

**Sobre Mariano Veliz. *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo, 2021, 228 pp., ISBN 978-987-574-997-9.**

Por Mercedes Alonso\*



*Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo*, de Mariano Veliz, aborda el goticismo contemporáneo como una narrativa cinematográfica que desorganiza las identidades construidas en torno de la oposición entre lo mismo y lo otro. Veliz inventa un objeto, pero, sobre todo, desarrolla un método, una forma de pensar el cine y con el cine.

En primer lugar, hay que destacar la formación de un corpus que define el objeto sin agotarlo. La organización en torno de figuras monstruosas —el vampiro, el fantasma, el autómata, el doble— le da sentido al recorte y estructura los subconjuntos integrados por dos películas de narrativa dispar (entre los polos de lo experimental y lo clásico). El rigor del armado, sin embargo, no resulta en un conjunto cerrado. Al contrario, *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* (Guy Maddin, 2002), *Criatura de la noche* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008), *El joven manos de tijera* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990), *The Piano Tuner of EarthQuakes* (Timothy y Stephen Quay, 2006), *El secreto de Mary Reilly* (Mary Reilly, Stephen Frears, 1996) e *Institute Benjamenta* (Timothy y Stephen Quay, 1996) forman el núcleo del goticismo contemporáneo, menos por su carácter representativo que por el ejercicio crítico que las mira de esa manera.

Cada película “señala una tendencia”, es una “oportunidad”, un “terreno apto” o el “territorio de exploración” —las expresiones pertenecen al texto— de una serie de problemas que recorren y exceden el conjunto. El corpus no agota el objeto. Al contrario, abre la mirada hacia una narrativa cinematográfica en la que se piensa la contemporaneidad. Es decir, el goticismo cinematográfico articula una propuesta con posibilidades de continuidad porque invita al ejercicio crítico.

Las figuras monstruosas, por otra parte, remiten a la tradición gótica que sostiene la formación del corpus y el recorrido del texto. En esto, Veliz sigue un método que se ejemplifica bien en el armado del primer capítulo, dedicado a los vampiros. La estructura traza la historia del monstruo: su emergencia, su afirmación en textos clave de la gran tradición literaria, las reelaboraciones cinematográficas y, finalmente, la forma en que las películas contemporáneas seleccionadas intervienen en esa tradición. En este caso, los antecedentes del siglo XVIII, la novela de Bram Stoker y la proliferación de transposiciones que recorren la historia del cine hasta llegar a *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* y *Criatura de la noche*. Si la primera aparición de Drácula en la literatura materializa el quiebre de las identidades fijas, la película de Maddin transforma la figura y cuestiona la concepción contemporánea de la otredad.

Drácula es el monstruo por excelencia; por él empieza el libro y plantea su método. No hay que confundir el buen orden con la idea de derivación porque se trata de todo lo contrario: la historia de los monstruos no decanta en el cine, incapaz de hacer más movimientos que la traducción entre lenguajes y la reproducción de historias y representaciones. El análisis opera por *zoom*: crea las condiciones en las que el estudio del detalle de las imágenes no es una descontextualización, sino la necesaria atención a la forma, con particular énfasis en la espacialidad, que es fundamental en la narrativa gótica, en el cine y en la contemporaneidad, los tres términos entre los que se construye el objeto.

El goticismo contemporáneo que propone Veliz cambia el sentido habitual de la transposición. Por un lado, el presupuesto: el género y la figura son formas históricas que, por lo tanto, iluminan ciertas zonas —en este caso, realmente oscuras— de su tiempo. Lo que vale para el pasado vale para el presente, por lo que, si el fantástico irrumpe frente a la afirmación de la racionalidad, los monstruos contemporáneos tienen que decirnos algo sobre el mundo que habitamos. Por otro lado, la atención a la especificidad del lenguaje cinematográfico, siempre deseable, que lo establece como parte del proceso de formación de las figuras monstruosas —el fantasma se define por el binomio que forman *Otra vuelta de tuerca* (Henry James, 1898) y *The Innocents* (Jack Clayton, 1961); Frankenstein y su criatura alcanzan dimensión mítica cuando llegan al cine— y, por lo tanto, de sus críticas y alteraciones. Esto constituye una hipótesis fuerte sobre el lugar del cine en la cultura, que recorre todo el libro. En sus términos, la tradición es una “cadena textual” de eslabones, siempre heterodoxos, relacionados entre sí por afiliación, una forma electiva y activa de selección y posicionamiento que demuestra la productividad de los relatos más allá de su simple reproducción.

En la interacción entre el proceso de apropiación que tiene lugar en el cine y la construcción del objeto que hace el texto, aparece una figura nueva que cambia el lugar de las históricas. El excéntrico es un personaje intermedio que desarma la oposición binaria propia de la narrativa gótica y de la definición de identidades en torno de lo otro y lo mismo y, de paso, desmonta el aplicacionismo como forma de entender la transposición y la relación entre teoría y crítica, y entre teoría y cine.

Conviene detenerse sobre este punto. Así como a cada figura le corresponde una tradición y una sección del corpus, también se asocia con un problema teórico. El abordaje filosófico del monstruo conduce a las tecnologías disciplinarias de Foucault; el vampiro, al extranjero de Derrida y los espacios y

sujetos entre-medio de Homi Bhabha; los fantasmas, a aquellos con los que el mismo Derrida piensa las formas desarregladas de la temporalidad, la muerte y el duelo; los autómatas, a la comunidad de Bauman y las heterotopías de Foucault, y el doble, por último, a los sujetos dislocados de los estudios subalternos y la vigilancia de Foucault. La forma-monstruo de las películas, compuestas de tradiciones y materiales diversos, por otro lado, introduce el cuestionamiento y reconceptualización de la noción de autor, que Veliz presenta a través de Derrida y repiensa con la idea de la apropiación como forma contemporánea de la práctica artística, que propone Bourriaud, y las estrategias de reescritura que analiza Žižek. Estas últimas, sobre todo, son el marco en el que la transposición puede ser algo más que una adaptación y lo contemporáneo del gótico, una forma y una práctica artística, más que una indicación temporal.

Tres procedimientos, que son casi máximas éticas de la escritura crítica, resultan claves en el trazado de estas correspondencias. Primero, las teorías no se presuponen, sino que se explican en función de la construcción y el análisis del objeto. Esto, por un lado, resulta un gesto amable, pero no condescendiente, hacia el lector, al que se invita a participar del hilo argumentativo. Por otro, se justifica en el segundo procedimiento, que consiste en ir siempre de las películas a la teoría, en la que encuentran eco y producen un efecto. Es decir, se evita la doble vía muerta a la que conduce la dirección corriente de esta relación: el uso de la teoría como una retícula para entender los materiales artísticos que se presuponen incapaces de pensarse a sí mismos y a lo que está más allá de ellos. Acá, por el contrario, la teoría forma parte del objeto. Por eso, el texto se detiene sobre ella como lo hace con la tradición, que aporta los materiales para la disputa y reconfiguración que sucede en el cine contemporáneo. Por último, las preguntas teóricas se plantean en cada película o subconjunto, pero abarcan todo el conjunto. No solo reenvían al corpus y a las otras partes del libro, lo que les da unidad a ambos, sino que dejan por explorar —en el sentido de una apertura, no de una deuda— su capacidad para dar cuenta de otros materiales

del goticismo y del cine contemporáneo en general, puesto que se trata de una indagación teórica.

En *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo*, el cine, sin distinción jerárquica entre lo experimental y los modelos más clásicos y/o industriales, está a la par de la gran tradición literaria, junto con la que construye monstruos, y de la teoría, a la que incluso supera en su capacidad de interrogarlos. Si el goticismo es, a la vez, una forma de poder y de resistencia a él porque construye la oposición binaria, pero también, como demuestran el libro y el corpus, abre un espacio con la potencia política para desordenarla; la construcción de su forma cinematográfica contemporánea como objeto crítico consiste en detectar los mecanismos que conectan una práctica con otra, lo que supone una reflexión teórica sobre el cine y sobre la otredad. Las películas no son nunca un campo de aplicación, sino el territorio de exploración, de producción y de acción, como la subjetividad monstruosa. En el trabajo de Mariano Veliz, el cine es una forma de pensamiento. Así como el cuerpo del monstruo es un espacio de saber sobre la revuelta porque se resiste a las categorías, las películas son el espacio de saber sobre la otredad (y su poder de revuelta) por su capacidad de respuesta e intervención sobre la tradición y la teoría.

---

\* Mercedes Alonso es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha escrito y publicado numerosos artículos sobre literatura latinoamericana, literaturas comparadas y cine latinoamericano contemporáneo. Ejerce la docencia en el Nivel Medio y en UNA-Audiovisuales. E-mail: meralonsa@gmail.com