

SI LO VERDE TUVIERA OTRO NOMBRE, ¿SERÍA LATINOAMÉRICA?

POR SOFÍA CHECCHI

Reseña de Fornoff, Carolyn y Heffes Gisela (eds). *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*. Sunny Press, 2021, 361 páginas.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
6

MAYO DE
2022

Ya no hay manera de negarlo: el ecologismo se ha asentado como eje vertebrador de análisis y acción política durante los últimos años. La urgencia inherente de la cuestión ambiental demanda medidas en extremo novedosas para los modos de pensamiento occidentales, arraigados en la experiencia antropocéntrica del mundo. Aún hoy, el encuentro del hombre con la naturaleza sigue develándose misterio: ¿qué hacer frente a las fuerzas arrolladoras de lo que parece escapar sistemáticamente a todas las medidas de control? Incluso antes de aventurarse por un plan de acción, ¿por dónde empezar a hacer preguntas? ¿Qué es lo que permea nuestra relación con lo no humano?

Pushing past the Human in Latin American Cinema apuesta por una respuesta que se erige como evidente tras décadas de bibliografía acerca de la influencia del cine en la percepción humana. Una de las principales tendencias a la hora de mostrar la naturaleza reside en disponerla escenario confiable, permanente, auto-regulable y estéticamente placentero; como mucho: utilería que aporta en algún sentido a la textura, el tono o el carácter de algún aspecto narrativo. Eso que *sigue vivo*, pero para lo que se construye una ficción tranquilizadora que permite contemplarlo (todavía) desde la óptica del exotismo, desde la fetichización de la diferencia no humana que no merece mayor perturbación. Para *contar* la naturaleza —en particular, la que aquí nos concierne— no se han implementado muchas más maneras que las de aquellos viajeros europeos del siglo XIX: la distancia entre lo verde y el hombre, mucho antes de comenzar a idear estrategias para disiparla, exige volver sobre sí misma. Si nuestra tradición literaria hacía carne la mirada foránea alzando los ojos al horizonte y no viendo nada, si la Amazonia podía entrañar los terrores más espantosos aún desconocidos para los humanos, ahora es el momento de visitar esos modos de acceso al territorio a fin de allanar nuevas fronteras de conceptualización para las emergencias del presente.

Ahora bien, ¿por qué Latinoamérica? En la introducción, es posible hallar al menos tres razones para este emplazamiento. Si bien el proyecto hasta aquí expuesto excede los límites del territorio latinoamericano —y la obra se hace cargo de este punto—, no en vano en uno de los artículos más tempranos de este compendio se cita la aseveración de Walter Mignolo sobre la naturaleza como motivo clave para la idea

de Latinoamérica. América Latina es un sistema de representación textual y simbólico —así como Edward Said dijera sobre el orientalismo— que perpetúa una concepción del espacio homogeneizante de la Naturaleza¹. Sin embargo, el recorte geográfico no responde únicamente a estos estigmas representacionales, sino que atiende a un tiempo también a las condiciones materiales de la industria cinematográfica: la producción latinoamericana está profundamente determinada por las economías extractivistas. El boom del petróleo en Venezuela a mediados de los años setenta, por ejemplo, posibilitó el nacimiento del cine nacional. Condiciones ajenas a la producción extranjera delimitan aquí lo que se puede o no filmar, o incluso la posibilidad misma de comenzar y sostener una película. Acompaña como tercer motivo el auge que el *ecocinema* latinoamericano ha experimentado desde el 2010, visible en la proliferación de festivales dedicados a la cuestiones ambientales. A su vez, este género —principalmente, las películas documentales— ha encontrado difusión en YouTube y plataformas de streaming, lo que favoreció que una producción, muchas veces hiperlocalizada y de bajo presupuesto, pueda tener audiencia aun en ausencia de infraestructuras nacionales de exhibición.

Este volumen reúne catorce artículos críticos que, según lo expresan las editoras, “no reflexionan simplemente sobre la respuesta del cine latinoamericano a la degradación ambiental (...) sino que interrogan cómo la imagen en movimiento refuerza o cuestiona la división entre humano y no humano, y la división epistémica colonial entre cultura y naturaleza, que está en el núcleo de la crisis climática” (p. 3, la traducción es mía). Cada uno de los artículos interroga a su objeto particular sobre la posibilidad de escapar de la mirada antropocéntrica, y, principalmente, su excepcionalismo. El corpus se conforma como una plataforma propicia para cuestionar los límites y la naturaleza misma de la categoría de lo humano, proponiendo un recorrido que al mismo tiempo deja entrever su condición ficcional y su operatividad como criterio excluyente en la definición de la agencia y la ontología de lo no humano en el cine latinoamericano. Arremeter sobre lo constitutivo del fundamento del sujeto supone poner en crisis el modo de ver antropocentrista, romper el artificio de la visión objetiva en aras de visitar esa distancia impuesta entre lo humano y la naturaleza.

El índice esboza un orden de lectura que responde a tres mojones que oscilan entre criterios formales y temáticos, que no agota las conexiones posibles que podrían entrelazar cada una de las contribuciones, ya que se pueden rastrear resonancias de acercamientos y conceptos entre ellas. Es a través de este tejido compartido de citas y preguntas que ingresamos a (y salimos de) *Pushing Past the Human* con un compendio de análisis que —si bien no exhaustivo— prefigura una aproximación transversal y pretendidamente holística de las potencialidades del cine latinoamericano para difuminar las barreras entre nuestra especie y todo lo que no la compone

La primera sección, *Gender beyond the human*², revisita cuatro géneros cinematográficos preponderantes en el cine de y sobre Latinoamérica, corriendo el eje del sujeto como sustento de la convención. En su lugar, cada artículo repone un corpus

1 Timothy Morton, en *The Ecological Thinking*, distingue el uso de Naturaleza con “N” mayúscula como “una cosa reificada a la distancia, debajo de la vereda, del otro lado, donde el pasto siempre es más verde, preferentemente en las montañas, en lo salvaje” (citado en la obra reseñada, p. 90. La traducción es mía).

2 *Género más allá de lo humano* (todas las traducciones de los títulos de las secciones y capítulos son mías).

en el que se detiene para exponer su potencia como dispositivo de “re-entrenamiento de la percepción” (p. 29, la traducción es mía).

El capítulo 1 (“Movies on the Move: Filming the Amazon Rainforest”³) y el 3 (“Revising Nature and Documenting the Americas: From Alexander Von Humboldt to the Contemporary Latin America Documentary”⁴) coinciden en poner de manifiesto el lugar central que las crónicas de los viajeros europeos han tenido en la producción local. En el caso del primero de ellos, centrado en el género de la *road movie*, se hecha luz sobre la continuidad de estos tempranos *travelogues* y la noción de movimiento inherente a la naturaleza. En esa línea, Patricia Vieira plantea una relectura de la *road movie* hacia la *river movie*, en tanto las ficciones sobre la Amazonia recurren en el motivo del viaje y el principal *camino* para recorrerla es el río, cuya inestabilidad obstaculiza permanentemente la dominación del territorio. Por su parte, el tercer capítulo abreva directamente en la obra de Alexander Von Humboldt a contrapelo de su interpretación más extendida (como proyección de una mirada imperialista) en aras de exponer la vocación científica y estética que motiva al explorador como antecedente directo de una forma del registro documental. La exégesis minuciosa del trabajo de Humboldt le permite a Juana New afirmar que “anticipa el giro epistémico producido por el desarrollo de la fotografía y el cine” (p. 73, la traducción es mía), porque la de Humboldt es una visión unificada de la experiencia de *estar* en la naturaleza, una que concibe el espacio como experiencia corporal y subjetiva.

El segundo capítulo (“Visualizing the Geosphere: The 1985 Earthquake in Mexican Cinema”⁵) comparte la centralidad de la sensorialidad en el género de la *disaster movie*, en el que incluye tres largometrajes sobre el terremoto sucedido en Ciudad de México en 1985. Los efectos del encierro en los cuerpos de los personajes de *7:19: La hora del temblor* (J. Michel Grau, 2016) son puestos en relación por parte de Carolyn Fornoff con el collage narrativo de *Trágico terremoto en México* (F. Guerrero, 1987) como avance representacional de la vulnerabilidad de la capital mexicana a las fuerzas tectónicas. Cierra la primera sección un artículo que explora el *slow cinema* de Lisandro Alonso (“Slow Violence in the Slow Cinema of Lisandro Alonso”⁶), que propugna que la temporalidad de películas como *La libertad* (2001) está íntimamente ligada a la temporalidad misma del deterioro ambiental, que de tan lento es pasible de concebirse invisible. Llevada hasta sus últimas consecuencias, la hipótesis de Amanda Eaton McMenamin es extensible a concebir que la crisis económica del 2001 obligó a cineastas como Alonso a hacer uso de dispositivos artísticos precarios que terminaron por hacer a la naturaleza protagonista de su filmografía.

*Encountering difference*⁷, la segunda sección, conjuga cinco contribuciones bajo la luz del encuentro del cine con lo no humano, en formas más o menos asimilables, con especial énfasis en la presencia del agua y sus alteraciones.

El capítulo 5 (“Humanimal Assemblages: Slaughters in Latin American Left-Wing

3 “Películas en movimiento: filmando la selva amazónica”.

4 “Revisando la naturaleza y documentando las Américas: desde Alexander Von Humboldt al documental latinoamericano contemporáneo”.

5 “Visualizando la geósfera: el terremoto de 1985 en el cine mexicano”.

6 “La violencia lenta en el cine lento de Lisandro Alonso”.

7 *Encontrando la diferencia*.

Cinema”⁸) y el 6 (“Reordering Material Hierarchies in Jossie Malis Álvarez’s Animated Short Film Series, *Bendito Machine*”⁹) se articulan en función de relevar la intención pedagógica que sus objetos de estudio presentan “para quitar el velo de la violencia capitalista” (p. 133, la traducción es mía). Por un lado, el quinto capítulo, escrito por Moira Fradinger, toma parte de la filmografía del Cinema Novo y de los documentales argentinos de la década del 60 para hilvanar la figura del matadero con la de la cadena de montaje, hermanando por medio del montaje a humanos y animales. Por otro, en el sexto capítulo Katherine Bundy aborda la serie animada *Bendito Machine* haciendo hincapié en la potencia de esta técnica para “reordenar temática y estéticamente las jerarquías para demostrar agencia en no humanos y posthumanos” (p. 147, la traducción es mía).

Los tres capítulos restantes de la sección (“Mapping Queer Natures in Papu Curotto’s *Esteros*”¹⁰, “Counterflows: Hydraulic Order and Residual Ecologies in Caribbean Fantasy Landscapes”¹¹ y “Differential Viscosities: The Material Hermeneutics of Blood, Oil and Water in *Crude* and *The Blood of Kouan Kouan*”¹²) ahondan en la figura de lo acuoso en materiales tan disímiles como la ficción y la propaganda turística. Si en *Esteros* Vinodh Venkatesh lee el carácter umbralístico propio de la figura del título como correlato de una percepción de la sexualidad que recoge su fluidez y transicionalidad, en los últimos dos capítulos de esta sección Lisa Blackmore y Mark Anderson apuntan a los efectos que las grandes infraestructuras tienen sobre las reservas de agua del continente. Blackmore arremete contra la propaganda turística de República Dominicana que sostiene una ficción sobre los asentamientos hidráulicos de la región, mostrándola separada de las condiciones de pobreza y contaminación que imperan en la realidad. Anderson hace lo propio analizando dos documentales sobre el Amazonas ecuatoriano, señalando que su contaminación tóxica producto de la influencia del petróleo da lugar a una “viscosidad que funciona como un tropo que trastorna las nociones estáticas del cuerpo” (p. 206, la traducción es mía).

La última sección, *Screening the pluriverse*¹³, embiste con los avatares de las cosmogonías occidentales para dar lugar al relevamiento de otras maneras de percibir el lugar de lo humano y su impacto en el ambiente. Al adentrarse en otras ontologías y epistemologías, el corpus de esta parte “busca reformular el mundo no como totalidad unificada sino como pluriverso, un mundo que contiene muchos mundos” (p. 15, la traducción es mía). Es aquí también donde se revisitarán las representaciones de las creencias y costumbres de pueblos originarios latinoamericanos, privilegiando los aspectos que escapan a los cimientos epistemológicos del antropocentrismo.

Fernando Rosenberg inaugura esta sección con “Human Rights at the End of the World: Patricio Guzmán and the Imperative to Re-Imagine the Planet”¹⁴, valiéndose de

8 “Ensamblajes humanimales: matanzas en el cine latinoamericano de izquierda”.

9 “Reordenando las jerarquías materiales en la serie de cortos animados de Jossie Malis Álvarez, *Bendito Machine*”.

10 “Mapeando naturalezas queer en *Esteros*, de Papu Curotto”.

11 “Contraflujos: orden hidráulico y ecologías residuales en los paisajes caribeños de fantasía”.

12 “Viscosidades diferenciales: la hermenéutica material de la sangre, el petróleo y el agua en *Crude* y *The blood of Kouan Kouan*”.

13 *Proyectando el pluriverso*.

14 “Derechos humanos al final del mundo: Patricio Guzmán y el imperativo de re-imagi-

la trilogía geográfica del chileno Patricio Guzmán para poner en jaque la prevalencia de los derechos humanos en un cine que compone un continuum entre la materia orgánica e inorgánica. Este gesto, anclado en las tecnologías de captura, queda imbricado en el tratamiento violento de los cuerpos de las comunidades originarias en la conquista empalmado con los mecanismo de desaparición durante la dictadura de Pinochet, “en tanto las visiones de mundo aplastantes y las economías alternativas a favor de la instrumentalización del espacio y la materia orgánica se han convertido en operaciones esenciales en la constitución de la modernidad colonial y poscolonial” (p. 232, la traducción es mía). La vinculación entre el tratamiento de los cuerpos y la violencia de los regímenes económicos extractivistas se actualiza en los últimos dos capítulos de esta sección. Iván Eusebio Aguirre Dacornau propone un análisis del documental *Eco de la Montaña* (2014, Nicolás Echevarría) en términos de un alejamiento de la mirada exotizante de los pueblos Wixáritari en “The Sacred Space of Motoapohua: Intercorporeal Animality and National Subjectivities in NE’s *Eco de la Montaña*”¹⁵. El cuerpo Wixáritari, según Aguirre, es también el cuerpo nacional, porque es el cuerpo que reclama el poderío del territorio frente al avance de la explotación económica de sus recursos. En “Undisciplined Knowledge: Indigenous Activism and Decapitation Resistance”¹⁶, el capítulo que concluye la sección, Gisela Heffer corporiza las montañas y su consecuente *decapitación* como efecto de las prácticas de explotación minera. La resistencia, emplazada en tres documentales activistas, aparece como estrategia estética y política que se nutre de conocimientos alternativos para disputar la retórica homogeneizante de estos proyectos extractivistas.

“Sea Turtles and Seascapes: Representing Human-Nature Relations in the Central American Caribbean”¹⁷ y “Refracting Lenses on the Atlantic Coast of Nicaragua: Documenting Social Ecologies and Biospheres in *El ojo del Tiburón* and *El canto de Bosawas*”¹⁸ son los dos capítulos intermedios de esta sección, y toman como eje la figura de la costa. En el primer caso, Mauricio Espinoza y Tomás Emilio Arce se hacen eco de las lecturas del paisaje dominicano que Blackmore exponía en la sección anterior y socavan la ficción del “paraíso ecológico” que permea algunas ficciones sobre el Caribe. Asimismo, extienden el uso de conceptos como “fragilidad” y “peligro de extinción”, típicamente asociados a la ecología, a las condiciones precarias de comunidades que cohabitan en estos hábitats y han sido sometidas a las mismas fuerzas históricas de violencia colonial, racial, ambiental y económica. En el capítulo siguiente, Julia Medina revisa dos documentales sobre la costa nicaragüense para interrogar los modos de mirada (neo) imperial, resaltando las dinámicas desiguales de poder inscriptas en el registro de los pueblos originarios desde la perspectiva de la otredad. “Dialécticamente, la crónica y el registro de seres frágiles y en peligro situados revela el apuntalamiento imperial a la nueva forma de gesto testimonial en el Antropoceno” (p. 298, la traducción es mía):

nar el planeta”.

15 “El espacio sagrado de Motoapohua: la animalidad intercorporeal y las subjetividades nacionales en *Eco de la Montaña* de Nicolás Echevarría”.

16 “Sabiduría indisciplinada: el activismo indígena y la resistencia a la decapitación”.

17 “Tortugas marinas y la vista marina: representando las relaciones humano-naturaleza en el Caribe centroamericano”.

18 “Refractando lentes en la costa atlántica de Nicaragua: documentando ecologías sociales y biosferas en *El ojo del Tiburón* y *El canto de Bosawas*”.

es, con todo, un esfuerzo por rescatar, aún desde un posicionamiento cuestionable, la relación de los Mayangna con el espacio.

Pushing Past the Human in Latin American Cinema se erige como recopilación de ejercicios programáticos indispensables para re-pensar los pilares que sostienen las dinámicas entre los humanos y la naturaleza. Poner el acento en las imágenes que moldean la relación del hombre con todo aquello que histórica y culturalmente no supuso como propio es una práctica que debe acompañar y preceder el contacto real y actual entre esas dos esferas celosamente separadas. El giro epistemológico que los estudios culturales y sociales están atravesando a nivel general encuentra asidero en los interrogantes de estos artículos, que hacen tambalear las categorías en las que el antropocentrismo se sustenta y replican el gesto del regreso a los cuerpos y la materialidad como puntos de partida hacia nuevas formas de concebir el mundo.

Sofía Cecchi FFyL (UBA)

sofia.cecchi96@gmail.com

*EN LA
OTRA ISLA*

*NÚMERO
6*

*MAYO DE
2022*