

Abordajes críticos del cine latinoamericano contemporáneo.

Los artículos que componen este monográfico giran en torno a una serie de preguntas: ¿cómo abordar la contemporaneidad del cine de nuestra región?, ¿cuáles son las herramientas críticas y las perspectivas teóricas que permiten articular apropiaciones significativas de este cine?, ¿dónde se posiciona, en el cine latinoamericano reciente, aquello que se concibe como contemporáneo? La apertura de estos interrogantes, más que su respuesta conclusiva, funciona como generador de las intervenciones aquí reunidas. En todos los casos, subrayando la relevancia de asumir el carácter situado de la crítica y postulando el carácter latinoamericano no sólo de las producciones audiovisuales que se analizan, sino del espacio enunciativo en el que ese trabajo exploratorio tiene lugar.

En esta dirección, los enfoques aquí presentes evitan la proposición de una identidad rígida que desmienta la heterogeneidad constitutiva del cine de América Latina. Nuestro cine se concibe así a través de su multiplicidad irreductible y de las tensiones que lo articulan (sociales, culturales, políticas, económicas). Si América Latina se configura como una utopía intelectual, se trata de una marcada por la hibridez y el polimorfismo. Los conflictos entre lo nacional, lo regional y lo global ocupan, en este sentido, un lugar prioritario. La frecuencia con la que lo latinoamericano se piensa desde categorías procedentes de las producciones académicas e intelectuales centrales evidencia el carácter polémico de este tipo de intervenciones. La posibilidad de articular una perspectiva regional aparece aún como un proyecto a futuro más que como una práctica instalada en los estudios sobre el cine de nuestra región.

La proposición de una contemporaneidad de nuestro cine depende de la asunción de una serie de rupturas (en las condiciones de producción, en la narrativa, en la estética, en la posición en torno a la historia, en la concepción del sujeto y de lo colectivo, etc.) que deben explorarse. De este modo, no se concibe a la contemporaneidad como un criterio periodizador que pueda dar cuenta de la totalidad de la producción audiovisual realizada en las últimas décadas, sino como un eje que concibe, en el interior de esa producción, ciertos desvíos o desplazamientos. Se trata así de cartografiar algunos de los giros operados en ese corpus. Si la clausura del siglo XX asistió en América Latina a estos procesos de apertura y transformación, los artículos seleccionan algunas películas en las que pueden materializarse determinadas operaciones que definen esta contemporaneidad (las intervenciones sobre el archivo, las alteraciones en la distribución de lo visible, las subversiones de las codificaciones genéricas).

A su vez, un desafío ineludible reside en la necesidad de propiciar una revisión de los marcos teóricos desde los que puede resultar significativo estudiar estas películas, pero también de las producciones críticas que, en América Latina, se dedican a estudiar el cine, la literatura o las artes plásticas. ¿De qué modo puede desprenderse la academia latinoamericana de los roles asignados en la distribución internacional del trabajo intelectual? ¿Cómo puede reclamar su derecho a gestar apropiaciones activas de las nociones procedentes de marcos académicos centrales? La lectura de los artículos del monográfico permite componer una cartografía de los posicionamientos abordados por la crítica de la región en esa búsqueda.

Mariano Veliz

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
marianoveliz@gmail.com

En “Epicentros desplazados. Apuntes para una escucha de los cines latinoamericanos” Julia Kratje retoma a tres autoras fundamentales del feminismo latinoamericano (Nora Catelli, Nelly Richard y Ana Amado) para interrogar ciertos presupuestos teóricos de los estudios comparatistas del cine de América Latina. En este sentido, el artículo se pregunta cuál es el valor heurístico del comparatismo cuando se orienta a la exploración del panorama móvil de nuestra producción audiovisual. En una región atravesada por las diferencias económicas, sociales, culturales y políticas debe reflexionarse acerca del alcance y la metodología del comparatismo. En particular, cuando esas aproximaciones proceden de los países centrales y esconden, debajo del rótulo de “lo latinoamericano”, una generalización poco atenta a esas diversidades constitutivas de América Latina y de su cine. Frente a este conflicto, la apelación a determinadas nociones propuestas por Catelli, Richard y Amado le permite a Kratje apostar por un comparatismo que desnaturalice las fronteras geopolíticas y los límites entre disciplinas, tienda puentes sensibles a las heterogeneidades y encuentre en el feminismo un mecanismo idóneo para desbaratar los cánones y agrietar las perspectivas reduccionistas del cine latinoamericano.

Lucas Martinelli propone en “Críticas sobre los márgenes en el cine argentino de ficción (2001-2019)” un acercamiento doble: una lectura de los modos en los que en el cine argentino abordó a los habitantes de los márgenes sociales a través de la indagación de la producción crítica y los debates intelectuales generados en torno a ese corpus. El artículo indaga así la imbricación de la práctica crítica y la producción audiovisual. El corpus seleccionado da cuenta de las transformaciones operadas en la Argentina a partir del estallido social ocurrido en la clausura de 2001 a raíz de la crisis promovida por la implementación del modelo neoliberal. Martinelli compone un corpus amplio que oscila entre *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2013) a través de la proposición de tres figuras que permiten condensar gran parte de las preocupaciones e intereses del cine y de la crítica: “las caídas y las salidas”; “las metáforas entre lados” y “lo intrincado de la villa”. En cada uno de estos apartados, se proponen lecturas alternativas, discordantes, para pensar no sólo la variabilidad estética y narrativa del cine (desde el cine global de la miseria de Trapero hasta la posibilidad de auto-representación de César González), sino también las intervenciones operadas allí por la crítica académica. Las lúcidas lecturas de críticos imprescindibles como Ana Amado, David Oubiña o Gonzalo Aguilar articulan los debates más destacados de los últimos años y precisan una cartografía, tentativa y conjetural, del cine y de la crítica.

En “Retrato y archivo. Desplazamientos entre lo público y lo privado”, Mariela Staude propone el análisis exhaustivo del cortometraje *Babás* de Consuelo Lins (2010). Allí, a partir del encuentro de una fotografía en la que posan una niñera negra y el niño blanco al que cuida, Lins procede a escrutar esa imagen involucrando sus propias subjetividad y memoria en el rastreo. Staude privilegia el estudio de la noción de archivo, determinante en las prácticas artísticas del siglo XX, recuperando los abordajes centrales de Michel Foucault y Jacques Derrida, y del género del retrato (en sus derivas pictóricas, fotográficas y aquí cinematográficas). En el ejercicio emprendido por Lins, y extremado por la lectura sostenida en el artículo, las imágenes de las niñeras son sometidas a prueba, exploradas en su composición y en la distancia desde la que fueron registradas, para saber si es posible hacerlas decir lo que tal vez no dijeron. Así, se interroga la potencia de una visibilidad que desajuste la distribución de los espacios, desacomode las convenciones de los géneros y postule la voluntad de inscribir la

propia subjetividad. La formulación de estas preguntas permite cuestionar la división de lo público y lo privado y pensar si los álbumes familiares, y el lugar periférico que las niñeras detentan allí, pueden funcionar como espacios que guardan estas memorias por abrir, estas voces por escuchar y estas imágenes por ver.

Débora Kantor se involucra, en “Inscripciones precarias: Israel, la Patagonia y el presente extendido en *La parte automática* de Ivo Aichenbaum”, en el estudio de un fenómeno notable: la proliferación en el cine argentino de la última década, y específicamente dentro de las variantes del “ensayo-documental”, de películas que retratan, a través de diferentes formas y miradas, encuentros entre sujeto, imagen y experiencia sobre el territorio israelí. Kantor recupera una pregunta formulada hace décadas por León Rozitchner: “¿Qué me une con esa comunidad tan lejana y de la que me encuentro separado por el espacio y por el tiempo?”. Aichenbaum emprende en su documental un viaje identitario de cuestionamiento en el que parte de un trabajo sobre el archivo para intervenir sobre el presente. En el artículo, a la luz de las derivas del giro al archivo estudiado por Hal Foster y otros autores, se exploran las tensiones entre quién fue el padre del realizador en su juventud y quién es ahora, pero también entre el pasado revolucionario y el presente de derrota de esas políticas insurgentes, entre América Latina e Israel, entre la inmovilidad y el desplazamiento.

En “La reflexividad en el cine de Albertina Carri. El uso del archivo, construcción de una nueva memoria”, Anna Dodier recupera preocupaciones cercanas a las propuestas por Martinelli, pero centrandolo en el estudio en el cine de Albertina Carri. A Dodier le interesa pensar los cruces entre la filmografía de esta cineasta argentina y la producción crítica y académica publicada al respecto. En particular, aquí se asume el desafío de retomar las discusiones suscitadas por el estreno de *Los rubios* en 2003. La multiplicidad de voces que dieron cuenta del impacto provocado por la irrupción de un documental que ponía en crisis modos cristalizados de abordaje del pasado reciente converge en este estudio (Martín Kohan, Beatriz Sarlo, Cecilia Macón). A su vez, el artículo precisa la relevancia que detenta en una parte notable de la producción audiovisual de Carri la problemática del archivo. Por esto, Dodier explora, apelando a Foucault, Derrida y Foster entre otros, la potencia de las intervenciones sobre el archivo no sólo como prácticas de reescritura de la historia, sino también como ejercicios configuradores de porvenir.

Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos propone, en “La película no es del director”, un exhaustivo análisis de *Llucshi Caymanta* (1975). El ejercicio aquí emprendido supone el desafío de articular un análisis que revise la contemporaneidad de una película que interpela fuertemente el presente. Así, Aguilera explora el modo en el que se materializa no sólo una reflexión acerca de la problemática indígena en nuestro cine, sino también la posibilidad de revisar los modos en los que el cine latinoamericano se vinculó con los movimientos sociales e insurgentes en el pasado y en el presente. De esta manera, la revisión del pasado se concibe como una estrategia privilegiada de intervención sobre nuestra propia contemporaneidad.



Imagen: Sergio Moscona