

# NO ELEGÍ SER "GRINGA".

## NOTAS PARA PENSAR UN LUGAR DE ESCUTA AL MOMENTO DE ESCRIBIR SOBRE LOS CINES PERIFÉRICOS DE AMÉRICA DEL SUR

POR CLAIRE ALLOUCHE

EN LA  
OTRA ISLA

*I did not choose to be a "gringa". Notes to think about a lugar de escuta writing about  
peripheral cinemas in South America*

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022

### Resumen

No elegí ser "gringa". Sí, elegí realizar una investigación doctoral sobre la "periferización" del cine argentino y brasileño contemporáneo. A partir de esta consciencia de mi lugar de fala (Ribeiro: 2017), ¿que disposición epistémica poner en práctica para abrazar las singularidades de las perspectivas periféricas en el cine latino-americano contemporáneo, sin atenuarlas o distorsionarlas? Mi hipótesis es que la atención al lugar de fala podría amplificarse si se desdobra, tanto en términos de gesto creativo como crítico, en un lugar de escuta. Propongo aquí reflexiones metodológicas, relacionadas con mi trabajo actual, articulando antropología cultural y análisis fílmico. A ese respecto, bosquejo dos escalas posibles de un lugar de escuta plural. En primer lugar, cuestiono los desafíos políticos y estéticos de construir un corpus de películas sud-americanas a distancia. A continuación, me intereso por el trabajo de descripción de la imagen y del sonido como forma de prolongar la potencia decolonial expresada en las mismas obras.

**Palabras Claves:** cine brasileño contemporáneo, filmar la periferia, lugar de fala, festivales de

1 Agradezco a Iván Zgaib e Irene Depetris Chauvin, por la profundidad crítica de sus devoluciones; a Ângela Prysthon, Bia Rodovalho, Raquel Schefer y Luar Maria, por la generosidad de los intercambios cinedecoloniales; a Roland Béhar y Béatrice Joyeux-Prunel, por compartir el horizonte de pensamiento del "desafío de Calibán"; a Christa Blümlinger, Jean-Philippe Antoine y Josias Padilha, por sus valiosos comentarios durante el seminario Description de l'EDESTA en diciembre de 2019. Este artículo es una versión resumida del ensayo previamente publicado en francés en La Furia Humana en Julio 2021 (<https://www.lafuriaumana.it/index.php/75-archive/lfu-41/1044-claire-allouche-je-n-ai-pas-choisi-d-etre-gringa-notes-pour-un-lugar-de-escuta-a-l-heure-d-ecrire-sur-les-cinemas-peripheriques-d-amerique-du-sud>). Traducción de Irene Depetris Chauvin.

cine y sistemas de autenticidad, desafíos decoloniales de la descripción de imágenes y sonidos.

### Abstract

I did not choose to be a “gringa”. Yes, I chose to do doctoral research on the “peripheralisation” of contemporary Argentinean and Brazilian cinema. From this awareness of my lugar de fala (Ribeiro: 2017), what epistemic disposition to put into practice in order to embrace the singularities of peripheral perspectives in contemporary Latin American cinema, without attenuating or distorting them? My hypothesis is that attention to the lugar de fala could be amplified if it unfolds, both in terms of creative and critical gesture, into a lugar de escuta. I propose here methodological reflections, related to my current work, articulating cultural anthropology and film analysis. In this respect, I outline two possible scales of a plural lugar des escuta. First, I question the political and aesthetic challenges of constructing a corpus of South American films at a distance. Next, I am interested in the work of describing image and sound as a way of prolonging the decolonial potency expressed in the works themselves.

**Key Words:** contemporary Brazilian cinema, filming the periphery, lugar de fala, film festivals and systems of authenticity, decolonial challenges of describing images and sounds.

EN LA  
OTRA ISLA  
NÚMERO  
6  
MAYO DE  
2022

No elegí ser “gringa”.<sup>2</sup> Elegí realizar una investigación doctoral sobre la “periferización” del cine argentino y brasileño contemporáneo. Este trabajo en curso tiene como objetivo valorizar a la periferia no como un margen geográfico a priori, o peor, como una “temática”, que supone un “pliego de condiciones” y expectativas narrativas, sino pensar a la periferia como una pluralidad de localidades singulares en las que hay tantas formas de habitar y percibir como de filmar. De la periferia a la “periferización” hay un solo movimiento: es una conciencia activa de la forma en que un lugar de habla (un lugar de enunciación) inspira la producción de formas cinematográficas. Este movimiento transforma la asignación social en una situación de creación desde la cual se entrelazan perspectivas y cuestiones políticas, geográficas, históricas, antropológicas y estéticas. (...)

No elegí ser “gringa” y puede que no lo sea tanto como creo y temo. Sin embargo, no dejo de serlo sin querer, a mi manera. (...) A pesar de la cuidadosa investigación preparatoria, a pesar de los viajes de estudio, nunca lograré la profundidad del análisis de muchos críticos y académicos locales. Guy Hennebelle se enfrentó a un problema similar cuando publicó en 1981 *Les Cinémas de l'Amérique latine*, junto al boliviano Alfonso Gumucio-Dagron: autores de todo el continente escribieron un capítulo sobre la historia cinematográfica de su país natal. Este es el primer, y hasta el día de hoy el único, trabajo sobre la historia del cine latinoamericano publicado en Francia que tiende a ser verdaderamente exhaustivo en términos de países y películas abordadas.<sup>3</sup>

### Del lugar de fala al lugar de escuta

\_\_\_\_\_  
Los debates intelectuales y artísticos basados en el concepto de *lugar de fala*<sup>4</sup>,  
2 Término del portugués, o del español de América Latina, utilizado para designar despectivamente a los estadounidenses en particular y, por extensión, a los habitantes del “primer mundo”.

4 Nota de traductora. En el artículo original, escrito en francés, los términos *lugar de fala*, *lugar de escuta* y *laje* se utilizan en portugués como marcas de una crítica y escritura políglota y decolonial que es central en la propuesta metodológica de la autora. Por este motivo se ha

en Brasil, en particular a partir de los escritos e intervenciones de la filósofa Djamila Ribeiro (2017), actualizaron en los últimos años la problemática del saber situado. Aunque es complejo y, son necesarias lecturas a fondo, el “*lugar de fala*” se pueden resumir como “el espacio social ocupado por los sujetos en una matriz de dominación y opresión, en la que las relaciones de poder o las condiciones sociales permiten o niegan el acceso de grupos específicos a lugares de ciudadanía”.<sup>5</sup> En consecuencia, ¿cómo contribuir a la escritura de una parte de la historia contemporánea del cine sudamericano cuando solo se puede vivir en los países estudiados en el mejor de los casos durante unos meses al año? Concretamente, ¿cómo preparar a los espectadores del “primer mundo”, y a mi misma, para acoger y apoyar esta periferización de los cines latinoamericanos? ¿Cómo trabajar para asegurar que los visionados sean activamente y fructíferamente decoloniales frente a la deficiencia bibliográfica en ese campo en los estudios cinematográficos en Francia?<sup>6</sup> La mayoría de las preguntas aquí expuestas serán probablemente ingenuas para los colegas latinoamericanos. Debemos admitir que solo recientemente el pensamiento decolonial se ha manifestado como una emergencia en las ciencias humanas y sociales en Francia, como recuerda brillantemente Capucine Boidin en un artículo publicado en 2009.

EN LA

OTRA ISLA

NÚMERO

6

MAYO DE

2022

No elegí ser “gringa” pero sería igualmente violento fingir que soy de Capão Redondo o de Ceilândia, respectivas periferias cinematográficas de los prolíficos Lincoln Pericles y Adirley Queirós. “Revelar otra cultura no le otorga a nadie su propiedad” señala acertadamente Rodney William (2020: 28), quien también recuerda que la principal diferencia entre “apropiación cultural” e “intercambio cultural” se debe a la ausencia de reciprocidad de experiencias en el primer caso y, por lo tanto, el mantenimiento de una cultura dominante sobre el otro (42).

Hace casi quince años, el antropólogo estadounidense Clifford Geertz (1974) nos advirtió que la fusión armoniosa de la visión de un nativo con una presencia exterior mantiene una peligrosa ilusión epistemológica. En este sentido, me parece fundamental que el análisis de las formas realizado por “gringos” y “gringas” asuma un verdadero sentido de la escucha que se libere de “una supuesta universalidad en la forma de ver y hacer”, implementando la “pluridiversidad de conocimientos” establecida por Walter Mignolo (2005: 66).

La atención al *lugar de fala* podría y debería desdoblarse, tanto en términos de gesto creativo como crítico, en un *lugar de escuta*. (...) No elegí ser “gringa” pero creo decidido conservar esos términos en portugués en la presente traducción.

5 Es en estos términos que la editora francesa de Djamila Ribeiro, Paula Anacaona, traduce el concepto. Véase Rodney (2020: 64).

6 En el campo de la filosofía de las artes se han publicado algunos trabajos con una perspectiva decolonial: (Cukierman, 2018; Luste – Boulbina, 2018) pero la escasez bibliográfica ha ido acompañada de cierta “decolonialofobia” generalizada como se evidencia en una nota de Le Monde de 2019. A falta de un corpus bibliográfico francés, que aborde un pensamiento decolonial en el cine, podemos considerar, sin embargo, el último escrito de Nicole Brenez (2019) como una invitación activa a la descolonización de la mirada, aunque no se exprese en esos términos. En la introducción, la autora ve muchas películas de Asia, América Latina, África y Medio Oriente como imágenes faltantes que contribuirían a “contar la historia decentemente”.

sin embargo en el valor del trabajo reflexivo, de una “conciencia discursiva sobre mi lugar de habla” (Ribeiro, 2019: 13), para minimizar el daño a la hora de escribir sobre las cinematografías periféricas de América Latina. Este es un momento delicado ya que al escribir hay una distancia a partir del nuevo lugar de enunciación y una continuidad con la enunciación in situ de los realizadores y sus colaboradores. Queda el riesgo de exotizar o miserabilizar la esencia de los lugares filmados a pesar de mis reparos ¿Cómo se puede encontrar una voz propia en la escritura, una voz que diga mi nombre pero que, sobre todo, funcione como una extensión de la escucha de los que hicieron esa película?

## **El desafío de la traducibilidad: poner en movimiento el pensamiento**

La cuestión del *lugar de escuta* puede ser aprehendida como una transposición cinematográfica de las preguntas formuladas por Walter Benjamin acerca de la traducción “como forma”, y con ella de la “traducibilidad”, es decir, la posibilidad de que una obra admita ser una traducción conforme a su esencia (2017: 111). Benjamin tomó como brújula el precepto de Goethe sobre la literatura india: la necesidad de indianizar el alemán para olvidar la tentación de germanizar el idioma indio (2017: 134). En un informe sobre el festival de Macao, el crítico argentino Roger Koza (2020) declaró que “la traducción es el tema del festival, indirectamente, y el cine podría ser, por tanto, la promesa de una interfaz lingüística”. ¿Qué ve realmente el público local de Macao en *Los miembros de la familia* (2019) del argentino Mateo Bendesky? Construir un *lugar de escuta* a partir de ahí implica capturar la esencia de las películas desde su primer idioma mientras se diseña un espacio de escritura específico para el idioma anfitrión, encontrando “otro idioma en el nuestro”, una lengua “inventada” (Cassin, 2012: 32- 43). (...)

Al no estar lo suficientemente equipada para esbozar una teoría concluyente, propondré aquí vías para reflexiones metodológicas relacionadas con mi trabajo actual: la praxis del pensamiento en un trabajo crítico y de investigación a seguir, espero, de la manera más colaborativa posible. Por el momento, creo que las películas en sí pueden orientarnos en este proceso y por eso me centraré en dos escalas: la problemática de la construcción de un corpus cuando acompañamos cinematografías a distancia, luego el establecimiento de un *lugar de escuta* de las propias películas, a través del trabajo de descripción. Para dar cuenta de este giro decolonial, propongo “movimientos” en lugar de fases fijas. En su película *NoirBLUE - Déplacements d'une danse* (2018), la coreógrafa, bailarina y cineasta Ana Pi revela cómo la repetición de ciertos gestos en varios países africanos podría vincularla a linajes ancestrales. Algo del movimiento, aunque sea pequeño, incluso disperso o incompleto, puede colaborar para deshacer colectivamente una colonialidad cinematográfica demasiado arraigada. Pensar en un *lugar de escuta* desde mi teclado tiene como objetivo frenar los determinismos aparentes, mover nuestras mentes y nuestros cuerpos en el mismo impulso.

### **Primer movimiento. En busca de un lugar cinematográfico común La desorientación cinéfila como amplificación de la escucha**

En *Malaise dans la culture: L'ethnographie, littérature et l'art au XXe siècle*, James

Clifford se preguntaba: “¿Qué criterios validan un producto cultural o artístico auténtico? ¿Qué valores diferenciales se dan a las creaciones antiguas y nuevas? ¿Qué criterios morales y políticos justifican las “buenas” prácticas de conexiones, responsables o sistemáticas? (...) ¿Cómo se define una colección “completa?” (1996: 222). Estos asuntos pueden transponerse a la circulación de películas no occidentales en general, y las latinoamericanas en particular, en los festivales de cine del Norte. Estos están destinados principalmente a legitimar las películas seleccionadas a la luz de la historia del cine mundial. Traducir el estatus de una cinematografía de nacionalidad extranjera implica principalmente traducir los puntos ciegos de la circulación de algunas películas a nivel mundial, es decir, observar las diferencias entre una recepción nacional e internacional y cómo las ausencias de las que hablamos son “sistemas de autenticidad impuestos a las obras producidas fuera de Occidente” (Clifford, 1996: 222).

El crítico Nicolás Azalbert relata cómo el director argentino Santiago Loza, al presentar el proyecto de su película *Extraño* en 2003 en el laboratorio *Cine en Construcción* del festival *CineLatino* de Toulouse, se encontró con un productor que le dijo que “su película no era “suficientemente argentina”. Es lamentable que una productora francesa se sienta con derecho a decidir sobre lo que sería o no sería “argentino” y sería difícil imaginar que una distribuidora de Buenos Aires culpara a la última película de Philippe Garrel de la falta de “francesidad”, incluso de “parisinidad”. La situación muestra cómo un tráfico demasiado parcial del cine argentino en Francia, con la excepción de ciertos festivales<sup>7</sup>, acabó configurando un imaginario nacional engañoso, dejando poco espacio para alternativas cinematográficas. Obviamente este ejemplo no es generalizable. No estoy fomentando la desconfianza sistemática de todos los festivales del Norte que muestran películas producidas en el Sur pero se trata de recordar que ningún proceso de selección y programación está desprovisto de una relación política con el cine y que, por tanto, un inventario de la producción de un continente se basa siempre en una elección guiada por una serie de presupuestos. En este sentido, la investigación y la crítica apuntarían a recibirlos no como evidencia, es decir, como un corpus ideal listo para ser usado, sino a crear nuevas relaciones entre las películas, incluso con aquellas que parecen faltar.

Desplegar un *lugar de escuta* por lo tanto, nos invita a escuchar a filmografías que hasta ahora no han hecho (suficiente) ruido en el otro lado del Atlántico. Un movimiento vital emerge así: ir al encuentro de una película incluso cuando no nos llama. Por esto, promovemos la “desorientación” que, para Seloua Luste Boulbina, es decisiva para la descolonización del saber en tanto se encarna en una acción o postura (2018: 18). Según Joaquín Barriendos “la matriz etnófaga de la mirada panóptica colonial, es decir, el impulso de la visualidad etnocentrada de fagocitar etnicidades otras, ha dejado de ser colonial sin dejar de ser parte de la colonialidad del poder de la mirada” (24). Dejar que las películas nos desorienten, cuando no encajan en un sistema de “autenticidad” impuesta erróneamente como “universal”, promete ser un paso decolonial de primordial importancia.

En este sentido, los ciclos dedicados al cine brasileño contemporáneo que tuvieron lugar fuera de Brasil durante la última década fueron iniciativas dispersas y

7 Entre otros festivales, podemos citar Cinélatino – Rencontres de Toulouse, el festival de cine latinoamericano de Biarritz y el Festival des 3 Continents de Nantes que hacen un atento trabajo de curaduría en relación estrecha con los festivales de cine latinoamericano.

desiguales, de pertinencia variable, aunque ciertamente encomiables en su capacidad de dar a conocer imágenes de importancia.<sup>8</sup> No obstante, habría que concebir un vasto ciclo que ponga realmente en tensión la década de producción cinematográfica pasada. Se requeriría un trabajo de inteligencia en común con contrabandistas de películas de Brasil, un mapeo de películas valoradas por festivales independientes nacionales que no han cruzado las fronteras de Brasil. El festival parisino *Brésil en mouvements* genera este espacio de reunión cada año en su propia escala.<sup>9</sup> La creación de festivales como la *Mostra de Cinema de Tiradentes*, *Semana dos Realizadores*, *forumdoc.bh*, *Olhar de Cinema*, *CachoeiraDoc*, *Janela Internacional de Cinema do Recife*, entre otros, ha podido acoger formas fílmicas insólitas, reformulando con libertad y profundidad histórica eso que será su propio “sistema de autenticidad”. Así, instigan a una producción independiente a emanciparse en una pluralidad dinámica por fuera del horizonte de expectativas limitante de algunos de los principales festivales del Norte.

### Películas antídoto y películas venenosas

En el manifiesto “¿Que es la pornomiseria?”, después de dirigir *Agarrando pueblo* (1977), los directores colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo declaran haber hecho esa película como “una especie de antídoto o baño Mayakovsky para los espectadores. Queríamos mostrarle al público la explotación que encontramos en este cine miserable, capaz de hacer del ser humano un objeto, algo ajeno a su propia condición”. Como propone Victor Guimarães (2022: 72-73) en un texto sobre el cine de Pedro Costa, *Agarrando Pueblo* es en realidad un antídoto indefinidamente vigente para hacer frente a las imágenes de la pobreza, de todas las edades, de todas las geografías. La palabra “antídoto” también es familiar al léxico decolonial, como evidencia Selou Luste Boulbina al considerar la desorientación como una “cura” (2018: 20), una posición que busca contrar-

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022

8 En Francia, podemos citar:

- “État des lieux: Regards sur le cinéma brésilien contemporain” en el Festival des 3 Continents en 2013, compuesto por doce películas poco conocidas en Francia en ese momento, en particular, de Eduardo Coutinho, Vincent Carelli y Maria Augusta Ramos.

- El programa “Brasil!” que tuvo lugar en la Cinemateca francesa en 2015 ha exhibido *Doméstica* (2012) de Gabriel Mascaro y *A Vizinhança do Tigre* (2014) de Affonso Uchôa.

- “Route du doc” en los États généraux du documentaire de Lussas en 2016, programación de Christophe Postic y Cláudia Mesquita, con películas de Adirley Queirós, Marcelo Pedroso, Maria Ramos y Dacia Ibapina.

- “L’explosion du cinéma brésilien – Un état du monde” en el Forum des Images en 2019. Probablemente la visión más temperada, general del cine brasileño contemporáneo, con películas ya exhibidas en los cines franceses (*Aquarius* de Kleber Mendonça Filho, *Les Bonnes manières* de Juliana Rojas y Marco Dutra) o presentadas en vista previa (*La Vie invisible d’Euridice Gusmão* de Karim Aïnouz, *A Febre* de Maya Da-Rin, *Divino amor* de Gabriel Mascaro). En Europa “Brazil Burning” en la Viennale de 2019 incluyó películas de Gustavo Vinagre, Affonso Uchôa, Thiago B. Mendonça, Adirley Queirós, Camila Freitas, Tavinho y Mariah Teixeira.

9 Algunos de los festivales brasileños independientes incluidos son *CachoeiraDoc*, *Mostra de Cinema de Tiradentes*, *forumdoc.bh*. La programación está disponible aquí: <https://www.autresbresils.net/festival-documentaire-bresil-en-mouvements>

restar el rol del artista occidental como “salvador blanco”, la única garantía para un “arte como arma suprema de curación” (Bachelot Nguyen, 2020: 38).



Imagen: *Agarrando Pueblo* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022

Cuarenta años después de *Agarrando pueblo*, podemos continuar el método de colonial de las “películas antídoto”. Para ello, también es importante reconocer a sus antagonistas: las “películas venenosas”. Los sistemas impuestos por el arte de la autenticidad fluctúan con el tiempo y las tendencias. En estos años ha aparecido una literatura iluminadora: pienso en los textos publicados poco después de la exhibición de *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles y Kátia Lund en Cannes, que incluye el ensayo en donde Ivana Bentes (2007) desarrolla la noción de “cosmética del hambre”, o más recientemente, posiciones críticas, como la de Juliano Gomes (2017), frente a la extrema abyección de los esclavos negros en *Vazante* (2017) de Daniela Thomas, exhibida en la Berlinale. De hecho, es crucial trazar esta línea divisoria entre antídoto y veneno en prolongación y en reacción a los debates críticos que ya se están dando en los países donde se producen las películas.

*Cidade de Deus* ha desplegado a la *favela* como la imagen-marca de Río en todas las pantallas del mundo, instituyendo hasta un turismo social en la ciudad para que los gringos pueden reencontrarse con sus emociones como espectadores.<sup>10</sup> *Vazante* ha reiterado una mirada conservadora colonial e ideológicamente confusa, prefiriendo abordar la esclavitud desde los paisajes bucólicos de Minas Gerais en lugar de cuestionar un sistema económico basado en el sudor y la sangre. El exotismo y la estigmatización se mezclan para satisfacer un impulso escópico propio de la colonialidad, implementando lo que Serge Daney llamó la “estética involuntaria de la coproducción” (2012: 417): poder transformar los cuerpos de una población históricamente dominada en atracción cinematográfica artificial, sin profundidad, para asegurar una acogida favorable en el Norte.

10 Sobre este tema véase Freire Medeiros.

Es crucial el interés en el “caso Vazante” porque, como nos avisaba *Agarrando Pueblo*, el veneno opera no sólo del lado de las hiperproducciones gringas sino también en proyectos pequeños que buscan simular una supuesta autenticidad. (...) Si hoy cineastas de barrios de clase trabajadora han filmado contracampos que funcionan como antídotos al desastre de *Cidade de Deus* –vuelvo a Lincoln Péricles y Adirley Queirós, y no son los únicos— podemos esperar una respuesta cinematográfica decolonial a *Vazante*. Es nuestra responsabilidad como críticos e investigadores gringos no acercarnos a *Cidade de Deus* y *Vazante* como inofensivas producciones brasileñas a escala internacional, y trabajar para “difundir” la obra de Péricles, Queirós y la vasta constelación de cineastas latinoamericanos que no trabajan con un sistema de “autenticidad impuesta”.

Hay que conocer el veneno para multiplicar las virtudes de los antídotos. Desde nuestro *lugar de escuta*, conviene examinar en qué medida las propias películas escuchan a aquellos cuyas imágenes captan. Para el geógrafo brasileño Leo Name los modos de captura de la imagen del Otro entran en una historia que continua un ejercicio de poder colonial. Los “gringos” fotografiando y filmando la pobreza turística de la *favela* contemporánea es un ejemplo de ello (2016: 17). Felipe Schultz Mussel abordó esta situación con gran delicadeza en *Em Busca De Um Lugar Comum* (2012), un documental que tiene todas las cualidades de una película antídoto ya que escenifica la capitalización de una mirada extranjera en lugar de juzgar a un turista. La abyección de habitantes de localidades periféricas a través de un docudrama sin crítica reflexiva se puede encontrar en *Avenida Brasília Formosa* (2012) del brasileño Gabriel Mascaro o *Una ciudad de provincia* (2017) del argentino Rodrigo Moreno. Estas no son películas escandalosas. Sin embargo, hay motivos para preguntarse por qué a más de un siglo de las primeras películas etnográficas como *Nanook l’Esquimau* (1922) de Robert Flaherty o *Tabou* (1931) del mismo Flaherty con Friedrich Murnau, los cineastas contemporáneos perpetúan con la misma fascinación “la estrategia de la negación donde el Otro es siempre el horizonte exegético de la diferencia, nunca el agente activo de la articulación. (...) El Otro pierde su poder de significar, de negar, de instaurar su deseo histórico, su propio discurso institucional y de oposición” (Bhabha, 2007: 81). En estas dos películas, los habitantes de la periferia son filmados a distancia, hablan poco, o los escuchamos mal, o nos damos cuenta de que no tienen mucho que decir. Sólo la mirada detrás de la cámara parece tener derecho a opinar.

Denomino “artyalización” a un nuevo fenómeno venenoso contemporáneo. El filósofo Alain Roger entendía por “artyalización” a los procesos perceptivos activos necesarios para que un espacio natural se transformara en paisaje (1997:17). Aquí identifico una tendencia de “artyalización” entre realizadores contemporáneos llamados “independientes” que filman sus películas en el Sur Global del que son originarios, pero integran y amplifican resortes estilísticos propios del llamado “sistema de autenticidad” del cine arte. Estos recurren a la excesiva estetización de las culturas locales, artificializando una “disposición etnográfica” (Clifford, 2000), a menudo según un proceso inmersivo no preocupado por cuestiones de apropiación cultural. Películas como *El auge del humano* (2016) del argentino Eduardo Williams, rodada en Argentina, Mozambique y Filipinas, seleccionada en Locarno y Toronto; *Cocote* (2017) del dominicano Nelson Carlo de los Santos Arias también proyectada en Locarno y *Lo visible y lo invisible* (2018) de la Indonesia Kamila Andini, en competición en la Berlinale y en el Festival de cine de Toronto,

son películas de “artyalización” notoria, capaces de utilizar especificidades culturales como feliz escenario atmosférico y como condición de su originalidad narrativa. Estas películas son al cine mundial lo que es la *world music* a la historia de la música<sup>11</sup>: un atractivo etnológico de superficie, que solo reconforta al espectador. De hecho, él público se encuentra cara a cara con clichés refinados, lo suficientemente identificables para no confundirlos y lo suficientemente desconocidos para despertar la curiosidad por “la otra parte”.

Otra rama del cine venenoso, que reitera a su manera el borrado de las voces locales, podría llamarse “la geopolítica ilusoria”. *Gabriel y la montaña* (2017) de Felipe Barbosa, presentado en la Semana de la Crítica de Cannes y *Los territorios* (2018) del argentino Iván Granovsky, seleccionado en el Festival de Cine de Rotterdam, son dos embajadores de esta tendencia. La primera película, reconstitución novelada de la historia del estudiante de economía brasileño que viajó al África subsahariana antes de morir trágicamente, juega la carta de “la verdad”. Los interlocutores del verdadero Gabriel se encuentran con el actor que lo interpreta. Se podría esperar que la ficción provocara una renovación en el encuentro, pero el guionista opta por transformar a los ciudadanos africanos en extras. De este modo, se aleja de la posibilidad de que ellos habiten la imagen desde su vida cotidiana. El segundo, un documental ficcionalizado y autorreflexivo, sigue la vana búsqueda de un joven periodista que se convierte en un arrogante turista de noticias, multiplicando encuentros con personalidades políticas, sin nunca intentar escuchar a las personas que lo rodean. Para Granovsky, filmar el mundo primero se reduce a filmarse a uno mismo filmándolo, limitando los riesgos de la contradicción al neutralizar el contraplano. Leo Name señala que la colonialidad de la mirada persiste donde las imágenes operan tanto para inferiorizar al “Otro”, como para desterritorializar positivamente el “yo” del productor de la imagen (68). En ambos casos, las películas no se interesan por las singularidades de los lugares que atraviesan, sino que buscan promover a sus principales protagonistas como auténticos ciudadanos del mundo.

Frente a estas tres ramificaciones venenosas, ¿qué películas antídoto traer? Me atrevo a esperar que la lista sea larga, y por falta de espacio, citaré solo una: la maravillosa *El Escarabajo de oro* (2014) del argentino Alejo Moguillansky y la sueca Fia-Stina Sandlund que pone en abismo con un humor impetuoso el proceso mismo de creación de la película. Este proyecto surgió en el marco del laboratorio del festival de Copenhague CPH: DOX, que crea parejas de artistas europeos, principalmente escandinavos y directores “de otros lugares”. Al ficcionalizar el imposible entendimiento de los dos directores (Fia-Stina Sandlund solo existe fuera de la pantalla) y al oponerse a las elecciones narrativas y estéticas que impone la coproducción europea, Moguillansky apuesta a atravesar todo el noreste argentino desde Buenos Aires para desenterrar un tesoro de los jesuitas. La aventura de hacer una película va a desmontar las ideas de las películas de aventura que generalmente aplastan a los lugareños: aquí filmar y viajar se fusionan para entender el territorio nacional con un didacticismo inventivo y para revelar una Argentina que

11 Tomo el paralelo formulado por Lúcia Nagib, Chris Perriam y Rajinder Dudrah en *Theorizing World Cinema*: “De hecho, los ‘problemas’ con el cine mundial comienzan con el nombre mismo, cuyo ascenso como etiqueta comercial junto con ‘world music’ ha dado origen a una oposición altamente cuestionable, aunque popular, entre la corriente estadounidense y el resto del mundo (2011: 19).

la tropa de porteños no conoce. Con habilidad se despliega una perspectiva histórica que conecta las colonias del XVII con la dependencia económica vis-à-vis la Europa contemporánea. Es el equipo argentino que, en medio de la vegetación, explica a sus productores alemanes y franceses quienes fueron Jean-Marie Straub y Danièle Huillet invirtiendo así la “propiedad” de los saberes de los orígenes consagrados. Alcanzada la meta, se les escurre por debajo de los pies: como en la fábula en la que se basa Walter Benjamin al comienzo de *Experiencia y pobreza*. Lo que verdaderamente gana el equipo de filmación no son euros con una convertibilidad favorable frente al peso argentino, sino la intensificación del conocimiento de su propio país, el cual definitivamente no se limita a la clase media porteña a la que pertenecen. Por todo esto y más *El Escarabajo de oro* ignora la abyección de sus protagonistas y da cuenta del fenómeno de la “artyalización” y de la geopolítica ilusoria. Sin embargo, no se trata de una película “ejemplar” porque el aparato crítico que sostiene *El Escarabajo de oro* tiene la honestidad de volverse contra sí mismo y dar libre vuelo al ingenio para abrirse mucho más allá.

## **Segundo movimiento. Hacia los paisajes periféricos, léxicos de lugares La mirada decolonial desde la descripción**

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022

Con el fin de ampliar nuestra constelación de películas antídoto, y para subvertir a las películas venenosas, un trabajo de decolonización de la mirada debe refinar la descripción de las imágenes y sonidos. La descripción no solo pone a prueba nuestra percepción, induciendo una atención perseverante hacia elementos irreconocibles, sino que también implica sondear nuestro lenguaje para expresar la singularidad de una experiencia. En *Décrire le film de cinéma: au départ de l'analyse*, Jessie Martin admite que “cuando nombramos objetos en lugar de figuras — simplemente porque así es como los vemos, primero como objetos y, posteriormente, a costa de un esfuerzo perceptivo, como figuras— nos guiamos por lo que sabemos sobre el tema a costa de un esfuerzo perceptivo de las figuras, nos guiamos por lo que sabemos y por lo que esperamos ver” (2011, 33). Reconocer películas antídoto y películas venenosas como crítico, docente o programador implica dejar hablar a las películas, más allá de la forma en que estas nos miran, para recomponer primero un misterio de su sustancia. Mi hipótesis, que tiende más a una vertiente poética que científica, sería que las películas antídoto saben captar algo del espíritu de un lugar periférico, una forma de estar ahí, trascendiendo cuestiones de género y ficcionalización (no es una cuestión de elogiar el naturalismo), que luego debemos extender a las palabras. Una experiencia intensa para el espectador es, por tanto, también un desafío respecto de nuestra lengua materna.

Como preámbulo, leamos al escritor martinicano Raphaël Confiant: “¿Cómo describir una palma de coco? ¿Cómo decir que una playa de arena blanca es hermosa? (...) la tragedia, para mí, un escritor antillano, es que ni el cocotero ni la playa de arena blanca son exóticos en mi vida cotidiana, sino desde el momento en que, utilizando el idioma francés, trato de evocarlos. Me encuentro literalmente tomado como rehén, aterrorizado en el sentido etimológico del término por la mirada cosificadora de Occidente” (Raphaël Confiant, citado por Schon, 2003: 34). Una diferencia sería captar cómo un crítico gringo describiría los cocoteros de *Barravento* (1962) de Glauber Rocha o aquellos en *Ventos de Agosto* (2014) de Gabriel Mascaro. En la primera película, probablemente dibujaría cómo

los habitantes de la costa de Bahía, específicamente en la aldea de Praia de Buraquinho, encuentran su existencia entre los grandes árboles, la naturaleza sublime pero estéril. Para la segunda película, se sorprendería a sí mismo redactando una guía turística: los cocoteros solo nos esperan a nosotros, espectadores gringos y gringas en busca de sol. Por tanto, no es la palabra “cocotero” lo que entra en disonancia con el paisaje “verdadero” sino la articulación entre la percepción de la puesta en escena, cuidadosa con el lugar, en el primer caso, o tomada por la “artyalización” en el segundo.

El espíritu de un lugar se debe también a la forma en que, a fuerza de estudios iconográficos y topográficos, o por la práctica de lugares reales, ciertos elementos encarnan plenamente su importancia cultural. En *Le cinéma japonais d'aujourd'hui: cadres incertains* Benjamin Thomas expresa muy acertadamente cómo las composiciones de ikebana, el arte de los arreglos florales en Japón, no se puede apreciar en un interior occidental y, por lo tanto, apenas cobran importancia en las pantallas francesas: “Es en la casa japonesa donde las flores de ikebana adquieren todo su significado porque provienen del mismo “todo natural” que la madera, el bambú y la tierra que hacen esta morada. La mayoría de los espectadores occidentales (...) ven películas japonesas como mirarían estas flores: sin conocer la tierra japonesa de la que nacieron” (2013: 7). Sin reducir el análisis a la verificación de las nobles intenciones de los realizadores, me intereso por cómo las películas trabajan específicamente a partir de los lugares con los lugares, capturando algo de estos cuando ingresan en la pantalla.

EN LA

OTRA ISLA

NÚMERO

6

### Ver el cine brasileño contemporáneo desde la *laje*

MAYO DE

2022

Volvamos a las periferias cinematográficas brasileñas. Tras el visionado de *Branco Sai, Preto Fica* (2014) de Adirley Queirós, César Guimarães (2014) escribió, “Noite na Ceilândia”, focalizándose en un aspecto que un espectador brasileño probablemente habría notado, pero que, por falta de equivalencia en francés, se me había aparecido sin formalizar: “el punto de vista de la *laje*”. La *laje* es, para decirlo rápidamente, una terraza con múltiples funciones que se encuentra en los barrios populares, a menudo autoconstruidos, de Brasil. Es interesante notar que Guimarães no teoriza cuál sería este “punto de vista de la *laje*” recurriendo a una taxonomía espacial o estética. Es a través de la descripción misma de esta impactante aparición en el cine de Queirós que se prolonga la singularidad de la composición topográfica de la película: “El espacio de las calles, abierto pero vigilado, tiene como contrapunto los espacios subterráneos (como la radio-búnker de Marquim, en el sótano, donde repite sus recuerdos, nostálgico y triste, y hace su bomba de sonido) o en altura (como la *laje* de la casa de Sartana donde observa, dibuja y fotografía la ciudad)”.

Cuando descubrí esta investigación sobre el punto de vista de la *laje*, me pareció fundamental. No era una condición moral, pero, no es menos cierto que la secuencia filmada con el punto de vista de la *laje* ha aparecido con frecuencia en las películas antidoto (*Temporada* de André Novais Oliveira y *Au cœur du monde* de Gabriel y Maurílio Martins en particular) y nunca en las películas venenosas. Lo importante no fue tanto poder designar la *laje* como topos *laje* sino captar dónde se ancla el punto de vista de estos cineastas-habitantes, cómo se ubica cinematográficamente su *lugar de fala*. También fue muy importante mi encuentro con el texto “Epistemologia da laje” de la antropóloga

Bianca Freire-Medeiros que explica cómo la *laje*, la especificidad de la auto-construcción brasileña, implica replantear la percepción y el análisis del dispositivo urbano más general, tanto de las prácticas populares, como de la imagen de la ciudad. De hecho, la *laje* va más allá y desplaza los modelos de estudio de las grandes metrópolis europeas. Por ello, de la misma forma que decido no traducir *lugar de fala*, lo que equivaldría, paradójicamente, a arrancar la noción de su “primer lugar”, seguiré usando *laje*, y *da laje*, para intentar conectar la mirada con los lugares de las películas antes que proponer una incómoda adaptación desde la distancia. La traductora de *Le pouvoir des mots. Politique du performatif* de Judith Butler expuso que algunas palabras “encuentran sus correspondientes en francés”, pero no encuentran su “equivalente”. Como dice Dipesh Chakrabarty: “Hay algo ‘escandaloso’ -chocante- en cada traducción, y es solo cuando uno mantiene una relación íntima con los dos idiomas que uno puede darse cuenta de la magnitud del escándalo. Se trataría entonces de forjar un interlenguaje para un ser-en-el-lugar pleno. Sin embargo, una pregunta: si alguna vez se volviera a publicar un libro que se ha vuelto imprescindible en Francia, *La Ville au Cinéma: Encyclopédie* (2005), coeditado por Thierry Jousse y Thierry Paquot, ¿aparecería allí ahora la palabra *laje*?”

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022



Imágenes 14 y 15: *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós

## Periferias de lejos, periferias de frente: desafíos de la imagen

Para hablar hoy de una periferia popular no basta la palabra *favela*. Convertida en un lugar de rodaje, la *favela* no dice qué se está produciendo cinematográficamente, en ese momento, en ella. Requiere otras palabras, una descripción detallada que la libere de el yugo de “tipos y tipologías que tienen sistemas de clasificación con repertorios preexistentes” (Name y Moassab, 2014).

En 2019, después del asesinato por parte de la policía militar de 10 jóvenes en Paraisópolis, en la periferia de San Pablo, una foto aérea que había sido tomada por Tuca Vieira en 2014 se difundió en las redes sociales. En su análisis de la imagen, Lorenzo Mammi se enfoca en la exclusión de un horizonte, que daba legibilidad a la imagen y generaba la sensación de collage entre dos tramas que no se corresponden. El describe: “a la izquierda, un denso racimo de casas, sin planificación alguna; a la derecha, construcciones igualmente caprichosas, que no parecen muy preocupadas por seguir una articulación racional. Y mucho menos integrarse con el territorio. Acumulación, por un lado, desperdicio por el otro. Incluso los colores no combinan: el gris del asfalto y el beige amarillento de los ladrillos de la izquierda; el verde del pasto, el azul de las piscinas y el ocre de los terrenos a la derecha. En realidad, parecen dos fotos diferentes cortadas y pegadas. Pero el collage no está en la foto, está en el lugar” (2019).

Sin cuestionar la relevancia de la mirada de Lorenzo Mammi, se trata de una descripción problemática porque conserva y mantiene intacta la perspectiva distanciada del fotógrafo, porque la vista aérea, reinstaura una distancia de clase para designar edificios periféricos y desarrolla un campo léxico de carencia, partiendo del interminable argumento de la falta de urbanización de los barrios populares. El punto de vista *da laje* ha funcionado precisamente para desactivar este borramiento, para mostrar que los barrios populares se levantan gracias a autoconstrucciones llenas de historia y luchas plenamente vividas.



Imagen 16: *Paraisópolis* (2014) de Tuca Vieira

¿Cómo describir una vista desde encima sin escribir desde encima lo que tenemos que describir? Evidentemente, no hay una única forma de hacer las cosas, sino tantos *lugares de escuta* como espectadores. Aunque no podemos comparar *O Som ao Redor / Sonidos vecinos* (2014) de Kleber Mendonça Filho con la fotografía de Tuca Vieira, una secuencia en particular me resultó muy difícil de analizar porque no encontraba el modo adecuado de cuestionar el punto de vista planteado. Esta secuencia tiene lugar en medio de la película (51:45). João, agente inmobiliario, uno de los protagonistas, recibe una llamada de su tío, un rico propietario, desde la terraza de un rascacielos.

Para empezar, la cámara se inclina un poco, recordando la forma curva del perímetro de la terraza. João pasea por allí. Una llamada telefónica lo sorprende, la cámara aterriza en un ángulo. A su derecha, una jungla de edificios y el mar. Recife, la zona sur, se cierne detrás de la barandilla beige como un modelo vertical inquebrantable, el mismo modelo arquitectónico reproducido sin cesar. Corta. La línea de mira supone a João, el zoom se acelera gradualmente, el ojo de la cámara acompaña el ritmo de los martillos y otros sonidos del trabajo. Lo que parecía ser un parche rojo bordeado por torres ahora es ahora visible, rápidamente, en primer plano: es una densa colección de casas bajas de ladrillos en bruto, sin habitantes a la vista. Un distrito por derecho propio. De vuelta a João, de perfil, de espaldas a una parte de la ciudad, la “mancha en el paisaje” ahora relegada al fuera de pantalla. Cambio de vista, un plano general fijo de torres dispersas bordeadas por una vegetación espesa en primer plano y el mar en el fondo. Hay un calado entre las torres, pero la zona parece edificada. El rojo salpica sobre el verde. ¿Otra mancha más discreta? La cámara se acerca a una tuerca en la barandilla. João la toma con su mano izquierda, observa el paisaje a través de él. ¿Qué parte de la mancha roja puede ver a través de la tuerca?

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022





EN LA  
OTRA ISLA  
  
NÚMERO  
6  
  
MAYO DE  
2022

Imágenes 17, 18 y 19: *Sonidos vecinos* (2014) de Kleber Mendonça Filho

Esta secuencia contiene un fuerte desafío en *Sonidos vecinos*: es el único momento en que la periferia, es decir, aquí la exterioridad popular a la calle principal de la película, previamente relegada al fuera de campo, que perturba a los protagonistas en su dimensión sonora, se coloca en el centro del cuadro. El barrio popular es tanto una mancha como una forma de abrazar la ciudad: la escala del primer plano indica que el barrio forma parte del vasto continuo de una ciudad heterogénea. La crudeza del zoom, sin embargo, la arranca del todo. Se convierte en la parte disonante. João le presta atención porque preferiría no verla, no tener que vender esa vista con el apartamento de lujo. Podemos tomar una tuerca en nuestras manos, pero no podemos mover esa mancha. Esta secuencia funciona a través de un juego de conexiones oculares y escalas de planos sobre un paisaje segregado desde el punto de vista de un hombre de clase media. Lo que nos dice el montaje es que el beneficio de la clase radica en tener suficiente espacio arriba como para poder mirar hacia otro lado, incluso cuando el miedo al otro

permanezca sin rostro.

¿Cómo describir esta secuencia sin abandonar el punto de vista de João, pero sin socavar la imaginabilidad de los barrios populares? A pesar de volver varias veces a esta secuencia, no logro reemplazar la palabra “mancha”. Sin embargo, sé que se trata de ventriloquia: escribo desde el punto de vista de João –continuidad entre la escritura y la puesta en escena— pero mi voz interior se resiste, no puede evitar poner la palabra entre comillas, al considerar que no forma parte de mi vocabulario topográfico. Al mismo tiempo, demarcar esta palabra incómoda, cuando Mendonça Filho se acerca a un lugar sin nombre, es también develar un espacio omnipresente in absentia en la película. Hablar de “mancha” es seguir eludiendo la palabra *favela*, que nunca se dice. “Manchar” lo tácito (manchar la propia descripción con esta palabra) es situar una mirada de escritura como efecto de la secuencia y dejar entrever una iconografía contemporánea más amplia que vendría, como un antídoto, a “separar” la visión arquitectónica de un barrio autoconstruido.

Recientemente, gracias a la edición online del festival forumdoc.bh, viendo *Videomemoria* (2020) de Aiano Bemfica y Pedro Maia de Brito, encontré un eco a mi problema de descripción. Hay dos planos parecidos que responden a esta vista desde encima de Lorenzo Mammi y a la mirada identificada con João y, por extensión, a mis ojos, mis vacilaciones y mi descontento léxico. Una vez más, no se trata de comparar lo incomparable: la película militante de Bemfica y Maia de Brito filmada en la *ocupação* Eliana Silva, en Minas Gerais, obviamente, tiene poco que ver con la ficción filmada en la calle de Mendonça Filho, un barrio de clase media, en Recife.

*Videomemoria* comienza con un plano de asombrosa sencillez. Con un fundido a negro muy sonoro, donde priman los cantos de los pájaros, entre ellos el de un terco gallo, un amplio plano nocturno deja ver un abarrotamiento de casitas de ladrillos y chapa. Una de estas casas está iluminada. Esta introducción es muy fuerte porque hay algo que a primera vista nos impide pensar: “otra vez una *favela*”. Ese algo no proviene del artificio sino de la fe de los cineastas en la lucha popular que simplemente trasciende en el plano en plena experiencia de filmación. Literalmente nos encontramos frente a una porción de vecindario, frente a su vida nocturna. Lo que prevalece inmediatamente, gracias al rigor del plano, es aquello que “aguanta”, que existe. Este plano es aún más fuerte en retrospectiva porque habremos visto los cuerpos en movimiento de sus habitantes, que se desplazan de noche para reclamar sus derechos. Sabremos cuál es el costo, el riesgo, de ser habitante-ocupante. Conoceremos el origen de la fuente de luz que da sustancia a esta primera visión nocturna. En retrospectiva, estas pocas ventanas encendidas, serán también las voces que harán resonar “Ocupar, resistir y construir”, lema de la Unión de Movimientos por la Vivienda (*União dos Movimentos de Moradia*). Serán las presencias que se toman firmemente las manos frente a un grupo de policías ultra armados.

Este primer plano, que vuelve hacia el final haciéndonos pasar de la noche al día, está inmediatamente habitado por presencias. Está poblado por la experiencia de haber estado allí, después de haber acompañado a sus ocupantes. No hay miedo ni vergüenza al mirar de frente esta *ocupación*. Por el contrario, sólo hay orgullo y temeridad en el hecho de que este plano, urbano y cinematográfico, se sostenga dos veces, de día o de noche, por la fuerza de quienes lo construyeron, por la escucha de quienes allí filman. Aguanta dos veces en lugar de una, un antídoto para la recuperación, pero en realidad mucho

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022

más. En cada cara a cara con una imagen venenosa tomada en la periferia, *Videomemoria* aparecerá como una superposición.



Imágenes 20, 21 y 22: *Videomemoria* (2020) de Aiano Bemfica y Pedro Maia de Brito

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022

## Innumerables movimientos

Estas reflexiones desordenadas buscan principalmente no restringir la decolonialidad de la mirada a un lugar determinado de la enunciación o posición moral uniforme, sino promover un *lugar de escuta* que se arraigue en el propio *lugar de escuta* de las películas. Insisto en este punto: me parece fundamental que la decolonización de la mirada no vaya en detrimento de las películas (ya sea a priori o considerándolas sólo a modo ilustrativo). Imagino este ejercicio en compañía de obras con potencia reflexiva como *Agarrando pueblo*, *El Escarabajo de oro* o *Apiyemiyekî?* (2020) de Ana Vaz, y de tantas otras también, para revalorizar filmografías poco conocidas.

Estas notas representan un paso y no son exhaustivas. Deseo, sobre todo, estimular el intercambio y encontrar un eco en proyectos trasatlántico colectivos. Nunca escuchamos solos. La dificultad, por no decir la imposibilidad, de realizar investigaciones en esta era de pandemia, nos invita a consolidar alianzas de pensamiento y creación con colegas y cineastas de otros continentes. Mientras esperamos poder volver a estar desorientados in situ, podemos continuar sondeando los secretos de la traducibilidad desde nuestras pantallas domésticas. Incluso estando confinados, la descripción de momentos notables o desestabilizadores de las películas que nos convocan sigue siendo una forma reveladora de las relaciones que se establecen con ellas. “Nada es intraducible si empleamos tiempo y esfuerzo para expandir un discurso competente que se mida por el poder del original”, abogó Jacques Derrida (1996: 98). No elegí ser “gringa” y aún no he terminado de ser extranjera en mi lengua materna. En este aislamiento desorientador, en este momento de movimientos mínimos, otro movimiento debe considerarse con urgencia: alcanzar los mismos requisitos decoloniales vis-à-vis las películas hechas en Francia. Solo cito estas dos, pero no son las únicas: *Ouvrir la voix* (2017) de Amandine Gay y *Tout simplement noir* (2020) de Jean-Pascal Zadi y John Wax. Estas dos películas asumen toda la lucidez de las películas antídoto, con habilidad para integrar en su construcción las contradicciones sociopolíticas de una sociedad francesa poscolonial sin perder de vista la perspectiva histórica en la que se desarrollan las trayectorias de vida. Siempre que se escuchen más estas películas, seguiremos construyendo incansablemente *lugares de escuta* políglotas.

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022

## Bibliografía

- Azalbert, Nicolas (2013). “Histoires du nouveau cinéma argentin. De *Historias breves* (1995) a *Historias extraordinarias* (2008)”. *Cahiers des Amériques latines*, n°69 (9-13).
- Bachelot Nguyen, Marine (2020). “Réticences à la française”. *Tumultes*, n°54, *Voix/Voies entravées. Percées émancipatrices* (31-42).
- Barriendos, Joaquín (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo interepistémico”. *Nómadas*, n°35 (12-29).
- Benjamin, Walter (2017 [1923]). “La tâche du traducteur” in *Expérience et pauvreté*, París: Payot.
- Bentes, Ivana (2007). “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e

cosmética da fome”. *Alceu*, v.8, n ° 15 (242-255).

Collectif (2019). “La pensée “décoloniale” renforce le narcissisme des petites différences”. *Le Monde*, 25 de Septiembre. Disponible en: [https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/09/25/la-pensee-decoloniale-renforce-le-narcissisme-des-petites-differences\\_6012925\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/09/25/la-pensee-decoloniale-renforce-le-narcissisme-des-petites-differences_6012925_3232.html)

Boidin, Capucine (2009). “Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français”, *Cahiers des Amériques latines*, n°62 (129-141).

Bhabha, Homi K. (2007). *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. París: Payot.

Brenez, Nicole (2019). *Manifestations : écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*. Stampa: De l'incidence.

Butler, Judith (2017). *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. París: Éditions Amsterdam.

Cassin, Barbara (2012). *Plus d'une langue*. París: Bayard.

Chakrabarty, Dipesh (2009). *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*. París: Éditions Amsterdam.

Clifford, James (2000). “An Ethnographer in the Field : James Clifford Interview”. Alex Coles (editor). *Site-Specificity : The Ethnographic Turn*. Londres: Black Dog Publishing.

Clifford, James (1996). *Malaise dans la culture : L'ethnographie, littérature et l'art au XXe siècle*. París: École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Cukierman Leïla, Gerry Dambury y Françoise Vergès (editores) (2018). *Décolonisons les arts !* París: L'Arche.

Daney, Serge (2012). *La Maison cinéma et le monde. Tome 3, Les années Libé (la suite)*. París: P.O.L.

Derrida, Jacques (1996). *Le Monolinguisme de l'autre*. París: Éditions Galilée.

Freire-Medeiros, Bianca (2007). “A favela que se vê e que se vende. Reflexões e polêmicas em torno de um destino turístico”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.22, n°65 (61-72).

Geertz, Clifford (1974). “From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding”. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, v.28, n°1 (26-45).

Gomes, Juliano (2017). “A fita branca”, *Cinética*, 18 de Septiembre. Disponible en : <http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>

Guimarães, César (2014). “Noite na Ceilândia”. *Catálogo de forumdoc.bh 2014 - XVIII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte* (98).

Guimarães, Victor (2022). “Lettre du Brésil”. *Cahiers du cinéma*, n°783 (72-73).

Gumocio-Dagron, Alfonso y Guy Hennebelle (editores) (1981). *Les Cinémas de l'Amérique Latine*. París: Éditions Lherminier.

Jousse, Thierry y Thierry Paquot (editores) (2005). *La Ville au Cinéma : Encyclopédie*. París: Cahiers du Cinéma.

Koza, Roger, “Festival y premios internacionales de cine : Macao 2019 (4). Las traducciones”. *Con los ojos abiertos*, 14 de Enero ; Disponible en : <http://www.conlosojosabiertos.com/las-traduccion/>

Luste-Boulbina, Seloua (2018). *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (arts, littérature, philosophie)*. París: Les Presses du réel.

Mammi, Lorenzo (2019). “Paraisópolis”, *Revista Zum*, 4 de diciembre. Disponible en:

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
6

MAYO DE  
2022

<https://revistazum.com.br/radar/paraisopolis/>

Martin, Jessie (2011). *Décrire le film de cinéma : au départ de l'analyse*. París: Presses Sorbonne Nouvelle.

Mignolo, Walter D. (2005). *La idea de América Latina*. Barcelona: Biblioteca iberoamericana de pensamiento.

Moassab, Andréia y Leo Name (autores) (2014). "Por um ensino de paisagismo crítico e emancipatório na América Latina: um debate sobre tipos e paisagens dominantes e subalternos". Encontro Nacional de Ensino de Paisagismo nas Escolas de Arquitetura e Urbanismo no Brasil, Vitória, Brésil.

Nagib, Lúcia, Chris Perriam y Rajinder Dudrah (editores) (2011). *Theorizing World Cinema*. Londres: I.B. Tauris.

Name, Leo (2016). "Geografia e imagem : Notas decoloniais para uma agenda de pesquisa", *Espaço e Cultura*, n°39 (59-80).

Paranaguá, Paulo Antonio (2000). *Le cinéma en Amérique Latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*. París: L'Harmattan.

Ribeiro, Djamila (2017). *O que é o lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.

Ribeiro, Djamila (2019). *La place de la parole noire*. París: Anacaona.

Roger, Alain (1997). *Court traité du paysage*. París: Gallimard.

Rueda, Amanda (2018). *L'Amérique latine en France : Festivals des cinémas et territoires imaginaires*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

Schon, Nathalie (2003). *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*. París: Karthala.

Thomas, Benjamin (2013). *Le cinéma japonais d'aujourd'hui : cadres incertains*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

William, Rodney (2020). *L'appropriation culturelle*. París: Anacaona, 2020.

Claire Allouche (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, EDESTA, ESTCA)  
callouchep8@gmail.com

Claire Allouche está realizando su investigación doctoral en la Universidad de París 8 Vincennes-Saint-Denis bajo la supervisión de Dork Zabunyan y Thierry Roche. Su tesis se centra en las condiciones de producción y formas estéticas de surgimiento de una nueva cartografía periferizada del cine de ficción argentino y brasileño contemporáneo (2008-2019). Desde 2018, coorganiza con Ignacio Albornoz Fariña, Leslie Cassagne, Célia Jésupret y Baptiste Mongis el seminario "Pensar la creación contemporánea en el Cono Sur" en la ENS Ulm en París. Es miembro del consejo de redacción de *Cahiers du Cinéma* desde junio de 2020. Colabora ocasionalmente con otras revistas académicas y críticas, incluyendo *Débordements*, *Trafic*, et *La Revue Documentaires*.