más interesante de cine británico, y el que es más digno de apoyo» no «ejemplifica (...) las virtudes y valores de Gran Bretaña». En vez de eso, lo que él pide es «el suministro de representaciones diversas y desafiantes, adecuadas a las complejidades de la Gran Bretaña actual» (Hill 1992: 18-19).

¿Qué clase de cine implica eso? Me parece que se trata en realidad de un llamado en favor de un tipo muy específico de filme: dramas sociales situados en la Gran Bretaña actual, que atiendan a las especificidades del multiculturalismo y empleen un modo más o menos realista de representación. Así pues, ciertamente no sorprende que el libro de Hill sobre el cine británico de los años 80 presente los dramas históricos y los *heritage films** británicos de ese período como de menos *pertinencia* que los filmes de Ken Loach, Stephen Frears y Isaac Julien. Sin embargo, no necesariamente ocurre que los públicos hallen más pertinencia en los dramas contemporáneos que en los filmes de períodos históricos. Tampoco ocurre que sólo los filmes hechos por británicos o situados en Gran Bretaña puedan abordar asuntos de importancia o valor para los públicos en Gran Bretaña. Después de todo, las cuestiones de género, sexualidad y etnicidad, por ejemplo, pueden ser abordadas de modos muy conmovedores en escenarios alejados o exóticos, sea que el alejamiento se dé en términos de período o de geografía. En este sentido, los filmes de un Spike Lee, una Jane Campion o un Emir Kusturica pueden hacer lo que Hill describe como «una valiosa contribución a la vida cultural británica» (Hill 1992: 17). La argumentación para apoyar un cine local, me parece, se ve debilitada, en vez de fortalecida, por el llamado de Hill en favor de un cine crítico que promueva la diversidad cultural.

* N. del E.: «*Heritage films*» (lit. «filmes de herencia»): término crítico que en la actualidad se usa para «referirse a filmes de época con valores de producción visual de alta calidad» (Wikipedia), y que a veces tienden a presentar una visión romántica del pasado británico. Son ejemplos de *heritage films*: *Chariots of Fire*, *A Passage to India*, *Howards End*, *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice* y *The King's Speech*, entre otros.

Dado su énfasis en la especificidad nacional, hay incluso un sentido en el que el argumento de Hill depende de un sentido bastante cerrado de lo nacional, en el que las fronteras entre las naciones son del todo capaces de restringir el flujo transnacional. Desde luego, él sostiene que los filmes hechos en un estado-nación particular no necesariamente tienen que invocar mitos nacionales homogeneizantes y pueden precisamente ser sensibles a las diferencias sociales y culturales y a la pluralidad de identidades *dentro de* dicho Estado. Sin embargo, él parece menos sensible a lo híbrido o a lo transnacional. Un elemento central de su argumentación es la distinción entre un cine que se entrega a mitos nacionales homogeneizantes y uno que «trabaja con materiales nacionalmente específicos o trata tales materiales» (Hill 1992: 16). Ésa es una distinción que él toma de la obra de Paul Willemen, quien sostiene que una formación cultural nacionalmente específica no necesariamente tiene que caracterizarse por una preocupación con la identidad nacional (Willemen 1994). Como señala Willemen, los discursos del nacionalismo siempre tratarán de reprimir las complejidades de una formación cultural nacionalmente específica y las diferencias internas dentro de ella. Pero también sostiene que un cine que intente ocuparse de lo nacionalmente específico no tiene que ser un cine nacionalista.

Los términos en que Hill y Willemen hacen esta distinción me parecen generadores de confusión y, por ende, problemáticos, porque ellos persisten en usar el concepto de lo nacional. Willemen, desde luego, tiene razón al insistir en que «los límites nacionales tienen un importante impacto estructurante en (...) las formaciones socioculturales» (Willemen 1994: 210). Por lo tanto, no podemos descartar simplemente la categoría de la nación por completo, pero tampoco deberíamos suponer que la especificidad cultural es entendida y abordada mejor en términos nacionales. Persistir, como hace Hill, en referirse a un cine «nacionalmente específico» que trata «preocupaciones nacionales» (Hill 1992: 11) dentro de «un contexto identificablemente y específicamente británico» (Hill 1992: 16) parece una vez más dar por sentada la identidad nacional, y específicamente la britanicidad. Parece pasarles por arriba a demasiadas otras cuestiones de comunidad, cultura, pertenencia e identidad que a menudo son desafiantemente locales o vagamente transnacionales. Conceptos como «vida nacional» y «cultura nacional» parecen, pues, destinados a implicar una tendencia homogeneizante y englobante.

Conclusión

Dije al inicio de este capítulo que yo quería cuestionar la utilidad del concepto de cine nacional. Sería imposible —y, ciertamente, imprudente— hacer caso omiso del concepto por completo: está arraigado de manera demasiado profunda en el debate crítico e histórico sobre el cine, en primer lugar. Aun así, como ha sostenido Crofts, es importante cuestionar «la tendencia crítica actual a hipostasiar lo «nacional» del cine nacional» (1993: 61). Las preguntas que he planteado arriba sugieren que es inapropiado suponer que el cine y la cultura fílmica están circunscritos por los límites del estado-nación. Las complejidades de la industria fílmica internacional y los movimientos transnacionales de capital financiero, realizadores cinematográficos y filmes debieran ponerle fin a esa suposición. ¿Se debiera entonces desarrollar una política para asegurar que el cine pueda operar a un nivel nacional? Sobre la base de la experiencia británica, he sugerido que hacer suposiciones sobre la especificidad nacional es dar lugar a demasiadas preguntas. Sin embargo, en otras circunstancias políticas puede ser que cabildear o legislar en favor de un cine nacional haga avanzar de manera útil la lucha de una comunidad por su autodefinición cultural, política y económica. Como señala Crofts, en algunos contextos puede que sea necesario desafiar los mitos homogeneizantes del discurso del cine nacional; en otros, puede que sea necesario apoyarlos (1993: 62).

¿Son los límites de lo nacional el modo más productivo de enmarcar los argumentos sobre la diversidad cultural y la especificidad cultural? Es válido argumentar en favor de una cultura fílmica que dé cabida a diversas identidades, imágenes y tradiciones, y es sin duda importante promover filmes que traten lo culturalmente específico. Pero no me parece útil cavilar sobre la diversidad cultural y la especificidad cultural en términos exclusivamente nacionales: argumentar en favor de un cine nacional no es necesariamente el mejor modo de lograr diversidad cultural o especificidad cultural. En todo caso, es mucho más probable que las comunidades contingentes que el cine imagina sean locales o transnacionales que nacionales.

Bibliografía

- ANDERSON, B. (1983), *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.
- ASHBY, J. y HIGSON, A., eds., (2000), *British Cinema, Past and Present*, Londres, Routledge.
- BERGFELDER, T. (1999a), «The Intel-nationalisation of the German Film Industry in the 1950s and 1960s», tesis de doctorado inédita, Norwich, University of East Anglia.
- (1999b), «Negotiating Exoticism: Hollywood, Film Europe and the Cultural Reception of Anna May Wong», en A. Higson y R. Maltby (eds).
- BONDEBJERG, I., ed., (2000), *Moving Images, Culture and the Mind*, Luton, University of Luton Press/John Libby Media.
- BRIGGS, A. y COBLEY, P., eds., (1997), *The Media: An Introduction*, Londres, Addison Wesley Longman.
- CROFTS, S. (1993), «Reconceptualising National Cinema/s», *Quarterly Review of Film and Video*, 14, 3, pp. 49–67.
- (1998), «Concepts of National Cinema», en: J. Hill y P. Church Gibson, eds.
- HAYWARD, S. (1993), *French National Cinema*, Londres, Routledge.
- HIGSON, A. (1989), «The Concept of National Cinema», *Screen*, 30, 4, pp. 36–46.
- (1995), *Waving The Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Clarendon Press.
- (1997), «Nationality and the Media», en: A. Briggs y P. Cobley, eds.
- (1999), «Polyglot Films for an International Market: E.A. Dupont, the British Film Industry, and the Idea of a European Cinema», en: A. Higson y R. Maltby, eds.
- (2000a) «National Cinemas, International Markets, Cross-Cultural Identities», en: I. Bondebjerg, ed.
- (2000b) «The Instability of the National», en: J. Ashby y A. Higson, eds.
- (2001) *English Heritage, English Cinema*, Oxford, Oxford University Press.
- HIGSON, A. y MALTBY, R., eds., (1999), *'Film Europe' and 'Film America': Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920–1939*, Exeter, Exeter University Press.
- HILL, J. (1992) «The Issue of National Cinema and British Film Production», en: D. Petrie, ed.
- (1996) «British Film Policy», en: A. Moran, ed.
- (1997) «British Cinema as National Cinema: Production, Audience and Representation», en: R. Murphy, ed., (1999) *British Cinema in the 1980s*, Oxford, Oxford University Press.
- HILL, J. y CHURCH GIBSON, P., eds., (1998), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press.

1010 Andrew Higson

- MORAN, A., ed., (1996), *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*, Londres, Routledge.
- MORLEY, D. y ROBINS, K., (1990), «No Place Like *Heimat*. Images of Home (Land) in European Culture», *New Formations*, 12, pp. 1-23.
- MURPHY, R., ed., (1997), *The British Cinema Book*, Londres, BFI.
- PETRIE, D., ed., (1992), *New Questions of British Cinema*, Londres, BFI.
- WILLEMEN, P., (1994), «The National», en: P. Willemen, *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Londres/Bloomington, BFI/Indiana University Press.

© Sobre el texto original: Andrew Higson, Taylor and Francis Group.

© Sobre la traducción: Desiderio Navarro.

© Sobre la presente edición en español: Centro Teórico-Cultural Criterios.