

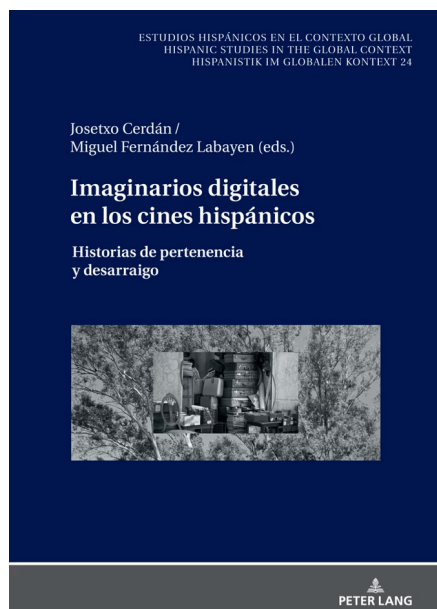
IMAGINARIOS DIGITALES EN LOS CINES HISPÁNICOS. HISTORIAS DE PERTENENCIA Y DESARRAIGO

Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen (eds.)

Berlín

Peter Lang, 2023

279 páginas



Este volumen se focaliza en brindar una pluralidad de aproximaciones analíticas en torno del cine digital en Hispanoamérica. Como se advierte en la introducción, se trata de una publicación que recoge las ponencias presentadas en el congreso internacional *Imaginarios digitales del sur: historias de pertenencia y desarraigo de los cines hispánicos* llevado a cabo en la Universidad Carlos III de Madrid y en Casa de América en octubre de 2017. Según señalan sus editores, Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen, el acontecimiento novedoso que supuso la irrupción de esta tecnología ya había sido abordado desde la teoría del cine como oportunidad para el planteo de nuevas reflexiones alrededor del medio cinematográfico. Sin embargo, desde los abordajes

hispanoamericanos que han estudiado el tema surgieron discusiones que iban más allá de lo estrictamente estético o formal, ocupándose también de aspectos vinculados a las tensiones económicas y culturales que emergieron de la expansión de esta tecnología en el contexto de la globalización. En tal sentido, cuestiones como el papel desempeñado por las instituciones supranacionales para potenciar los cines regionales, el cambio en los circuitos de distribución y exhibición o el impacto del digital sobre los archivos audiovisuales, son algunos de los ejes abordados que esta publicación retoma con la intención de polemizar y arrojar nueva luz en cada uno de sus capítulos. El libro enlaza las investigaciones sobre cine digital con los imaginarios regionales de América Latina y España con los que ha colisionado, de ahí el subtítulo «Historias de pertenencia y desarraigo». Desde el enfoque introductorio que proponen sus editores se distinguen tres categorías que permiten englobar los imaginarios que predominan: el tecno-cultural de la precariedad, el socio-económico del subdesarrollo y las lecturas tecno-políticas (p. 13).

La estructura que da forma al trabajo se divide en tres secciones que respectivamente aglutinan una serie de tópicos en común: «Imaginarios y memorias migrantes», «Fronteras y políticas de género» y «Políticas institucionales y procesos de reconocimiento en los cines hispánicos».

La primera sección abre con un capítulo de Jörg Türschmann titulado «El Sur del Sur y la narrativa “digital” de la memoria cinematográfica». Partiendo del uso metafórico del cuento borgeano se indaga de manera crítica en las relaciones de dominación entre el Norte y el Sur Global en términos culturales, más precisamente en lo que concierne al campo cinematográfico (de autor) y los espectáculos comerciales televisivos. Ambos medios se encuentran atravesados en el nuevo siglo por el contexto de digitalización que determina el proceso de creación artística. De esta manera, según la reflexión crítica del autor, los imaginarios que las narraciones construyen parecerían responder más a las demandas y expectativas de los cinéfilos románticos que consumen estas películas en los festivales de cine europeos que al reflejo de la otredad propia de las problemáticas de la región latinoamericana (p. 38).

El segundo capítulo «Procesos migratorios, teoría de la migración y cine: *A Better Life* (2011), *Bolivia* (2001) y *Ulises* (2011)» escrito por Juan Poblete traza, en un primer momento, cuatro relaciones teóricas e históricas

entre el cine y las migraciones latinoamericanas: el cine con la modernidad, el cine con los procesos sociales internos, el cine nacional y transnacional con los migrantes contemporáneos y la del cine nacional como una industria que supone la intervención de actores foráneos en el ámbito de la producción, distribución y exhibición. En un segundo momento centra el análisis en tres películas que narran el devenir migrante en el continente haciendo uso de herramientas conceptuales de la teoría de la migración que sirven para pensar el modo en que se representan las diferentes caras de la otredad en cada caso. En el tercer capítulo «Al servicio del texto maestro: repensando los paratextos digitales en la película de clave social *Who is Dayani Cristal?* (Marc Silver, 2013)», Deborah Shaw trabaja sobre el problema social específico que supone el viaje migratorio desde América Central y México hacia los Estados Unidos a través de la mediación audiovisual que ofrece la película mencionada y el proyecto de mayor alcance dentro del cual se engloba. Resulta clave para la autora tratar de entender el modo en que dentro un contexto de convergencia multimedial —que articula las prácticas narrativas digitales y el activismo— se ponen en acción diferentes estrategias para sensibilizar a las audiencias respecto de un cine urgente comprometido con los derechos humanos (p. 74).

El cuarto capítulo «El viaje cinematográfico de Andrés Di Tella en *Fotografías* (2007) y *Hachazos* (2011)» lo escribe Alejandra Val Cubero, quien emprende un análisis de la relación que en estos documentales establece su director con la India. Tanto *Fotografías*, de corte más intimista debido a la conexión familiar con aquel país, como *Hachazos*, más autorreflexiva en su deriva del cine experimental argentino de los años setenta —centrado en la figura del director Claudio Caldini y sus reminiscencias del *escape*, en el contexto de la dictadura militar, hacia el país asiático—, juegan un papel relevante en el desarrollo de la carrera personal y artística de Di Tella. La autora concluye que en esa mezcla entre la historia privada y pública que habilitan estos documentales se cifra una *contrahistoria* cultural de la Argentina (p. 99). El capítulo que cierra esta primera parte lo escribe Pablo Piedras y se titula «Imaginarios territoriales en diálogo entre Argentina y España en documentales contemporáneos: desplazamientos, pertenencias y desarraigos». En él se investiga la explosión de las narrativas de viajes y movilidad entre dichas naciones reflejadas en sendos documentales del siglo XXI en los que se formulan diversos imaginarios territoriales. Particularmente se con-

centra en *El exterior* (Sergio Criscolo, 2006), que detenta un uso peculiar del montaje, como principio constructivo en la articulación de estas poéticas, y lo vincula con la actual fase del capital transnacional que en sus efectos sociales debilita los lazos identitarios que unen a los ciudadanos con sus naciones de origen.

La segunda sección la inauguran Binimelis-Adell y Varela Huerta con el artículo «Pensamiento fronterizo para comprender la tríada género/frontera/audiovisuales, un diálogo desde dos orillas». En él, las autoras buscan comprender cómo tiene lugar el proceso de representación audiovisual de género en espacios de frontera —entendidos como lugares físicos y territorios de movilidad simbólica (p. 122)—. Para ello delimitan un mapa de orientación teórico-metodológica que les permite circunscribir los derroteros de violencia a los que se ven expuestos los migrantes en estos entornos de límite geopolítico considerando tanto su aspecto discursivo, estructural e ideológico. Los análisis que desarrollan sobre los casos de estudio se cimentan sobre tres categorías interrelacionadas: el cuidado, lo digital y las representaciones.

El segundo capítulo, «Lo personal es político... y transnacional: *Intimididades de Shakespeare y Victor Hugo* (Yulene Olaizola, 2008)», examina el problema de la violencia de género en el marco del auge de directoras mujeres en la industria cinematográfica mexicana, cuya incorporación progresiva desde fines de siglo pasado ha producido una diversificación de las temáticas, técnicas y modalidades de producción. El caso aludido, rodado en digital desde una distancia de cercanía realista, tiene la particularidad de situar el relato en la esfera de lo privado como estrategia para desmarcarse de los discursos oficiales y resaltar las prácticas femeninas de socialización. A su vez, utiliza procedimientos del documental interactivo para configurar una etnografía doméstica en torno de testimonios recogidos sobre femicidios ocurridos allí. En palabras de la autora, Natalia Martínez Pérez, este tipo de películas «deben entenderse como productos y formas de expresión que difunden ideas, prácticas y conflictos que trascienden las fronteras de los estados contemporáneos» (p. 140).

El tercer capítulo, «Estrategias cosmopolitas del afecto en la esfera pública global: subjetividad e intervención en los documentales de Marcela Zamora», escrito por Jasper Vanhaelemeesch, adopta un enfoque constituido por múltiples niveles interrelacionados vinculados a su concepción de *cine cosmopolita*: los cambios en

la estética y el estilo del cine documental; los modos de producción transnacional; la difusión del cine tanto dentro como fuera de los circuitos de festivales y el rol de las escuelas de cine en la formación profesional de los futuros cineastas. Estas dimensiones las articula con las teorías del afecto en la aproximación a la obra de la mencionada documentalista y su reconstrucción de la memoria de la guerra civil salvadoreña acaecida durante los años ochenta del siglo pasado. De este modo se arriba a la idea de un nuevo cine documental crítico que ingresa desde una perspectiva situada en la arena pública global. El último capítulo de esta sección lo escribe Ana Martín Morán y se titula «Aproximaciones y posibilidades “genéricas” de un cine de mujeres. Comedia, suspense y crianza en *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015)». El recorrido destaca la emergencia notable del cine latinoamericano realizado por mujeres y, en consonancia, la perspectiva de género como aspecto revalorizado. Para el caso puntual que trabaja se pregunta «¿Qué discursos sobre la agenda política de las mujeres hoy está activando el film?» (p. 182). A partir de ese interrogante vertebrador aborda analíticamente la semántica del cartel, la distribución y exhibición que la película tuvo y, en términos temáticos y narrativos, la reelaboración de los géneros cinematográficos de los que se sirvió junto con los modos heterodoxos de entender la crianza como propuesta de lectura *descentrada*.

La tercera parte del libro se inicia con el capítulo de Minerva Campos Rabadán «Laboratorios de lo “transnacional”: Las películas latino-europeas del CPH:LAB / BAFICI LAB» en el que se observan los diálogos y procesos creativos surgidos de las iniciativas de los festivales de cine del siglo actual —como el Bafici y el Festival de Cine Documental de Copenhague a los que se hace referencia— para el caso de cinco películas. Una cuestión crucial para entender la dinámica de creación tiene que ver con el carácter transnacional en el que estas producciones tienen lugar según lo comprenden autoras como Nadia Lie o Mette Hjort. Algunas de las conclusiones determinantes a las que Campos Rabadán llega tienen que ver con el perfil multidisciplinar de muchos cineastas, el problema de la autoría en el cuestionamiento del paradigma de genio individual y la ponderación de la influencia del mismo festival en el resultado final de la película.

El segundo capítulo, «Capitales económicos, culturales y humanos franceses en los cines de América Latina», de Ana Viñuela, historiza la génesis y los objetivos encaminados por la diplomacia cultural francesa a través del

cine. Reconociendo el apoyo financiero otorgado a las coproducciones con América Latina y la profesionalización alcanzada por estas políticas, la autora no obstante aclara que los vínculos entre los agentes productores galos y los cineastas extranjeros no dejan de ser asimétricos y, en el marco de las producciones globales —dominadas por Hollywood—, buscan reforzar los intereses simbólicos e industriales de Francia. La intención de su propuesta es presentar un acercamiento al panorama del ecosistema de producción y mercados que tiene lugar entre estos países, para pensar, entre otras cosas, las nuevas políticas globales que intervienen en las prácticas de la cinefilia digital de arte.

En el tercer capítulo, escrito a cuatro manos por Carmen Ciller y Ana Mejón, «La influencia de las escuelas de interpretación argentinas en España» se examina cómo el canon actoral de la escena española ha cambiado a través de la llegada de intérpretes argentinos en el cine ibérico. Una cuestión que, según señalan, hizo mella en esta transformación han sido los centros formativos afincados en Madrid desde los años ochenta que contribuyeron a profesionalizar las performances actorales. De esta manera, las autoras se abocan a desentrañar «las influencias y los orígenes de los estilos de actuación en el cine español contemporáneo» (p. 234). El artículo amplía la bibliografía acerca del intercambio audiovisual y cultural a ambos lados del Atlántico desde un recorte temporal poco transitado.

El cuarto capítulo, «Interactividad documental y memoria sonora: *The Quipu Project* (Rosemarie Lerner y María Ignacia Court, 2015)», de Nieves Limón Serrano se concentra en el mencionado proyecto web del título, el cual intenta dar un espacio de representación colectivo a las víctimas de las esterilizaciones forzadas llevadas adelante por el gobierno fujimorista en la década del 90 y comienzos del 2000. Se trata de un trabajo que indaga alrededor de los web-documentales propios de la actual era digital y sus implicancias para el ámbito de la creación. El proyecto analizado contiene un fuerte componente ético que busca comprometer al espectador por medio de una serie de herramientas *transmediales* en las que éste puede participar a través de la plataforma de manera interactiva. De tal forma, según la autora, se trata en primer lugar de brindar una respuesta al conjunto de comunidades afectadas por el terrorismo de Estado en Perú y en segundo lugar de amplificar activamente un mensaje para recuperar la memoria sobre hechos institucionalmente ominosos.

El quinto y último capítulo, que concluye la tercera sección, lo escribe John Sundholm y lleva por título «La otra vida digital de los cines menores migrantes latinoamericanos en Suecia: dispositivos y trazos digitales». El propósito del ensayo queda definido en las primeras líneas con la doble premisa de reconocer a los cines menores del siglo pasado —en particular los cortometrajes hechos por exiliados latinoamericanos, sobre todo chilenos, entre los años setenta y noventa—, así como dilucidar los retos en materia de archivo, para lo cual se indaga en el papel que juega la tecnología digital a estos fines. En este sentido, el autor define como «políticas del palimpsesto» (p. 278) a la posibilidad de documentar,

gracias a la copia que permite el dispositivo digital del cine, la posición actual de las películas y los cineastas en su relación con las condiciones históricas.

Resta decir que el formato temático del libro brinda la posibilidad al lector de establecer libremente vasos comunicantes entre los diferentes ensayos que lo componen. Dicho de otro modo, su lectura puede ser el fruto de un recorrido conjunto o bien de una proximidad transversal y porosa entre los diferentes capítulos sin que ello suponga obliterar los sentidos originales presentados para la curaduría de cada sección.

Matías Corradi