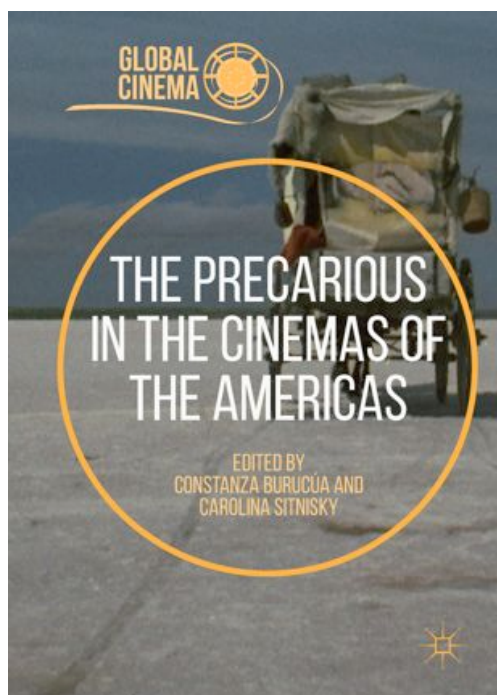


**Sobre Burucúa, Constanza y Carolina Sitnisky. *The Precarious in the Cinemas of the Americas*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018, 301 pp., ISBN: 978-3-319-76806-9.**

Por Madison Felman-Panagotacos\*



En una época donde la precariedad y el estado de inseguridad abarcan la vida cotidiana tanto como la política, los medios de comunicación populares como el cine tienen que responder con una representación que refleje esta realidad. No obstante, existe un dilema acerca de la representación de las situaciones precarias: ¿cómo acercarse al tema de la precariedad sin hacerla una valorización ética ni explotar las vidas precarias? ¿Y cómo se produce y distribuye un cine propio dentro de esta precariedad? Siguiendo estas líneas de

investigación, el reciente libro *The Precarious in the Cinemas of the Americas*, editado por Constanza Burucúa y Carolina Sitnisky, permite un acercamiento a la temática con un análisis cinematográfico de la precariedad americana sin celebrar, exotizar ni condenar el hecho de vivir lo precario. El libro emprende el análisis de una colección de películas de la región americana, del Cono Sur hasta Canadá, desde 1935 en adelante, con un énfasis en el estado marginado de vivir la precariedad. Burucúa y Sitnisky intentan cambiar “the accepted interpretations that focus on periphery in a negative manner (non-Hollywood, non-European, low budget, etc.) to showcase the cinemas of the Americas in a new, creative, and multifaceted light” (6), una meta que se ha podido alcanzar en esta colección inclusiva, llena de observaciones perspicaces e innovadoras. Además, el libro de Burucúa y Sitnisky logra poner de relieve la precariedad, especialmente la que

viene de las intervenciones neoliberales de las décadas del 80, 90 y 2000 hasta hoy, además del posicionamiento político de la precariedad resultante, tanto en la producción como en la estética cinematográfica, a través de lecturas textuales críticas de películas individuales.

En una extensión breve, unas 300 páginas, la obra toca muchos aspectos de la precariedad, con la meta explícita de “assessing and understanding representations on the precarious and the material conditions for the production and circulation of film across the Americas” (4). Tras exponer el fondo teórico, con un enfoque en “La précarité est aujourd’hui partout” de Pierre Bourdieu (1997) y, especialmente, *Precarious Life* de Judith Butler (2004), la introducción de las editoras sienta la base para los capítulos que siguen. La colección se divide en tres partes: “Self-reflexive Considerations on the Precarious”, compuesta de cuatro capítulos que exploran el cine de archivo y el documental en sí mismo como una entidad precaria; “On Cultural Policies, Legislations and Funding”, siete capítulos que reflexionan sobre la política precaria del cine y sus sujetos; y “Transnational Contexts”, una sección corta de dos capítulos que se enfoca en la recepción del cine precario en situaciones transnacionales, teniendo en mente la influencia del capitalismo global y el neoliberalismo. La división de la obra en secciones temáticas, con capítulos que se enfocan en los casos de distintos países, genera enlaces teóricos entre países por todas las Américas, produciendo un panorama efectivo de la precariedad colectiva de la región ancha americana.

En la primera parte, los capítulos abordan la precariedad institucional de la cinematografía y del metraje en sí mismo en algunos casos de México, Chile, Brasil y Argentina, con una aproximación específica al metraje de archivo y su manipulación. El hilo que unifica temáticamente esta sección es la intención manifiesta de David M. J. Wood, en el segundo capítulo, “Beyond Documentary?: Archives, Absences, and Rethinking Mexican ‘Nonfiction’ Film, c. 1935-1955”. El autor escribe que quiere “to account for the underlying

implications of precariousness as a structuring discourse in published accounts of cinema in the country, and to offer a glimpse of some creative strategies that present-day filmmakers, archivists, and scholars have proposed to confront it” (19). Los capítulos posteriores, titulados “Precarious Images: Media and Historicity in Pablo Larraín’s *No*” de James Cisneros, “The Future’s Reverse: Dystopia and Precarity in Adirley Queirós’s Cinema” de Cláudia Mesquita, y “The Never-Ending Movie: Precariousness and Self-reflexivity in Contemporary Argentine Cinema” de Beatriz Urraca, prosiguen así el estudio de la estructuración precaria. Estas contribuciones contienen un estudio de la mezcla del metraje de archivo con lo nuevo, que es filmado siguiendo el estilo antiguo, cambiando la historicidad del contenido original; una intervención en la manipulación del metraje de archivo por el cineasta brasileño Adirley Queirós para destacar la falta de representación de la pobreza en Ceilândia, la ciudad construida al lado de Brasilia a fin de ser barriada; y una revisión del meta-cine como una herramienta para expresar la precariedad de ser cineasta dentro de un sistema vulnerable. Mientras algunos de estos capítulos consideran la precariedad de los sujetos fílmicos, la mayoría se centra en el metraje, teniendo como eje la manera en la cual los cineastas manipulan el metraje cuando faltan recursos. La exposición de las estrategias de algunos cineastas dentro de estos capítulos monta el discurso de la precariedad que se analiza en los capítulos siguientes, además de sus contribuciones propias.



*Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Gregorio Rocha, 2003)

La segunda parte se concentra en las industrias cinematográficas menos exploradas en textos académicos, inclusive la producción de cine fuera de lo patrocinado oficialmente por el Estado, la exigencia de difundir películas dentro de una infraestructura limitada y la representación de seres que viven la precariedad desde los márgenes de la sociedad, en particular los campesinos, afro-latinos o indígenas. Colaboradores como Sarah Barrow, Michelle Leigh Farrell, Christopher E. Gittings, Sitnisky y María Mercedes Vázquez Vázquez indican el lugar central que toma el Estado para legislar la producción y distribución de cine en Perú, Cuba, Canadá, Ecuador y Venezuela, respectivamente. Los casos enumerados ejemplifican la precariedad a la hora de conseguir fondos y de mostrar películas cuando la industria cinematográfica depende de eso para ser reconocida ampliamente. Asimismo, los capítulos “Precariousness in Contemporary Venezuelan Filmmaking: *Pelo malo* and *Brecha en el silencio*” de Vázquez Vázquez, “The Politics of Precariousness and Resilience in Contemporary Colombian Film” de María Helena Rueda, “Bolivian Indigenous Film and the Aesthetics of the Precarious” de Gabriela Zamorano Villarreal e “Indigenous Canadian Cinemas: Negotiating the Precarious” de Gittings, se enfocan en cómo el cine precario busca combatir la estética de la borradura. Estos autores reconocen, como anota Mesquita en el cuarto capítulo, que “fiction allows for new powers: the reversions of symbols and the subversive appropriation of the official narrative’s meanings” (76). Cuando es pertinente, los autores contribuyentes indican que algunas películas conservan una ideología que valoriza la precariedad y su estética porque representan la responsabilidad, la moralidad y la frugalidad, una creencia que en muchos casos apoya la narrativa estatal. Resulta de sumo interés los análisis de cómo la precariedad influye en la colectividad de los sujetos representados fílmicamente además de los cineastas, con respecto a sus situaciones políticas y económicas.



*La sirga* (William Vega, 2011)

En su última parte, Burucúa e Ignacio M. Sánchez Prado exploran la ética de la representación de la precariedad y la pobreza, además de la demanda popular de ver estos temas en la pantalla grande. A lo largo de “Showcasing the Precarious: Paraguayan Images in the Film Festival Circuit”, Burucúa toca el tema de la presencia y la recepción del cine paraguayo en festivales internacionales de cine con un enfoque en cómo los cineastas logran la representación de vidas precarias sin explotación. Los espectadores en estas circunstancias tienden a esperar una precariedad exagerada y debilitante; por lo tanto, Burucúa utiliza ejemplos de películas que posicionan a los espectadores para reflexionar sobre la precariedad de los sujetos sin compadecerse. Es así que se lanza un análisis que considera no sólo al cine paraguayo, sino también la ética de mostrar la precariedad en redes internacionales cinematográficas que están compuestas principalmente de gente que no vive vidas precarias. Sánchez Prado promueve este discurso en “Pantelion: Neoliberalism and Media in the Age of Precarization” al pensarlo desde la otra cara de la moneda: ¿los que viven la precariedad quieren verla en su cine comercial? En el caso de Pantelion, que distribuye películas binacionales en México y los Estados Unidos, los cineastas utilizan una especie de *buffering* de la precariedad para hacerla más aceptable y vendible en su

distribución comercial. Estos dos capítulos no sólo plantean las dos perspectivas específicas del cine paraguayo y de Pantelion, sino que también sirven como una muestra del pensamiento internacional que puede surgir del contenido anterior de la colección. Esta estrategia editorial amplifica la importancia de los capítulos precedentes, aun sin una conclusión propia escrita por las editoras.

Como es posible observar, *The Precarious in the Cinemas of the Americas* es un texto que no logra un análisis profundo del cine de ningún país individualmente, sino que construye enlaces entre países de ambos continentes americanos para ampliar el discurso de la precariedad a un nivel internacional. Pese a sus diferencias nacionales y temáticas, estos capítulos aportan un eje analítico que explora varias formas de precariedad, principalmente a través del pensamiento butleriano. El libro de Burucúa y Sitnisky hace una contribución refrescante y única al campo al investigar la precariedad comunal entre los archiveros, los cineastas y los representados. Al señalar los esfuerzos compartidos por todas las Américas de trabajar para una “desglobalización cinematográfica” (135), los capítulos de *The Precarious in the Cinemas of the Americas* subrayan que esta precariedad es un estado que trasciende fronteras, abriendo el campo a más investigaciones bicontinentales.

---

\* Madison Felman-Panagotacos es Doctoranda en Hispanic Languages & Literatures por la Universidad de California, Los Ángeles, donde recibió su M.A. Como feminista militante, su área de investigación se concentra en asuntos de género, sexualidad y trauma. E-mail: [madifelman@g.ucla.edu](mailto:madifelman@g.ucla.edu)