

Introducción: Figuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo

por Mariano Veliz*

Dedicamos este dossier a la memoria de Ana Amado.



Copacabana (Martín Rejtman, 2006)

La emergencia inesperada de los cuerpos y las voces de los Otros en el cine latinoamericano de las últimas dos décadas conforma un fenómeno de notable potencia político-estética. A partir de mediados de los años noventa, en una región asolada por las consecuencias socioculturales de las políticas neoliberales, el cine se apropió de la tarea de inscribir en su materialidad la conflictividad urbana, los desechos y las ruinas del capitalismo, los rostros de los excluidos, los tiempos de la espera y del estallido, los discursos apenas audibles y los gritos coléricos.

En el marco ampliado de la crisis del neoliberalismo, y de un posterior renacimiento identitario latinoamericano, el cine comenzó a explorar múltiples modos de figurar la otredad. En concordancia con la irrupción de sociedades astilladas, el cine ejerció una persistente práctica cartográfica. Allí se encarnó una topografía del borde, una sintaxis del quiebre, una estética de lo marginal y una guía de los sin nombre. El impacto ocasionado por el sismo propició que el universo de las periferias sociales, territorio frecuente a partir de aquellos años, fuera el cobijo de otras alteridades. Las subjetividades excluidas por el modelo neoliberal no fueron las únicas que asediaron la imaginación política de los cineastas. El espacio cinematográfico fue compartido por las minorías sexuales y religiosas, los niños, los sujetos diaspóricos, los trabajadores domésticos.

En la variabilidad resultante de estas indagaciones se encierra tanto la imposibilidad de concebir esta producción bajo el signo de un movimiento unificador como su capacidad experimental. Las películas del período vislumbraron caminos inexplorados al mismo tiempo que establecieron diálogos polémicos con distintas tradiciones y linajes de la cinematografía regional. Por este motivo, el comparatismo se jerarquiza como un método atinado de estudio de la proliferación de otredades y de la desagregación de sus formas de figuración.

En este sentido, el estudio de la ocupación del cine latinoamericano contemporáneo por parte de las mencionadas figuras de la otredad requiere la apertura de una serie de interrogantes: ¿existe un cine latinoamericano?, ¿es posible identificar políticas figurativas de la otredad que habiliten el intercambio entre los films de la época?, ¿en dónde reside su contemporaneidad?, ¿se trama en estas películas una concepción radical sobre lo Otro?

Cine/s latinoamericano/s

En *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX* (2003), Eduardo Devés Valdés postula el enfrentamiento entre procesos modernizadores y procesos identitarios como el punto de acceso para evaluar el funcionamiento del campo intelectual latinoamericano y su relación con las políticas nacionales y regionales. Este abordaje de la historia atento a los combates epocales halla, en el inicio del siglo XXI, un notorio redescubrimiento de la identidad subcontinental. Luego del declive experimentado durante el período neoliberal, los años inaugurales del nuevo siglo asisten a una afirmación briosa de la identidad regional. Esta inscripción de lo latinoamericano en el marco político y cultural dialoga, a su vez, con un renacimiento semejante operado en el campo cinematográfico.

La tímida aparición de estrategias de coproducción entre países latinoamericanos, la circulación de películas de esta procedencia en secciones específicas de los festivales organizados en la región, los espacios compartidos de formación profesional y los itinerarios desplegados en las propias películas son algunos de los motores de este renacimiento de “lo latinoamericano”.

Sin embargo, la validez de esta puesta en común de las series político-económica y cinematográfica no depende solo de la mutua jerarquización de la identidad latinoamericana, sino también de las limitaciones de estos proyectos y de su carácter incompleto. Si bien la apuesta por la identidad regional puede concebirse, en parte, como un gesto de resistencia ante los embates de las producciones procedentes de las naciones, o entidades supranacionales, centrales, en ambos casos lo regional se tensa entre lo global y lo nacional.

El funcionamiento de un sistema-mundo cinematográfico supone el reconocimiento de una circulación globalizada que demanda una división

internacional de la producción audiovisual. La incidencia ejercida por las tendencias instauradas por los festivales de mayor reconocimiento internacional conduce a un seguimiento muchas veces irrestricto por parte de las películas pensadas fuera del marco estrictamente comercial. En esta división, al cine latinoamericano se le atribuyen ciertas especificidades y se lo circunscribe dentro de un campo de acción limitado. En este sentido, resulta necesario escrutar las estrategias a través de las cuales determinados cineastas logran desarticular, o abrir, la repartición prevista.

Al mismo tiempo, en tanto la producción atraviesa esta inserción en el cine global, resulta significativo que los críticos hayan apelado al carácter nacional para definir la emergencia de rupturas en los respectivos campos cinematográficos. La recurrencia a sintagmas como “Nuevo cine argentino” o “Novísimo cine chileno” pone de manifiesto que, en gran medida, el cine se piensa todavía en términos nacionales, aunque se habite un período histórico definido insistentemente como posnacional.

El ímpetu de este gesto crítico parece confirmar que algo del orden de lo nacional sobrevive en el mundo actual. Jens Andermann señala al respecto que “las películas piensan su propio lugar e intervención en la distribución nacional tanto como en ‘la distribución global del poder cultural’” (2015: 21). A su vez, Andermann indica que el factor nacional no puede ignorarse dado que una parte considerable de las películas latinoamericanas son mayoritariamente producidas y consumidas en ese marco.

En esta dirección, resulta imprescindible pensar de qué manera se inscribe lo nacional en las películas recientes. En un análisis de *Hoteles* (Aldo Paparella, 2004) y *Bar “El Chino”* (Daniel Burak, 2003), Joanna Page sostiene que “aunque parecen poner énfasis en la disolución de la nación en la era de la globalización, muchos films argentinos recientes se han reapropiado de los

discursos de la transnacionalidad con el propósito de reafirmar formas contemporáneas de la identidad nacional” (2007: 51). Estas formas novedosas de concebir lo nacional se orientan a la valoración de lo poroso y lo entre-medio más que a las identidades estables y eternas.

Esta percepción de lo nacional, marcada por lo no idéntico y lo variable, irrumpe también en la dimensión regional. América Latina se concibe en su desagregación y su polimorfismo. El privilegio asignado a la idea del entre-medio como espacio de disputa identitaria se instaure como nodal en cualquier estudio de lo latinoamericano. No se trata de recomponer una identidad rigurosa sino de escrutar los diálogos y las discrepancias, las recurrencias y las torsiones. Así, es posible pensar en el funcionamiento subterráneo de una unidad de la diversidad inscrita en los desajustes temporales, en las particularidades de las historias nacionales, en las especificidades de las tradiciones estéticas y narrativas, en las políticas de transculturación dominantes.

El reconocimiento de esta variabilidad se imbrica con el desconocimiento casi absoluto de las cinematografías de gran parte de los países latinoamericanos. Aún son escasas las políticas de producción regional y esporádica la circulación del cine filmado. Si bien en los años transcurridos del siglo XXI se produjo un crecimiento del cine producido en Colombia, Chile, Venezuela y Uruguay y aun Ecuador, Puerto Rico, Panamá, República Dominicana, Perú y Cuba lucharon por generar una cinematografía en expansión, sus películas resultan todavía de escasa visibilidad. María Lourdes Cortés explora el desconocimiento del cine centroamericano en el resto de América Latina (2008: 77-79). Su estudio constituye un índice particularmente elocuente para pensar el carácter incompleto y fragmentario del renacimiento identitario de la región.

Frente a este estado de situación, un deber crítico ineludible consiste en desarrollar estrategias de análisis comparatista. Allí se pueden hallar claves significativas para pensar estos intercambios atravesados por permanentes encuentros y desencuentros. A través de la práctica sistemática del comparatismo se puede poner de manifiesto la emergencia de un cine regional no idéntico ni estable, pero sí potente en su alcance, riguroso en sus exploraciones, tenaz en su búsqueda de abordajes válidos para indagar la aparición fulgurante de los Otros.

Contemporaneidad

A mediados de los años noventa irrumpió en el marco del cine latinoamericano una serie de cineastas con propuestas estéticas, narrativas y político-ideológicas que supusieron un desplazamiento radical en relación con el cine que se realizaba hasta ese momento. En un marco social y económico precarizado, y en medio de una debacle política y cultural inédita, en el cine se tramaron relatos que sondearon historias y sujetos, espacios y prácticas que estaban ausentes o resultaban poco visibles y audibles en la producción audiovisual realizada durante los años previos.¹

¹ El neoliberalismo hegemónico del poder político y económico durante la década del noventa condujo al derrumbe de la producción cinematográfica de la región. A mediados de esa década se alcanzó el mínimo histórico en la mayor parte de los países latinoamericanos. Las estadísticas indican con firmeza la caída sistemática de la producción y la ocupación de las pantallas por parte de la producción hollywoodense (Getino, 2007). La crisis del cine brasileño durante el gobierno de Fernando Collor de Mello y su clausura de Embrafilme, agencia de producción y distribución estatal, constituye un caso modelo de lo ocurrido en la región (Xavier, 2014).

La dimensión amenazante de la crisis puso en juego la necesidad de exigir una nueva legislación que protegiera esta actividad. Frente a la devastación generalizada, la legislación intentó preservar su funcionamiento a través de la sanción de la Ley Rouanet en 1991 y la Ley Audiovisual en 1993 en Brasil, la Ley Audiovisual en Bolivia en 1991 y en Argentina en 1994. En 2001 el Nuevo reglamento de la Ley de cinematografía de México corrigió la Nueva Ley Federal de Cinematografía de 1992, impulsada por el neoliberalismo, que había puesto en peligro de extinción al cine mexicano. En 2004 se sancionó la Ley de fomento al cine en Chile. Si bien las leyes modificaron los modos de recaudación y distribución de los subsidios administrados por los institutos de cine o sus equivalentes nacionales, se debe prestar atención a que no son rigurosamente simultáneas.

La contemporaneidad de las nuevas películas se construyó, en gran medida, a través de su repudio ante una serie identificable de referentes de confrontación. Esta oposición se estableció, en gran medida, en relación con los cines de la transición democrática de los años ochenta. En todos los casos, se trató de fervorosos rechazos ante los legados recibidos de los respectivos cines nacionales. Gonzalo Aguilar (2005) puntualiza dos quiebres notables en el caso argentino: se comienza a rechazar tanto la demanda política como la identitaria, es decir, la pedagogía y la autoinculpación recurrentes en el cine de los años ochenta.

Frente a este reconocimiento del gesto de alejamiento de una tradición cinematográfica considerada agotada, debe superarse la tentación de recomponer una cronología positivista que conciba las periodizaciones en términos de progreso. La querrela del nuevo cine en relación con lo que se percibió como un cine viejo puede pensarse evadiendo la trampa de las estructuras binarias. El cine subestimado de los ochenta, por el contrario, puede percibirse como un estímulo para la aparición del cine posterior. En este sentido, el análisis llevado a cabo por Nicolás Prividera (2014) tiene el mérito de pensar los vínculos de familiaridad que se establecen con movimientos cinematográficos y cineastas previos.

Al respecto, si bien resulta manifiesto el rechazo a inscribir la política en los términos totalizadores del cine de los años ochenta, conviene recuperar el abordaje propuesto por David Oubiña: en las nuevas películas la política “ha desaparecido como tema porque se ha infiltrado en todos los vínculos” (2008: 39). La política no se traza en narraciones llenas y en significados claros, sino

Este amparo legal fue uno de los fenómenos que propició la irrupción de un cine de ruptura en el marco latinoamericano. También deben mencionarse las diversificaciones experimentadas en los modelos de producción (fundaciones y festivales, canales televisivos nacionales y extranjeros), los cambios en la formación del personal técnico y artístico y la emergencia de la tecnología digital, entre otros (Aguilar, 2006; Andermann, 2015; Avellar, 2005; Bedoya, 2008; Corro Penjean, 2012; Cortés, 2008; Getino, 2007; Ottone, 2005; Oubiña, 2008; Page, 2007 y 2009; Prividera, 2014; Saavedra Cerda, 2013; Urrutia Neno, 2013; Xavier, 2013).

que se instala como el núcleo vacío que ordena el cine de la época. La política aparece imbricada con lo íntimo y lo doméstico y se subraya su carácter abierto, atravesado por fisuras y alejado de la claridad de las certezas y los dogmas.² Lejos de tratarse de un cine apolítico, el cine latinoamericano contemporáneo interroga formas disruptivas de elaborar el enlace del arte y la política.

El mencionado repudio al cine inmediatamente anterior conduce al cine contemporáneo a buscar referentes más distantes en el tiempo. Así, podría analizarse el vínculo que los cineastas instauran con los nuevos cines de los años sesenta (y, a través suyo, con la modernidad cinematográfica) y con el cine militante de las décadas del 60 y 70. En esta dirección, Ismail Xavier (2014) encuentra una filiación entre el documentalismo brasileño reciente y el cine político de los años sesenta. También José Carlos Avellar propone pensar la relación dialéctica entre el cine de los sesenta y el surgido en los noventa.

Sin embargo, la vinculación con el cine militante implica pensar tanto las cercanías como los desvíos. En un análisis de *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) y *Copacabana* (Martín Rejtman, 2006), Ana Amado establece un contraste con el cine militante de los años sesenta y setenta:

[l]a noción que animaba la dramaturgia de las películas era la de síntesis, la capacidad de un personaje para significar un grupo, una clase, una época, hoy importa más pensar en personajes singulares que plantean una interrogación particular al mundo (*Estrellas*), o permiten interrogar al mundo y sus formas a través de sus experiencias (*Copacabana*) y que parten de la idea común de entender y vivir el mundo como representación (2009b, 181-182).

² Ver al respecto la querrela entre Aguilar (2005) y Prividera (2014) en el caso argentino y entre Urrutia (2013) y Saavedra Cerda (2013) en el chileno.

En este sentido, tanto el cine moderno latinoamericano como su vertiente militante funcionan solo como referentes mediados, como faros opacos que oscurecen e iluminan de manera simultánea. El abordaje del cine contemporáneo no puede ignorar este diálogo, pero tampoco puede aferrarse a esta imbricación como fuente ineludible de identidad.

En todos los casos, resulta posible concebir este nuevo cine en términos generacionales. David Oubiña subraya la importancia de este carácter generacional: esto no remite solo a la edad de los realizadores y a la formación recibida, sino también a la relevancia que la temática de la juventud adquiere en gran parte de las películas de la época. En este sentido, como precisa Oubiña, personajes y realizadores pertenecen a una misma generación.

A su vez, esta contemporaneidad se encuentra en sí misma estallada. No solo por las diferencias inconmensurables que se extienden entre las prolíficas exploraciones sobre el realismo, y sus múltiples variantes, y las indagaciones estéticas de ruptura, cuestionadoras del canon clásico y dedicadas a proponer acercamientos novedosos en términos estéticos y narrativos, sino también porque se trata de una variabilidad programática, de un rechazo sistemático a componer movimientos estables, a asegurar pervivencias narrativas o recurrencias político-ideológicas.

Si una parte considerable del cine de la época abreva en las tradiciones del realismo crítico y escruta las potencialidades de ese linaje para abordar la contemporaneidad regional, otra parte, definida por Pablo Corro como participante de las “poéticas débiles”, más alejada de las tradiciones hegemónicas en el cine latinoamericano, jerarquiza las acciones a baja intensidad, el interés por los segundos planos, “la reivindicación del sonido como dimensión rica en sugerencias y refractaria a las literalidades, al gusto del

fuera de campo como margen deliberado para la intervención imaginaria del espectador” (2012: 217).³

Estas variabilidades señalan la necesidad de periodizar al cine contemporáneo. En el caso chileno, Carolina Urrutia investiga la emergencia de una ruptura en el campo cinematográfico en torno al año 2005. Allí habría hecho su irrupción un “cine centrífugo”

[d]esde el año 2005 (con algunas anticipaciones), en Chile nos encontramos frente a un cine que parece no creer en nada y que se entrega al despliegue de unas imágenes (movimientos, paisaje, cuerpo, luz) vaciadas de contenido (en tanto discurso y alegoría), expresivamente ambiguas. Narraciones que se instalan en el marco de un espacio que se torna protagónico, donde lo que se fuga es la figura del pueblo, de la comunidad, de la masa (que sale del cuadro) y lo que se queda es el paisaje (2013: 16).

Este cine desafía un primer momento de la contemporaneidad centrado en la cartografía de la marginalidad y en la visibilidad de las consecuencias atroces del neoliberalismo.

Esta misma dirección, aunque con una lectura opuesta, es seguida por Nicolás Prividera en *El país del cine*. Allí, Prividera establece una distinción entre el cine realizado en Argentina en la segunda mitad de los años noventa y el que se realiza a posteriori de la explosión del 2001 y se consolida en la primera década del siglo XXI. En este período se haría estable una mirada exterior sobre la otredad social: “no solo en cuanto a cómo representa a las clases populares sin problematizar su propia mirada —curiosa, condescendiente o

³ Corro explora el funcionamiento de esta “poética débil” en películas dirigidas por Pablo Stoll, Lucrecia Martel, Alicia Scherson, Sebastián Silva, Pablo Larraín, José Luis Torres Leiva y Carlos Reygadas. Señala al respecto que “estas poéticas débiles aparecen en naciones en reconstrucción, ansiosas de eludir narraciones mitológicas culpables, aparecen como contradiscurso de lo económico, del lucro, del milagro económico” (2012: 222).

simplemente desatenta—, sino en la ausencia de una perspectiva sobre su propia clase (salvo en la citada excepción del cine de Lucrecia Martel o algunas otras películas aisladas” (2014: 38).⁴

A su vez, estas periodizaciones de las transformaciones operadas en el interior de los campos cinematográficos se complejiza si se ponen en relación las distintas cinematografías. Si en gran parte de América Latina el cine contemporáneo quiebra con las herencias del cine alegórico, en Perú recién a partir de 1992, con la detención de Abimael Guzmán Reynoso y la retirada de Sendero Luminoso del paisaje político, es posible el “abordaje del asunto [la violencia política que aparece de modo directo o revestido, en tiempo pasado o presente, encarnado en personajes alusivos o situaciones alegóricas” (Bedoya, 2008, 153). Si en Chile o Brasil el nuevo cine se enfrenta a los respectivos linajes del *cinéma de qualité*, el cine ecuatoriano contemporáneo es traccionado por el *cinéma de qualité* filmado por Camilo Luzuriaga (Serrano, 2008). A fines de esa década, la aparición de *Ratas, ratones y rateros* (Sebastián Cordero, 1999) propicia la entrada en sintonía del cine ecuatoriano con los quiebres atravesados por otras cinematografías de la región. En este caso, al igual que en *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, 1998), la entrada a la contemporaneidad se da a través de la figuración de jóvenes marginales. Quizás en esta recurrencia se pueda rastrear uno de los aspectos más distintivos de los nuevos cines de la región: no solo su intento de explorar otros territorios, otros sujetos, otros discursos, sino la voluntad de hacerlo mediante otras reparticiones de las voces, otras indagaciones del poder de lo visible, formas radicales de figurar la otredad.

⁴ Joanna Page desafía la tendencia a posicionar la crisis de los neoliberalismos de fines del siglo XX y comienzos del XXI como núcleo en torno al cual organizar las periodizaciones, dado que “The Crisis of 2001 was the culmination of a longer period of economic troubles and civil unrest, and for this reason I do not create artificial distinctions between pre-Crisis and post-Crisis films, most often reading them together as part of a corpus of texts charting the economic decline of the nation, and its social consequences, over several years” (2009: 3).

Otredad

Ana Amado precisa que la crisis del neoliberalismo abrió el contacto de la clase media empobrecida con los excluidos desde antes por los rigores de la economía liberal (2009a: 209). En esta apertura, propiciada por el colapso de un sistema político y económico, se inscribe la convivencia virtual en la pantalla de diversas figuraciones de la otredad. De esa conjunción surgen espacios, tiempos y sujetos imprevistos.

En una parte notable de estas películas se materializan imbricaciones novedosas de la otredad y el espacio. Dado que se trata de un cine mayoritariamente urbano, y que narra las transformaciones operadas en las megalópolis a partir de la implementación de las políticas neoliberales, el cine latinoamericano interroga estrategias para formalizar a las ciudades contemporáneas. Al respecto, Josefina Ludmer señala que las megalópolis no pueden ser pensadas ni imaginadas como totalidad. Por eso, el cine y la literatura proponen recorridos incompletos y travesías fragmentadas. Lo urbano no se encuadra como totalidad sino como ruina y resto (Ludmer, 2010). El cine despliega un imaginario de la espacialidad del descarte y compone paisajes derruidos.

El espacio, sin embargo, no es solo el de los restos, sino también el ámbito en tensión entre los procesos territorializadores y desterritorializadores. El cine latinoamericano problematiza tanto las estrategias que fijan a las figuras de la otredad, las regulan y las enmarcan en dominios precisos, como aquellas que configuran al Otro como flujo, como movimiento continuo. La demanda de capacidad de desplazamiento de los sujetos operada por el capitalismo financiero conduce a que la movilidad de los cuerpos se ponga al servicio del capital desterritorializado. Ante la evidente producción de nuevas subjetividades, concebidas como sujetos en tránsito, habitantes de las nuevas

diásporas fomentadas por el capitalismo globalizado, el cine latinoamericano se dedica a figurar la errancia, pero, a su vez, presta atención a las férreas políticas que continúan fijando territorialmente a ciertas otredades.

El espacio de la otredad, siempre puesto en tensión, se define así por su carácter lindero. Los reductos de la alteridad se asientan sobre un estatuto dudoso: adentro/afuera, urbano/rural, local/global, íntimo/público. Este carácter anfíbio también se vincula con concepciones linderas de los anclajes temporales: pasados, presentes y futuros entran en una relación de colisión. Los espectros y las remanencias, las anticipaciones y las especulaciones, se adhieren a un presente heterogéneo. Habitado por restos de pasados insepultos y vislumbres de futuros no nacidos, el presente cartografiado por estas películas se presenta como un tiempo en conflicto.

La complejidad de estas composiciones espacio-temporales alude inevitablemente a la problemática de lo visible. En América Latina, el cine contemporáneo asumió el desafío de configurar las visibilidades de los Otros. Se convirtió así en una de las plataformas más efectivas de las políticas de la identidad que reclaman ser visibles en el espacio social. La producción audiovisual se constituyó como una práctica generadora de visibilidad. En este sentido, gran parte de las películas de la época funcionan como asistentes visuales de estas demandas de exposición.

Allí se encuentra un enlace significativo con el cine político de los años sesenta y setenta. Carlos Ossa sostiene que en el marco del cine militante “distintos proyectos cinematográficos intentaron liberar de la invisibilidad a los pobres, ciegos, huérfanos, anónimos de la modernización capitalista y el neocolonialismo” (2013: 11). Se trataba de una comunidad sin silueta que había permanecido ausente de las representaciones cinematográficas más frecuentes. Frente a esta confianza en la eficacia política y estética de la

visibilidad, el cine contemporáneo intenta desprenderse de cierta ingenuidad de esta confianza y propiciar la emergencia de nuevas formas de lo visible.

En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* Georges Didi-Huberman interroga, precisamente, la potencia de la exposición de los pueblos. Allí coincide parcialmente con la postura más extendida que afirma la necesidad de visibilidad; pero señala también el riesgo implícito en la sobreexposición. Según su perspectiva, “los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer” (2014: 14). La mera visibilidad no solo no implica el alcance de derechos, sino que puede ser una herramienta de control y una práctica multiplicadora del carácter segregacionista de la normalidad social. Por este motivo, la discusión acerca del derecho a la imagen debe constituir la base sobre la que se construya cualquier análisis del cine contemporáneo y su vinculación con la otredad.

En un panorama visual marcado por la hegemonía de lo televisivo, de la imagen espectacularizada, e identificado con la proliferación irrefrenable de las pasiones escópicas, el cine puede emerger como un espacio alternativo de lo (no) visible. Jean-Louis Comolli (2016) concibe al cine como una estética sustractiva. El fuera de campo constituye su recurso articulador de sentido. Frente a la imposición de una obligatoriedad de lo visible, en el cine se esgrime una poética que formaliza también lo ausente, aquello que se rehúsa a integrarse en la circulación mercantil de lo visible. Si a la televisión se le encomienda mostrar todo, llenar los vacíos, completar la falta, el cine encuentra su potencia al erigirse como resabio de lo aludido.

Un cuestionamiento equivalente se adhiere a la discusión en torno a lo audible. El cine puede funcionar como el amplificador de las voces silenciadas, pero también puede proponerse como articulador de otras políticas de lo audible, atentas no a lo gritado sino a la eficacia de lo no dicho o de lo dicho de otra

manera. Los silencios y los susurros funcionan como elementos significativos. La exploración de otras formas de distribución de las palabras, de las voces y de los discursos se presenta como un recurso nodal en las películas contemporáneas.

Frente a estos dilemas políticos y estéticos, el cine latinoamericano contemporáneo compone un campo disgregado. Por un lado, esa disgregación fisura los intentos sistematizadores. Por otro, asegura el interés crítico y analítico en un corpus que se multiplica y se disemina. En contraposición a las formas codificadas de figuración de la otredad, el cine contemporáneo experimenta otras formas, otros recursos, otras imbricaciones del tiempo y el espacio, otras concepciones de la subjetividad.

En estas búsquedas sobresale una preocupación recurrente: cuál es el espacio enunciativo desde el que es posible, o deseable, narrar/presentar a la otredad. En este sentido, la proliferación de posiciones enunciativas linderas, posicionadas en un territorio polémico (adentro/afuera, Mismo/Otro), se manifiesta como uno de los rasgos más radicales del corpus a estudiar. Estas posiciones enunciativas suponen una posible respuesta ante la doble dificultad inscripta en la representación de la otredad: no apropiarse de la imagen y la voz del Otro, es decir, no despojarlo de su propia capacidad narrativa y figurativa; no replicar las estructuras binarias que oponen sumariamente lo Mismo a lo Otro y confían en que la mera inversión del punto de vista conduce a la desaparición de las políticas de la otredad circulantes. En este dilema, el cine latinoamericano experimenta con posiciones enunciativas radicales, situadas en un espacio entre-medio del que procede su potencia para desbaratar las distribuciones cristalizadas de la mismidad y la otredad.

Dossier

Los artículos que componen este dossier surgen del trabajo realizado en el marco de un grupo de investigación que desde el año 2012 se dedica a explorar el cine latinoamericano contemporáneo y sus figuraciones de la otredad. Los proyectos de investigación están radicados en el INDEAL (Instituto de Investigación y Estudios sobre América Latina) de la Facultad de Filosofía y Letras y en la Secretaría de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

En algunos ensayos, se parte del análisis de figuras específicas de la otredad. Mercedes Alonso se pregunta, en "Irrupción: *Las malas intenciones* (de Rosario García Montero), *El encanto del erizo* (de Mona Achache) y el lugar del cine latinoamericano", cómo leer la inscripción del cine latinoamericano en el marco del sistema mundial a partir de la figuración de la infancia. Mediante el análisis comparatista de una película peruana y una película francesa, en el artículo se propone desmontar la tendencia a pensar la transculturación narrativa en términos de copia e influencia. Por el contrario, a través del estudio de la infancia como modo radical de la otredad, Alonso explora los mecanismos a partir de los cuales el cine latinoamericano implementa estrategias de politización de las figuraciones de la otredad instaurando determinadas configuraciones del punto de vista y su imbricación con la Historia.

En "El trabajo en escena: entre el espacio *off* y los tiempos muertos. Una lectura de *Obreras saliendo de la fábrica* (de José Luis Torres Leiva)", Mariela Staude reflexiona acerca del complejo vínculo que el cine estableció, a lo largo de su historia, con la representación de los trabajadores fabriles. En el artículo, el cortometraje dirigido por Torres Leiva se adscribe a una vasta tradición de películas articuladas en torno a esta figura. A partir de allí, Staude indaga la basculación entre lo visible y lo invisible. Si el trabajo fabril se constituye como

lo no representado, como un núcleo vacío, el artículo decide posicionar el intercambio entre el tiempo, el espacio y el género sexual como una puerta de entrada clave para evaluar las representaciones contemporáneas de la otredad.

Julia Kratje explora una figura privilegiada en el cine latinoamericano: el servicio doméstico. La frecuencia de esta figura no hace más que subrayar la potencia que adquiere lo cotidiano como esfera de lo político en el arte reciente. En “Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo”, Kratje indaga dos documentales, *Las dependencias* (Lucrecia Martel, 1999) y *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (João Moreira Salles, 2007), para contrastar dos modalidades de acceso a la alteridad. En un caso, se asiste al intento de proponer un retrato del mayordomo, ya muerto, de la casa familiar de la infancia del cineasta; en el otro, al de realizar, a través de las voces de las empleadas de Silvina Ocampo, un retrato de la celebridad ausente. Kratje interroga el funcionamiento de la circulación de las voces, en un intercambio que conduce de los realizadores a los testimoniantes y reflexiona acerca de la fuerza del habla de los espectros.

La representación de “lo judío” podría constituir una vía posible para proponer una historia (tangencial y parcial) del cine argentino. Más allá de esbozar una periodización semejante, Débora Kantor se detiene en el análisis de dos películas argentinas recientes que se aproximan de maneras novedosas a la figuración de “lo judío”: *Picado fino* (Esteban Sapir, 1996) y *Esperando al mesías* (Daniel Burman, 2000). En los análisis, Kantor apela a la necesidad de pensar esta figura en relación con dos afueras: el afuera del cine, concentrado en la historia política nacional; y el afuera de la comunidad judía, en el marco de la trama de las películas. Así, en “*Picado fino* (de Esteban Sapir)/*Esperando al mesías* (de Daniel Burman): representaciones del tiempo y figuraciones de lo judío en el cine argentino contemporáneo”, Kantor configura una reflexión sobre

el enlace del tiempo y la otredad. La temporalidad se adhiere a los Otros, los moldea y es moldeada por ellos, porque en ese diálogo se inscriben las filiaciones, las generaciones y las múltiples capas del pasado. El presente de estas películas está atravesado por regímenes temporales heterogéneos. Por eso, se debe pensar el presente desde sus disyunciones y desde el rol desempeñado por los jóvenes: desarreglar el presente, torcer su presunta normalidad, hacer estallar los tiempos congelados y los rituales muertos de una sociedad en ruinas.

En “Migraciones sexuales y América Latina en documentales de Aldo Garay y Sebastiano D’Ayala”, Lucas Martinelli explora el travestismo a partir de la idea de migración. No solo porque se trata, en *El hombre nuevo* (Garay, 2015) y *Ángel* (D’Ayala, 2009), de travestis que deben migrar porque su propia vida depende de este alejamiento, sino que en el artículo se piensa la identidad, y la otredad, como un desplazamiento. En este sentido, la identidad migrante de las travestis las conduce de Nicaragua a Uruguay y de Ecuador a Francia, pero también las traslada de una identidad de género a otra. Al mismo tiempo, la exploración de esas travesías lleva a Martinelli a practicar un enlazamiento de la historia política de los respectivos países, la historia de las luchas vinculadas con la identidad sexual y las historias individuales de las travestis en torno a las cuales giran los documentales.

Otros artículos no piensan figuras específicas de la otredad, sino que se aventuran a establecer lecturas heterodoxas de esta problemática. Dos autoras comparten el interés por propiciar un diálogo entre las películas dirigidas por Lucrecia Martel y las realizadas por Carlos Reygadas. En “La imagen-malicia. Paisaje y malestar en el cine de Lucrecia Martel y Carlos Reygadas”, Fernanda Alarcón escruta la otredad a partir del paisaje. La exploración de *La ciénaga* (Martel, 2001), *Japón* (Reygadas, 2002), *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008) y *Post Tenebras Lux* (Reygadas, 2012) a través de la configuración de las

funciones cumplidas en cada caso por el paisaje conduce a Alarcón a pensar diferentes dimensiones de la delimitación espacial. En esta dirección, en el artículo se propone un desplazamiento: en este caso el Otro es el espectador. El espectador constituye siempre el Otro del paisaje dado que este solo se define en relación con una mirada. Por eso, la pregunta que se desprende del artículo se centra en cuál es la cercanía o la distancia que se establece entre la percepción del espectador, dentro y fuera de la diégesis, y la de la propia enunciación cinematográfica.

Lucía Salas, en “De lo trascendental a lo fantástico. *Luz silenciosa* (de Carlos Reygadas) y *La niña santa* (de Lucrecia Martel)”, indaga la potencia de lo trascendente como forma de otredad. Las películas de Martel y Reygadas, en este sentido, constituyen territorios idóneos para analizar la emergencia de una otredad historizada: la creencia y la trascendencia solo pueden concebirse como otredad en un universo profundamente secularizado. A su vez, Salas propone pensar el límite complejo que comparten lo trascendente y lo fantástico. Su artículo explicita la necesidad de concebir a la alteridad en gradaciones distintas y con funcionamientos también diferenciados. Las historias de una joven católica salteña y de una comunidad menonita mexicana conforman ejemplos válidos para evaluar los diferentes grados de alteridad y su vinculación con el punto de vista.

Dos artículos del dossier problematizan la relación de la otredad y el archivo. En “La pulsión de archivo en el video experimental argentino”, Paula Scheinkopf despliega un análisis de *Grito* (Andrés Denegri, 2008) y *Granada* (Graciela Taquini, 2005) a partir de la dinámica del archivo y el testimonio. En relación con el vasto terreno de los análisis de la producción audiovisual sobre la última dictadura cívico-militar, Scheinkopf presenta un abordaje doblemente desviado: se aleja del corpus más remanido al estudiar videos experimentales y presenta un análisis desde el giro afectivo que es capaz de ver y escuchar de

otra manera estas producciones. En este doble desafío se asienta, como en el artículo de Alarcón, la posibilidad de pensar al espectador como Otro; en este caso, se trata de una otredad que resulta perturbada por este movimiento de abandono de los lugares familiares.

Finalmente, Natalia Taccetta, en “Archivo desgarrado. Para una crítica (de la imagen) de la violencia”, escruta tres películas de Amat Escalante, *Sangre* (2005), *Los bastardos* (2008) y *Heli* (2013). A través de la proposición de una lectura biopolítica de este corpus, Taccetta propone pensar el cine latinoamericano en el marco del paradigma del archivo y propicia la concepción del cine como un contra-archivo de la violencia latinoamericana. El otro como resistencia o como depositario de la violencia institucional ilumina novedosos territorios para explorar esta temática.

La exploración del corpus llevada adelante por los artículos pone de manifiesto la posibilidad de pensar una identidad en la diferencia. No se trata de encontrar regularidades y repeticiones, ni de llevar a cabo un ejercicio de búsqueda de recurrencias y proximidades, sino de practicar una cartografía de la otredad atenta a su propia heterogeneidad. En este sentido, las películas estudiadas ofrecen un territorio fértil para indagar la potencia del cine latinoamericano para propiciar una reflexión sobre la otredad desarticuladora de las estructuras binarias, para devenir un espacio de investigación estética y para promover nuevas distribuciones de lo visible y lo audible inasimilables por parte del poder institucional.

Referencias bibliográficas

Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

- Amado, Ana (2009a). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- ____ (2009b). "Presencias reales. Los Otros y los límites de la (auto)representación" en *Confines*, número 25, Buenos Aires: FCE.
- Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Paidós.
- Avellar, José Carlos (2005). "Imaginación" en Giovanni Ottone (ed.), *Terra Brasil 95-05. El renacimiento del cine brasileño*, Las Palmas: T&B.
- Bedoya, Ricardo (2008). "Perú: películas para después de una guerra" en Eduardo Russo (comp), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.
- Cavallo, Ascanio y Gonzalo Maza (eds.) (2011). *El novísimo cine chileno*, Santiago: Uqbar.
- Comolli, Jean-Louis (2016). *Cuerpo y cuadro. Cine, ética, política*, Buenos Aires: Prometeo.
- Corro Penjean, Pablo (2012). *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*, Santiago: Cuarto propio.
- Cortés, María Lourdes (2008). "Centroamérica: imágenes para el nuevo siglo" en Eduardo Russo (comp), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.
- Devés Valdés, Eduardo (2003). *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Tomo II*, Buenos Aires: Biblos.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.
- Getino, Octavio (2007). *Cine iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires: Ciccus.
- Ottone, Giovanni (2005). "Características y tendencias del renacimiento del cine brasileño" en Giovanni Ottone (ed.) (2005). *Terra Brasil 95-05. El renacimiento del cine brasileño*, Las Palmas: T&B.
- Oubiña, David (2008). "Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina" en Eduardo Russo (comp), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.
- Ossa, Carlos (2013). *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*, Santiago: FCE.
- Page, Joanna (2007). "Identidades posnacionales y estrategias de reterritorialización en el cine argentino contemporáneo" en María José Moore y Paul Wolkowicz (eds.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires: Librería.
- Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham: Duke University Press.
- Prividera, Nicolás (2014). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba: Los ríos.

Saavedra Cerda, Carlos (2013). *Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*, Santiago: Cuarto propio.

Serrano, Jorge Luis (2008). "Una cierta tendencia del cine ecuatoriano" en Eduardo Russo (comp), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.

Urrutia Neno, Carolina (2013). *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005-2010*, Santiago: Cuarto propio.

Xavier, Ismail (2013). *Cine brasileño contemporáneo*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

* Licenciado en Artes Combinadas, Magister en Análisis del Discurso y Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de las carreras de Artes y Letras de la misma institución y de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Investigador del Instituto interdisciplinario de Estudios sobre América Latina. Dirección de correo electrónico: marianoveliz@gmail.com