

## Epicentros desplazados. Apuntes para una escucha de los cines latinoamericanos

### Displaced epicenters. Notes for listening to Latin American cinemas

#### Resumen:

Este trabajo retoma aportes teóricos de tres autoras latinoamericanas: el problema de la forma según Nora Catelli, la crítica cultural según Nelly Richard y los confines de la figuración según Ana Amado. Todos ellos permiten iluminar algunas coordenadas plausibles para enfocar desde perspectivas feministas ciertas cuestiones teóricas acerca de los estudios comparativos de los cines de América Latina. Para eso, se tienen en cuenta aspectos estéticos, diferencias culturales y asimetrías sociales que atraviesan la circulación de paradigmas de investigación en el campo académico internacional.

#### Palabras clave:

América Latina; comparatismo; crítica cultural; estudios sobre cine; feminismo.

#### Abstract:

This work investigates theoretical contributions of three Latin American authors: the problem of form according to Nora Catelli, the cultural criticism according to Nelly Richard and figuration according to Ana Amado, that approach comparative studies of Latin American cinemas from feminist perspectives. The article takes into account aesthetic issues, cultural differences and social asymmetries that cross the circulation of research paradigms in the international academic field.

#### Keywords:

Latin America; comparatism; cultural criticism; film studies; feminism.

#### Julia Kratje

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Buenos Aires, Argentina.

[juliakratje@gmail.com](mailto:juliakratje@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1648-5658>

Enviado: 20/01/2021

Aceptado: 23/04/2021

Publicado: 9/07/2021

**Sumario.**1. Viajes: contrastes y percepciones. 2. Rascacielos: evidencias y ventajas. 3. Puentes: orillas y adversidades. 4. Ruidos: contrapuntos y silencios. 5. Márgenes: marginaciones y marginalidades. 6. Bibliografía.

**Como citar:** Kratje, J. (2021). Epicentros desplazados. Apuntes para una escucha de los cines latinoamericanos. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 155-171.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/884>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a9](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a9)



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## 1. Viajes: contrastes y percepciones

Desde la casa de San Isidro, Victoria Ocampo relata sus impresiones de Nueva York. Refugiada entre los grandes árboles y las traducciones, presente que ningún cambio de lugar puede subsanar la nostalgia del viajero: “Hombres y mujeres que sufrimos del desierto de América porque llevamos todavía en nosotros Europa. Desterrados de Europa en América; desterrados de América en Europa”, escribe hacia 1934 (2010a, 89). El deslumbramiento que le provoca la nueva capital del mundo cosmopolita transforma su modo de percibir las distancias y las cercanías: “En 1930, París, Londres se interponían entre Nueva York y yo, sin que me diera cuenta plenamente. Comparaba todo. Y no hay nada que comparar. Se trata de OTRA COSA. Y a otra escala”, concluye (2010b, 91). La inmersión en una atmósfera que nunca antes había experimentado obliga a la escritora a inventar puntos de apoyo para revitalizar la reflexión sobre el entorno cotidiano, tanto familiar como extranjero, ya que el viaje posibilita descifrar algo –una intuición, un presentimiento, una experiencia– que permanecía desconocido. Los *rascacielos*, los *puentes* y los *ruidos* llaman especialmente su atención.

¿Cómo afloran las zonas comparables, sea entre ciudades, culturas, épocas, obras de arte o teorías que a primera vista poco tienen en común? La producción de conocimiento en el ámbito de las humanidades encuentra en los estudios comparativos uno de sus principales fundamentos para establecer parámetros de investigación<sup>1</sup>. Para Eduardo Coutinho, “toda formulación teórica sobre una obra u obras literarias presupone necesariamente una actividad comparatista, y todo estudio comparatista serio confluye hacia una reflexión de orden teórico y crítico” (2004, 245). De acuerdo con esta perspectiva, se podría decir que la teoría, la crítica y la historia del cine se distinguen entre sí por el énfasis dado al objeto de investigación, pero sus implicancias recíprocas y sus diálogos son ineludibles<sup>2</sup>. Asimismo, tal como afirma Pierre Bourdieu en sus reflexiones sobre la vida intelectual (2002), las

---

1 Siguiendo a Denis Merken, “para explicar o comprender comparamos” (2006, 8). La autora identifica tres tipos de comparación que trazan estrategias de investigación: la comparación basada en la oposición entre tradición y modernidad; la comparación de la Argentina con la experiencia de ciertos “espejos privilegiados” (Europa, Estados Unidos y, en menor medida, otros países latinoamericanos); la comparación de la Argentina consigo misma en relación con su pasado.

2 Si bien las reflexiones de Coutinho (como las de otros estudios señalados más adelante) se enmarcan en el dominio de la literatura, resultan fructíferas para pensar el campo del cine, ya que aquí no interesan las disciplinas de proveniencia sino los argumentos que se plantean en relación con perspectivas críticas del mundo artístico, literario, cultural, que, por lo general, han sido poco tenidos en cuenta por los estudios fílmicos, cuyos enfoques comparatistas privilegian los lineamientos marcados por los abordajes historiográficos y, en menor medida, por estudios sociológicos y culturales. En efecto, los estudios comparativos y los estudios transnacionales de cine se consolidan como guías de investigación a comienzos del nuevo milenio en el contexto del mundo globalizado. Según María Ligia Coelho Prado (2005), en el campo historiográfico se produjo una disputa entre los análisis transnacionales y los comparativos. Si bien ambos enfoques presentan diferencias, siguiendo a Cecilia Gil Mariño (2019) interesa recuperar sus interconexiones para comprender paralelos y divergencias entre procesos históricos y culturales. En esta dirección, se destacan los trabajos de Ana Laura Lusnich (2011) y de Clara Kriger (2014), que ofrecen panoramas de los estudios comparados de las historias del cine en América Latina, junto a los aportes de Paulo Antonio Paranaguá (2003), Alberto Elena (2003) y Ana María López (2003).

condiciones sociales de la circulación de ideas están atravesadas por nacionalismos, imperialismos, prejuicios, estereotipos y malentendidos. En ese sentido, si la internacionalización del pensamiento crítico y reflexivo es imprescindible para el universalismo del arte, los estudios comparativos tienen que explicitar los alcances y las limitaciones de las operaciones de comparación de los textos y de sus contextos. ¿Cuáles son los criterios que determinan las notas fundamentales o los centros de gravedad que regulan las comparaciones? Es preciso tomar distancia tanto del localismo autárquico como del elogio desmedido de la internacionalización, pues los territorios simbólicos no conforman universos cerrados ni campos de afinidades sin disputas, justamente porque las culturas no son lugares puros, indivisibles o replegados sobre sí mismos<sup>3</sup>.

A partir de las consideraciones preliminares, este artículo propone enfocar el cruce entre estudios literarios, culturales y filmicos desde perspectivas de género, a la luz de la pregunta por el valor heurístico del comparatismo cuando se orienta a la pesquisa de escenarios dinámicos, como los del cine latinoamericano, con sus acontecimientos prodigiosos, sus intercambios recíprocos y sus incommensurabilidades (para retomar metafóricamente los tres semblantes urbanos que Victoria Ocampo destaca en la crónica de su viaje).

Según Ana Amado y María Dora Genis Mourão:

“América Latina” implica em muitas coisas, incluindo um imaginário continental. É um conceito, um pensamento que une políticas, culturas, linguagens e literaturas para construir uma comunidade imaginada e estabelecer um presente baseado em fundações comuns. Entretanto, não é fácil pensar em imagens e experiências que consigam sintetizar este continente. A tentativa de juntar a América Latina sob um único rótulo tinha uma *raison d'être* nas décadas de 1960 e 1970, quando havia uma base comum, uma busca comum de utopias. Hoje, essa base comum ainda existe, mas com modos heterogêneos de construção simbólica de uma comunidade e de conceber –ou nomear– tal integração (2013, 39).

Hoy por hoy, cuando la reivindicación del proyecto de una “base común” para la cultura cinematográfica latinoamericana resulta discutible, las variables que se privilegian a la hora de analizar expresiones artísticas desde perspectivas comparativas pueden ser diacrónicas, sincrónicas, lingüísticas, estéticas, temáticas, sociológicas, historiográficas. ¿Cuáles son las consecuencias epistemológicas y críticas implicadas en los protocolos académicos de selección y legitimación de corpus teóricos y empíricos que fundamentan las pautas metodológicas adoptadas por las pesquisas? En pocas palabras, volver sobre determinadas premisas del comparatismo habilita percibir los

---

3 Desde el campo de la literatura comparada, Claudio Guillén (1995) considera el vaivén entre lo nacional y lo supranacional desde una óptica triple: en primer lugar, un perspectivismo de orden hermenéutico y pragmático, que afirma que el comparatista percibe la supranacionalidad desde el interior de unas especialidades que sirven para la contemplación de panoramas complejos; en segundo lugar, desde la crítica, la historia y la teoría se focalizan los problemas que corresponden a diferentes clases de estudios, en función de aquellos que mejor se perfilan desde las coordenadas de los estudios comparativos; en tercer lugar, la historia cultural posiciona su mirada en las relaciones entre la repetición y el devenir, entre la continuidad y el cambio, entre la permanencia y la innovación, entre la unidad y la diversidad.

encuentros posibles entre paradigmas y producciones nacionales, latinoamericanas, internacionales, pero también los quiebres y las diferencias inasimilables. Para eso, postulamos que ciertas lecturas feministas señalan vías para desacomodar e incomodar métodos y cánones establecidos.

Annette Kuhn advierte la insistencia, por parte de la historia del cine, en separar las instituciones y las estructuras sociales de las representaciones, con la concomitante subordinación de los aspectos relativos a la forma. “Ello produce una dicotomía que articula por completo el campo de los estudios filmicos: el dualismo entre texto y contexto. El dualismo texto-contexto constituye los textos filmicos y los contextos sociales, históricos e institucionales en los que los films son producidos, distribuidos y consumidos como si fueran objetos de investigación diferentes, cercenando las posibilidades de explorar sus interacciones sin recurrir al determinismo”, señala Kuhn (1988, 4-5, traducción propia)<sup>4</sup>. Este planteo resulta clave para nuestro trabajo, pues la división entre textos y contextos conlleva implicancias conceptuales que es preciso revisar: los sistemas de pensamiento que se despliegan en la teorización de cada uno involucran también distinciones metodológicas que han ido cristalizando en el reparto académico de los temas que se investigan.

Es habitual que los textos se indaguen desde aproximaciones semióticas como procesos de significación que, muchas veces, se piensan en su inmanencia, al margen de las condiciones (y de los condicionamientos) sociales; es en el terreno de los contextos, en cambio, donde suelen localizarse las instancias de producción, distribución y exhibición de los films. De modo que, según Kuhn, se tiende a creer que “los contextos son determinantes y los textos determinados” (1988, 5, traducción propia)<sup>5</sup>. Más aún: cada uno de estos sistemas se diferencia del otro trazando una línea de demarcación entre las representaciones y el mundo “real” de las prácticas sociales, imponiendo una vigilancia estricta de las fronteras entre las disciplinas y entre los modos de conducir las pesquisas, como si las instituciones y los films fueran elementos estáticos o inertes en vez de procesos inscriptos en dinámicas de poder y negociación.

El trabajo significativo de los textos y los horizontes de referencialidad histórica se extienden en una constelación inestable configurada por las poéticas y los materiales sensibles y artísticos, por las ideologías y las cosmovisiones, por las relaciones sociales y las prácticas culturales, por las persistentes asimetrías económicas y geopolíticas. Las investigaciones académicas sobre cine, precisamente, podrían tomar el impulso de la teoría y de la crítica feminista para examinar sus propios dispositivos representacionales. Así, en vistas de abrir algunos interrogantes respecto de la circulación de paradigmas ligados a los estudios comparativos, este artículo retoma aportes de Nora Catelli, de Nelly Richard y de Ana Amado, cuyas perspectivas –no necesariamente convergentes, sino más bien

---

4 “This in turn produces a dichotomy which structures the entire field of film studies: the dualism of text and context. The text-context dualism constitutes film texts and the social, historical and institutional objects of inquiry, so rendering virtually insurmountable the task of exploring, without recourse to determinism, their interaction.”

5 “Thinking in these areas tends to hold contexts as determining and texts as determined.”

dialécticas- iluminan el problema de la forma, el de la crítica cultural y el de la figuración: tres aspectos centrales para pensar el cine de o desde América Latina<sup>6</sup>.

## 2. Rascacielos: evidencias y ventajas

Un fantasma recorre la Academia: el sintagma de “el cine latinoamericano”. Con sus variadas ramificaciones, se ha convertido en objeto de análisis privilegiado por los estudios fílmicos de América y de Europa. De este hecho resulta una doble enseñanza: que “el cine latinoamericano” ha sido reconocido como una fuerza creativa por todas (o casi todas) las potencias universitarias del Norte, y que es hora de que los críticos, los cineastas y los teóricos latinoamericanos expongan a la faz del mundo entero sus conceptos, sus fines y sus tendencias; que opongan a las leyendas y a los mitos del sintagma entrecomillado sus propios, tal vez insondables, matices.

En las universidades europeas y norteamericanas los estudios sobre cine han venido aproximando miradas comparativas de diversas producciones latinoamericanas, en paralelo a la multiplicación de asociaciones y departamentos destinados a *Hispanic Studies* y *Latin American Studies*. Esta apertura a la comprensión de otros lenguajes y entornos audiovisuales, junto con el aprendizaje de otras lenguas, como el castellano y el portugués, garantizado por las instituciones educativas, favorece la circulación de ideas gracias a la disponibilidad de recursos apropiados, bibliotecas, archivos, viajes de intercambio y exploración. Sin duda, cualquiera sea el rumbo que tomen, las investigaciones están atravesadas por asimetrías económicas, culturales, geopolíticas y sociales. ¿Con qué criterios se delinear las comparaciones entre los cines latinoamericanos? Desde la visión de los países centrales, muchas veces “lo latinoamericano” corre el riesgo de aparecer como una etiqueta generalizadora para abarcar una rapsodia heterogénea de periodizaciones, géneros, estilos, poéticas, autores y públicos.

---

6 Nora Catelli (Rosario, Argentina, 1946) reside en Barcelona desde 1976, año del golpe de Estado cívico-militar. Se licenció en Letras en la Universidad Nacional de Rosario y se doctoró en Filología Hispánica en la Universitat de Barcelona, donde enseñó Teoría de la Literatura y Literatura Comparada hasta 2016. Trabajó en el medio editorial barcelonés durante casi veinte años. Nelly Richard (Caen, Francia, 1948) estudió Literatura Moderna en la Université de la Sorbonne (Paris IV). Se mudó a Chile en 1970, el mismo año en que la Unidad Popular, bajo el liderazgo de Salvador Allende, llega a la presidencia del país. Dirigió del Magister en Estudios Culturales en la Universidad ARCIS en Santiago de Chile. Fundó y dirigió la *Revista de Crítica Cultural* entre 1990 y 2008. Ana Amado (Santiago del Estero, Argentina, 1946) estudió Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Católica de Santiago del Estero y se doctoró en Letras en la Universidad de Leiden (Holanda). Vivió en Buenos Aires entre 1972 y 1974 y se exilió en México D. F. entre 1976 y 1983 tras pasar por Caracas. De regreso a la Argentina en vísperas de la recuperación de la democracia, dio clases de Análisis y Crítica Cinematográfica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Buenos Aires. Integró el comité editor de las revistas *Pensamiento de los confines* y *Mora*. Con este brevísimo *racconto* me interesa señalar que las tres autoras se posicionan de maneras muy diferentes en relación con el feminismo, el pensamiento latinoamericano, la literatura, la política, el arte y el cine. Y justamente esas diferencias, a la par de sus trayectos académicos, pero también geográficos, aportan claves de lectura renovadoras y desafiantes para los abordajes críticos de los fenómenos culturales. En este sentido, el ensayo busca señalar algunas pistas, siguiendo solo algunas entradas abiertas por Catelli, Richard y Amado, para pensar el cine latinoamericano desde perspectivas de género.

Cuando los estudios comparativos jerarquizan las manifestaciones que se levantan como monumentos o emblemas prototípicos, resistentes a las corrosiones, llamativos por sus dimensiones, pintorescos inclusive, suelen clasificar *academic papers* según rubros técnicos y artísticos, etapas, tópicos, modos de producción, circuitos de distribución: son abundantes las comparaciones que seleccionan alguna de estas entradas como si fueran incontrovertibles. Sin embargo, “lo sorprendente de los rascacielos es que no sorprenden”, como escribe Roland Barthes, para quien los edificios representan el “gran lugar común neoyorquino” (2009a, 20). En medio de la selva de edificaciones, ante el riesgo de atomización que presenta este tipo de acercamientos panorámicos, dirigir la mirada a la forma resulta insoslayable para sortear moldes preestablecidos.

Una de las pruebas más fehacientes de la condición periférica que caracteriza a América Latina con respecto a los lugares de producción de teoría y los centros de pensamiento de Occidente es que las bibliografías y los sistemas de citas, salvo en contadas excepciones, no acostumbran incluir a autores –menos aún, a autoras– por fuera de esos polos. En “Asymmetry: Specters of Comparativism in the Circulation of Theory”, Nora Catelli observa estas brutales disparidades prestando atención a la historia y a la teoría de la traducción, para concluir que es preciso tener en cuenta las múltiples localizaciones y citas de la crítica y de la teoría en las mismas traducciones:

No hay lectura que no sea simultáneamente una localización y, sobre todo, una cita. (...) Son varias las formas de escapar de esta multiplicidad invisible que al parecer es nuestro destino. Entre nuestras comunidades latinoamericanas, tendemos a insistir en la naturaleza paródica o caótica de nuestros asaltos a las tradiciones teóricas del centro. Quizás esta insistencia en la naturaleza dislocada o deformada de los usos de la teoría y de la crítica sea una simplificación, porque indirectamente presupone *una sola* cronología dominante que se adapta a todo discurso crítico o teórico: una especie de clasicismo tácito de los *tempi* del pensamiento. (2017, 17-18, traducción propia)<sup>7</sup>.

En “La crítica feminista y el problema de la forma”, Catelli (2003) afirma que desde finales de los ochenta se puede vislumbrar una inclinación a la confección de repertorios temáticos (abundantes, también, en los estudios culturales sobre la instancia de recepción) en desmedro de aquello que, para los lectores modernos, constituye el mayor desafío de la crítica: buscar el sentido de las formas en los procesos de elaboración de las poéticas y en sus rupturas. En efecto, este punto de vista orienta su agudo trabajo sobre ciertas corrientes del feminismo que paulatinamente se han convertido en parte sustancial de la cultura de masas: “La guerra de los sexos y la retórica de la sentimentalidad se apoyan cada vez con más frecuencia en la vindicación femenina y feminista de una subjetividad sin fisuras y autocentrada, de la cual la teoría sería un eco, más que una crítica”, sostiene Catelli (2010, s/n), problematizando la incorporación y la celebración del relato popular y masivo de lo femenino como

---

7 “There is no reading that is not simultaneously a localization, and above all else, a date. (...) There is more than one way to escape this invisible multiplicity which seems to be our fate. Among our Latin American communities, we tend to insist on the parodic or chaotic nature of our assaults on the theoretical traditions of the center. Perhaps this insistence on the dislocated or deformed nature of the uses of theory and criticism is a simplification, because it indirectly presupposes *a single* dominant chronology that is adaptable to every critical or theoretical discourse: a sort of unspoken classicism of the *tempi* of thought.”



**Imagen:** Sergio Moscona

sede de identificaciones (para lo cual atraviesa tres experiencias de lectura: Virginia Woolf, Roland Barthes y Beatriz Sarlo).

Catelli pone de relieve la importancia de la percepción histórica, puesto que “el juicio estético exige el canon”. No se puede formular una crítica en la plenitud del presente, en el puro presente dictado por el reino de las mercancías. Seleccionar, jerarquizar y someter a una mirada rigurosa un conjunto de obras artísticas o manifestaciones culturales requiere distanciarse del presente caótico de la cultura de masas en el que las cosas coexisten y los ejemplos se acumulan volviéndose inmediatamente precederos o intercambiables. La perspectiva crítica se mantiene en el linde soportando la hostilidad recíproca entre la cultura alta y la cultura de masas como modo de conocimiento:

Ante esa irrefrenable mecánica proliferante, el feminismo, en la cultura de masas, puede ser propuesto no como serie de figuras sino sólo como una línea, un trazo que opere sobre los productos –imágenes, siluetas, relatos– y los abandone, para posarse sobre otros que inmediatamente surgen en la simultaneidad multiplicada y potencialmente inacabable de esa esfera. De alguna manera Woolf, Barthes y Sarlo actúan sobre esa línea: son puro equilibrio en la linde entre el presente pleno de la cultura de masas y la severidad discriminatoria de la alta. ¿Por qué no se detiene la línea? Porque el feminismo históricamente ha operado por restricciones y sustracciones –en ese aspecto, está más cerca de la cultura alta que de la de masas– y, por ello, obliga a una constante corrección de la perspectiva crítica, no a su abandono (2010, s/n).

Al preservar la distancia analítica, el pensamiento crítico se niega a fundirse con su objeto. Situando esta posición en el campo de los estudios feministas sobre cine, entendidos como una fuerza que pretende cuestionar el orden establecido, es preciso interrogar si acaso se refuerza o desestabiliza la retórica posmoderna que prescinde del juicio estético. El giro hacia la indagación de asuntos, temas o argumentos tiende a eclipsar el problema –enigmático, abierto, siempre inquietante– de la forma, que se resiste a la velocidad de las lecturas panorámicas y al frenético archivo de manifestaciones en tiempo presente.

### **3. Puentes: orillas y adversidades**

Pese al impulso que los enfoques comparados y transnacionales adquirieron hacia finales de la década de 1980 en el campo de los estudios filmicos, las investigaciones sobre cine hechas desde América Latina suelen atenerse a delimitaciones nacionales<sup>8</sup>. ¿Cómo evitar el solipsismo aislacionista

---

8 A este respecto, se destaca la obra impulsada por Mariano Mestman (2016) sobre el cine de América Latina en cuanto a la experimentación, la política y la contracultura que convergen hacia 1968, cuyos ensayos ofrecen miradas comparativas localizadas en las especificidades y en las rupturas cinematográficas latinoamericanas, a distancia de enfoques eurocéntricos y de simplificaciones generalizadoras que pasan por alto las características nacionales. Además de la investigación emprendida por Gil Mariño (2019), para el caso del cine o de la cultura brasileña corresponde señalar las de Arthur Autran (2013), Peter Schulze (2015), Antonio Carlos Amancio (2014) y Florencia Garramuño (2007). En relación con análisis comparativos del cine argentino y brasileño contemporáneo, se pueden mencionar los trabajos de Marina Moguillansky (2016) y el reciente *dossier* sobre “Circulações e transferências culturais entre o cinema argentino e brasileiro” publicado en *Contemporânea, Revista de Comunicação e Cultura* de la Universidade Federal da Bahia (vol. 17, n. 3, 2019).

o la autolegitimación provinciana? Si la capacidad de establecer relaciones, detectar procesos de hibridación y trazar zonas de contacto entre culturas es uno de los desafíos más estimulantes para el pensamiento, el método comparatista constituye un encuadre fructífero que desenvuelve múltiples interrogantes: ¿de qué forma pueden explorarse las características singulares, las intertextualidades y los cruces que se traman en los cines de los países latinoamericanos, tanto entre sí como en relación con el cine contemporáneo realizado en otros contextos geográficos, económicos, políticos, socioculturales, históricos? Situadas y provisorias, las respuestas a estas cuestiones implican revisar las visiones homogeneizadoras que se posan sobre los estudios cinematográficos.

Si los rascacielos, delgados y angulosos, se erigen como edificaciones distintivas de las metrópolis “soberbiamente *asentadas*”, como dice Barthes, los puentes brindan intentos de ensanchamiento a partir de una idea de tránsito y comunicación: “el Puente es el símbolo mismo del vínculo, es decir, de lo humano en cuanto es plural” (2009b, 71). Los estudios comparativos tienden puentes que desnaturalizan las fronteras geopolíticas y los límites entre disciplinas (tanto para examinar redes nacionales, regionales e internacionales como para comprender lo peculiar de cualquier cinematografía)<sup>9</sup>.

No hay dudas de que investigar “el cine latinoamericano” envuelve una serie de problemas que traspasan los mismos conceptos de comparatismo, de cine y de América Latina: en esta línea, no sólo se cuestiona el discurso de la dependencia cultural, sino también las indagaciones arraigadas en la búsqueda de orígenes, fuentes e influencias, como si las filmografías, los auditorios, las instituciones o los movimientos conformasen una “familia cinematográfica” con filiaciones y herencias que siguen una línea del tiempo encadenado. Es sabido que un texto no está compuesto por una hilera de palabras apiladas sino por “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de la cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”, según sostiene Barthes (2013, 80).

Despejadas de la voluntad cerrada de dar explicaciones anclando los textos a un sentido último, las comparaciones implican una concepción de la traducción que comprenda que no existe un texto primario, impregnado de un aura de superioridad, que funcionaría como referencia edificante para iluminar o proyectar su sombra implacable sobre un texto deudor, secundario, relegado. Siguiendo a Jonathan Culler, el comparatismo basado en el estudio de fuentes e influencias, que se dirige a poner en relación obras que exhiben un vínculo de transmisión directa, ha sido en gran medida reemplazado por estudios sobre intertextualidades, que resultan más amplios aunque menos definidos: en principio, cualquier cosa podría compararse con cualquier otra. “¿Cómo se justificaría, en el nuevo

---

<sup>9</sup> Según Ángel Rama, “en la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedizo y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos” (2008: 17). La observación relativa a la literatura resulta iluminadora, también aquí, para pensar el cine.

mundo globalizado, la puesta en relación de los textos?” (Culler, 1995, 242, traducción propia)<sup>10</sup>. Descentrados, heteróclitos, periféricos, cosmopolitas, los cines de América Latina están atravesados por los flujos globales del capitalismo. ¿Corresponde seguir hablando del cine como un símbolo de pertenencia y de integración nacional o continental? Aunque se pueda notar que “lo latinoamericano” arrastra efectos de la colonización cultural y la opresión neocolonial, no conforma una presencia dada como una identidad pura, ni presupone una esencia subterránea con antelación al saber que recorta y organiza los problemas teóricos, históricos y críticos de las investigaciones.

En esta dirección, para Nelly Richard (2003), la estrategia descolonizadora de los estudios culturales tiene la capacidad de realizar operaciones burlescas, paródicas, de saqueo y de impugnación. Aunque los estudios culturales, como ya ha sido mencionado, conlleven el riesgo de soslayar el juicio estético –acercando su pluralismo indiscriminado de corpus y disciplinas al relativismo del mercado–, hay que reconocerles su potencial para democratizar las fronteras volviendo permeables algunos tránsitos y pliegues que las visiones estrictamente formalistas tienden a clausurar.

La institución universitaria es un sitio de pugnas, activismos, indisciplinamientos creativos e intervenciones estratégicas de saberes, sujetos y cuerpos en tensión con las tecnologías de hiper-visibility celebradas por las sociedades de la imagen en la era del capitalismo mediático globalizado. A este respecto, Richard sostiene:

El feminismo contemporáneo ha sabido asumir la complejidad de los desafíos que implica, por un lado, saber –negativamente– que ya no se puede descansar en una identidad-mujer en tanto sustrato biológico o fundamento ontológico del sujeto (por mucho que un referente homogéneo le sirva al movimiento feminista como vector de unificación) y, por otro lado, crear –afirmativamente– diseños de acción política que movilicen a una comunidad de sujetos en contra de las subordinaciones de género que tienen a las mujeres como principales (aunque no únicas) víctimas (2011, 174).

En “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, siguiendo a Giulia Colaizzi, Richard defiende el giro del feminismo hacia cuestiones ligadas al discurso y al lenguaje, hacia las figuraciones imaginarias y simbólicas de las economías subjetivas, como una orientación vital “para incidir en las luchas por la significación que acompañan las transformaciones de la sociedad” (2009, 75). Desde esta óptica, el feminismo supone una toma de conciencia acerca del carácter discursivo de los debates epistemológicos y de los juegos políticos.

Como una apuesta vibrante de la imaginación orientada a desobedecer la circunspección y la neutralidad desafectada de la globalización académica, la energía crítica de los estudios comparativos puede desordenar las formas de ver y de escuchar el cine a partir de un compromiso con las teorías que se gestan en la dialéctica entre Norte y Sur (aunque los rumbos que se tomen resulten impredecibles, puesto que ya de entrada los orígenes vienen dislocados). Dicho sucintamente: ni elogio del nativismo, ni extravío en el desarraigo, ni declinación del universalismo; más bien, “la unificación de todas las

---

<sup>10</sup> “What, in this newly globalized space, justifies bringing texts together?”

revueltas eficaces”, para retomar el “derecho sonámbulo” al “desmembramiento nuclear” de la idea de nacionalidad, que Oswald de Andrade reivindica en el *Manifiesto antropófago*: “La Nación es una resultante de agentes históricos. El indio, el negro, el espadachín, el jesuita, el tropero, el poeta, el hacendado, el político, el holandés, el portugués, el indio, el francés, los ríos, las montañas, la minería, la ganadería, la agricultura, el sol, las leguas inmensas, la Cruz del Sur, el café, la literatura francesa, las políticas inglesa y americana, los ocho millones de kilómetros cuadrados...” (2002, 183).

#### **4. Ruidos: contrapuntos y silencios**

Escuchar el cine buscando percibir la claridad o la precisión que sólo da el matiz proporciona una fuente de sensaciones y reflexiones que no pueden reducirse al hallazgo de fórmulas o protocolos metodológicos. La escucha desborda estructuras prediseñadas y guarda una relación de intimidad con quien investiga, como esas manifestaciones que despiertan los sentidos de Victoria Ocampo cuando describe los estruendos de la calle neoyorkina que entran por la ventana y encienden su atención. Por cierto, en una carta que le envía a Roger Caillois en 1975, dice que tiene ganas de volver a su casa aunque supiera que una vez allí extrañaría “la calma (para mí) del ruidoso N.Y., donde no me despierto sobresaltada porque un perro ladra incesantemente en el jardín” (1997, 302). Como una abertura que pone en movimiento la separación entre el adentro y el afuera “en la posibilidad de salirse a cada instante de esta delimitación hacia la libertad”, para usar una expresión de George Simmel (2001, 5), la escucha hace las veces de ventana que permitiría contemplar de modo diferente lo que está cerca y, simultáneamente, abrirse a lo desconocido.

El cine latinoamericano es una construcción múltiple, cambiante y plural; por lo tanto, sus identidades y problemáticas ponen constantemente en tensión lo general y lo específico. Los estudios comparativos precisan escuchar las resonancias de América Latina con respecto al contexto internacional, de los cines nacionales en el interior de América Latina, de la heterogeneidad de los cines regionales en el ámbito nacional y continental, donde las fronteras territoriales y temporales apenas consiguen contener diversos registros y lenguajes que interpelan culturas eruditas y populares. Tanto en el nivel contextual de los estudios cinematográficos como en el de los textos filmicos, adoptar una actitud de escucha favorecería el ejercicio de comparar diferencias en lugar de semejanzas: investigar lo que no se alza como una estructura evidente, lo que las conexiones vuelven impredecible, lo que circula, como el sonido, en múltiples direcciones.

Entre la reflexión especulativa, la estética y la política, el camino abierto por Ana Amado logra abarcar las complejidades, antes señaladas, respecto del problema de la forma y de la perspectiva feminista entendida como crítica cultural. Al explorar los regímenes cinematográficos de producción y de representación, lleva su atención a las relaciones de poder y a la circulación de los cuerpos, de las palabras, de los gestos en la imagen, al tiempo que traza una crítica de la sociedad desde la cultura: “Suelo detenerme y dejarme encantar por algún fragmento, o una luz, un contracampo, una forma de inscribir el tiempo, o marcar el espacio” (2014, s/n).

En sus trabajos sobre cine y política, que enlazan ética y estética, Amado despliega especial interés por las relaciones entre la violencia perpetrada por la dictadura genocida y la visualización de los hechos atroces. Así es como considera el estudio de films que refieren a la experiencia del horror en tanto enclaves a descifrar dentro de la grilla general de relatos del presente, donde la palabra testimonial entra en tensión con su registro visual y sonoro:

No se trata aquí de considerar estas prácticas poético-testimoniales, volcadas decididamente a lo simbólico, bajo el prisma seductor de la autoridad redentora del arte. Es decir, de una noción del arte utilizada como principio de relación entre pérdida afectiva y trabajo de duelo, por medio de lenguajes e imágenes que se ofrecen a ser leídos desde una estrategia de (auto)consolación. Tal idea equivaldría a considerar estas representaciones –y todo discurso testimonial de los sobrevivientes o deudos afectados por la desaparición, cuya circulación es tan persistente en el tiempo como consecuente en su intención de denuncia y reclamo de justicia– como una suerte de recurso compasivo o ejercicio de “sanación” personal y a la vez social. En tal caso su efecto consolador se tornaría irrisorio frente a la actual sobreoferta cotidiana de imágenes mediáticas con su exhibición contundente de violencia desmedida, muertes, privaciones y quebrantos de toda índole (2004, 46-47).

Este modo de ver el cine está regido por una doble premisa: la atención al problema de la forma y el análisis de los fenómenos estéticos como una instancia de inteligibilidad de la realidad y de la cultura en sentido amplio. El hecho artístico es pensado como una forma crítica, ya que “la imagen es, después de todo, inscripción de la memoria y simultáneamente su confiscación” (2004, 71). Amado apunta sus reflexiones al lenguaje audiovisual, principalmente, pero también a otros lenguajes artísticos en diversos formatos y soportes (ficción y crónica literaria, fotografía y plástica, teatro y experiencias intermediales), gestados en diferentes etapas y contextos, sin soslayar su impacto político, social e ideológico.

En *La imagen justa*, analiza films argentinos y latinoamericanos cuyas poéticas y políticas abren dimensiones reflexivas y críticas a partir del encuentro de “figuras”, puesto que los films no ilustran pedagógicamente ni explican sociológicamente sino que interrogan el presente desde claves representativas, cuyas imágenes y sonidos trascienden el mero registro o la duplicación de la realidad: “dicho de otra manera y con términos particularmente válidos para el cine, toda representación hace presente, pero no necesariamente restituye o repite” (2009, 43). La figuración alude al proceso por el cual la representación adquiere forma visible y audible, mediante el acto de producción de la figura y la permanencia de su huella en la obra. “Recuperando la figura del ‘telescopio’ con la que Benjamin sugería ver la historia para acercarla” (2009, 126), tal como señalamos con Marcela Visconti (2017), Amado interroga el pasado a través del cine y del trabajo sobre el archivo para acercar la historia al presente.

##### **5. Márgenes: marginaciones y marginalidades**

En “Cocteau en Nueva York”, Victoria Ocampo narra una anécdota desopilante junto al poeta, cuando en 1948 visitaron el suntuoso departamento de Lily Pons, que vale la pena transcribir:

Al fondo del comedor muy amplio, a cada lado de la mesa, dos grandes jaulas doradas nos llamaron la atención. Lily se dirigió a la de la izquierda y se puso a hacer trinos y gorgoritos en un *pianissimo* que hubiera desencadenado una catarata de aplausos en el Metropolitan. Los pájaros sorprendidos en su sueño (las jaulas estaban medio cubiertas) aletearon. “Vienen de su país”, aseguró Lily, dirigiéndose a mí, y confundiendo, seguramente, la Argentina con Brasil o Guatemala. “¿Realmente?”, pregunté, sin saber a ciencia cierta si me tocaba admirar a mis compatriotas enjaulados, o murmurar, con modestia, que no los encontraba tan maravillosos. Después de haber saludado con una serie de gorjeos a los habitantes de la jaula de la izquierda, Lily, seguida por Cocteau y por mí, se dirigió a la jaula derecha. En ella vimos, solitario, a un magnífico papagayo. Lily parecía estar en muy buenos términos con el deslumbrante trepador de pico encorvado y temible. Empezó de nuevo a gorjear con brío y persuasiva suavidad. El pájaro respondió inmediatamente. Se esponjó, irguió su copete amarillo y ladeó la cabeza como prestando atención. “Qué humanos son los animales ¿verdad?”, dijo Cocteau. El papagayo pareció querer dar un desmentido rotundo a esta observación, pues lanzó un ronco e inhumano: “*All right*” (2010c, 188).

La preocupación por la identidad se encuentra en la base de la búsqueda incesante por explicar su propia experiencia en calidad de mujer y de argentina, tal como escribe a Gabriela Mistral en uno de los intercambios epistolares de 1951: “¿Te acuerdas cuando me repetías que yo no tenía que irme de América? Pues en América me he quedado. No sé si para bien o para mal” (2007, 193). En otra carta, fechada dos años después, Victoria Ocampo vuelve sobre el asunto: “¿Te parece que el eucalipto ese, australiano, es menos *nuestro* que el aguaribay peruano o el timbó y la tipa argentinos? A mí no” (2007, 228). Los pájaros sudamericanos trasplantados a la jaula de la grácil soprano, con sus coloraturas francesas que relumbraron en la *Metropolitan Opera*, el hilo que conduce del lenguaje humano al abyecto ruido animal, los vaivenes en torno a la aclimatación, la fuerza del instinto, los anhelos del intelecto: el viaje, la escritura, la lectura, con sus traslados físicos o imaginarios que también están en la esencia del cine (en las condiciones de producción, en los films, en los modos de circulación) arrojan toda clase de comparaciones posibles al desafío de enfrentarse con la alteridad de lo imprevisto.

La mirada puesta en la forma, en la críticacultural y en los procesos de figuración pueden otorgar a los estudios comparativos una perspectiva renovadora que evita recortes atomizados, sea para tomar en consideración un repertorio de elementos que tienden a quedar marginados por la hegemonía de lo visual, como la dimensión material y acústica del cine, sea para inspirarse en la escucha como una actitud renovada ante los fenómenos que se imponen a las pesquisas. En lugar de referir a fronteras y periodizaciones prefijadas, en los climas sensoriales, incluso en las inclemencias temporales, en las geografías que trazan paisajes afectivos reverberan situaciones históricas, sociales, políticas, culturales. Los sonidos, los matices, las percepciones que los films amplifican estimulan a indagar capas de sentidos, espacios y temporalidades que pueden resultar insospechados.

Entre la diferencia y la estabilidad, entre la interdisciplinariedad y la atención a la forma, entre la permeabilidad de las fronteras y la localización de territorios en conflicto, el comparatismo se sumerge en las tensiones que implica, o bien poner el énfasis en los elementos de cohesión y de unidad (relegando a un segundo plano las disonancias entre las obras), o bien iluminar el dinamismo inquieto de los estudios que se sumergen en cada manifestación fílmica, en cada circunstancia artística, en

cada movimiento audiovisual, con sus obras cumbres, sus puentes y su tejido de conexiones. Los estudios comparativos, al igual que las películas, viajan literal y literariamente. La crítica feminista se esfuerza por percibir las diferencias, respetar los silencios, *interpretar* sus resonancias (quizá no tanto en un sentido hermenéutico sino más bien musical) para volver conscientes las estrategias de legitimación de los objetos de análisis que se recortan sobre el fondo de las contradicciones sociales y de las desigualdades que atraviesan el campo académico.

La escucha pondera una cercanía con respecto a las cinematografías, que puede ser intelectual, sensible, no necesariamente territorial, ya que vivir en América Latina no supone una espontánea conciencia latinoamericana o latinoamericanista. Las ambivalencias, los matices, los detalles significativos conllevan, incluso, ritmos de investigación, intercambio y comunicación que se apartan de las cadencias heterónomas impuestas por el mercado especulativo de la meritocracia. En ámbitos académicos dominados por las burocracias de lo predecible, donde muchas veces se investiga lo que se presupone siguiendo los pasos de lo que otros han hecho, la atención a la forma, a la crítica feminista y a la figuración puede descomprimir los *corpus* y los cánones del cine latinoamericano multiplicando las voces individuales y colectivas en una textura de relevos, contrastes y fugas.

**Referencias bibliográficas:**

- Amado, A. (2004). Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En Ana Amado y Nora Domínguez (Comp.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (45-84). Buenos Aires: Paidós.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Amado, A. y Mourão, M. D. (2013). Imagens do Sul: o documentário contemporâneo na Argentina e Brasil. *Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 4, 38-59.
- Amado, A. (2014). Mesa inaugural del VI Congreso de la Asociación de Estudios sobre Cine y Audiovisual. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Amancio, A. C. (2014). *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Autran, A. (2013). Contatos imediatos Brasil e Argentina: Adhemar Gonzaga em Buenos Aires. *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, 40 (40), 13-28.
- Barthes, R. (2009a). Nueva York, Buffet y la altura. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen* (19-22). Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (2009b). La Torre Eiffel. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen* (55-79). Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (2013). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (75-83). Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, P. (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. Actes de la Recherche en Sciences sociales.
- Catelli, N. (2003). La crítica feminista y el problema de la forma. *Lectora, Revista de Dones i Textualitat*, 9, 1-6.
- Catelli, N. (2010). Tres cruces entre feminismo y cultura popular: Woolf, Barthes, Sarlo. En Isabel Clúa (ed.). *Máxima audiencia-cultura popular y género* (201-206). Barcelona: Icaria.
- Catelli, N. (2017). Asymmetry: Specters of Comparativism in the Circulation of Theory. *Journal in World Literature*, 2, 11-26.
- Coutinho, E. (2004). La literatura comparada en América Latina: Sentido y función. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 14, enero-diciembre, 237-258.
- Culler, J. (2005). Comparative Literature: At Last!. En *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (237-248). Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Andrade, O. de (2002). Manifiesto antropófago. En Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (183). México: Fondo de Cultura Económica.
- Elena, A. y Díaz López, M. (2003). *The Cinema of Latin America*. London: Wallflowers Press.
- Gil Mariño, C. (2019). *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del cine sonoro en Argentina y Brasil*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Guillén, C. (1995). Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad. Ponencia inicial del seminario "Reto y oportunidad de la Literatura Comparada", 7 al 11 de agosto. Santander: Universidad Menéndez y Pelayo, 51-66.
- Kruger, C. (2014). Estudios sobre el cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada. *AdVersus*, XI, 26, 136-150.
- Kuhn, A. (1988). *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*. London and New York: Routledge.
- López, A. M. (2003). Train of Shadows. Early Cinema and Modernity in Latin America. *Cinema Journal*, 40, 48-78.
- Lusnich, A. L. (2011). Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano. *Comunicación y Medios*, 24, 25-42.
- Merken, D. (2006). Prefacio. En Pablo Semán, *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva* (7-19). Buenos Aires: Gorla.

- Mestman, M. (2016). *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- Mistral, G. y Ocampo, V. (2007). *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*, En Elizabeth Horan y Doris Meyer (Comp.). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Moguillansky, M. (2016). *Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Ocampo, V. (2010a). Testimonio. En *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje* (85-90). Selección y prólogo de Sylvia Molloy. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ocampo, V. (2010b). Autobiografía VI (fragmento). En *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje* (91-106). Selección y prólogo de Sylvia Molloy. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ocampo, V. (2010c). Cocteau en Nueva York. *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje* (181-192). Selección y prólogo de Sylvia Molloy. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ocampo, V. y Caillois, R. (1997). *Correspondencia (1939-1978)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prado, M. L. (2005). América Latina: Historia Comparada, Historias Conectadas, Historia Transnacional. *Anuario*, Universidad Nacional de Rosario, 24, 9-22.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Richard, N. (2003). Introducción. En Julio Ramos, *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (9-16). Puerto Rico: Cuarto Propio, Callejón.
- Richard, N. (2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate feminista*, 40, 75-85.
- Richard, N. (2011). ¿Qué es un territorio de intervención política?. *Por un Feminismo sin Mujeres* (159-178). Santiago de Chile: CUDS.
- Schulze, P. (2015). Mexicanidad meets Americanism: The Circulation of National Imaginaries and Generic Regimes between the Western and the Comedia Ranchera. *Rebeca, Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 7, enero-junio.
- Simmel, G. (2001). Puente y puerta. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Visconti, Marcela y Kratje, Julia (2017). Ana y los mundos. Experiencias, generaciones, legados. Exposición presentada en el marco de un panel-homenaje a Ana Amado, II Simposio de la sección Cono sur de LASA (Latin American Studies Association): Modernidades, (In)dependencias, (Neo)colonialismos. Montevideo.

### Reseña curricular:

Julia Kratje es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magister en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Su investigación sobre cine latinoamericano, financiada por el CONICET, está radicada en el Instituto de Investigaciones en Estudios de Género (IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se desempeña como profesora en el grado y en el posgrado en diferentes universidades del país. Es autora de *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino* (2019), compiladora de *Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo* (2020), de *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (2020, junto a Marcela Visconti) y de *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel* (2021, junto a Natalia Christofolletti Barrenha y Paul Merchant).



**Imagen:** Sergio Moscona