

**El exotismo y la otredad en el cine argentino: *Copacabana* (Rejtman, 2006)
y *Lluvia de jaulas* (González, 2019)**

**Exoticism and Otherness in Argentine Cinema: *Copacabana* (Martín Rejtman,
2006) and *Lluvia de jaulas* (César González, 2019)**

Mariano Veliz

UBA-UNA

marianoveliz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3938-3622>

Resumen

El artículo se propone indagar la noción de exotismo planteada por Victor Segalen para explorar su potencia para pensar algunas producciones audiovisuales argentinas recientes. El análisis de las particularidades de su estudio de la figura del éxota y su valoración de lo diverso constituyen la base para evaluar de qué modos la circulación de películas documentales que construyen un punto de vista exótico sobre la otredad pueden desmontar ciertas formas convencionales de acercarse a los territorios de lo Otro. *Copacabana* de Martín Rejtman (2006) y *Lluvia de jaulas* de César González (2019) proponen recorridos exóticos por universos sociales que les resultan extraños a sus realizadores: la inmigración boliviana en un caso y la ciudad burguesa en el otro. La apelación a dispositivos perceptivos distanciados o el recurso a la figura de la errancia constituyen dos modalidades diferentes de gestación del exotismo, devenido una estrategia disruptiva privilegiada para desmantelar la preeminencia de la mismidad y proponer otras concepciones de la otredad.

Palabras clave: exotismo, cine documental, Argentina, César González, Martín Rejtman

Abstract

The article addresses the notion of exoticism proposed by Victor Segalen to explore its power to think about some recent Argentine audiovisual productions. The analysis of the particularities of his study of the figure of the exot and his assessment of diversity constitute the basis for evaluating how the circulation of documentary films that construct an exotic point of view on otherness can dismantle certain conventional ways

of approaching territories of the Otherness. *Copacabana* (Martín Rejtman, 2006) and *Lluvia de jaulas* (César González, 2019) propose exotic journeys through social universes that are strange to their filmmakers: Bolivian immigration in one case and the bourgeois city in the other. The appeal to distanced perceptual devices or the resource to the figure of wandering constitute two different modalities of appearance of exoticism, becoming a privileged disruptive strategy to dismantle the pre-eminence of sameness and propose other conceptions of otherness.

Keywords: exoticism, documentary film, Argentine, César González, Martín Rejtman

Introducción

Las discusiones en torno a quiénes pueden, desde un punto de vista ético, ideológico, estético y/o narrativo, figurar la otredad atormenta a la teoría y la crítica contemporáneas. En el contexto de los combates propiciados por las políticas de identidad, y en el marco abierto por las derivas de los estudios culturales, la interrogación acerca de la potencia de los integrantes de distintas identidades otorgadas para devenir su propia fuente enunciativa resulta recurrente. Una postura extendida remite la respuesta a la biografía: el permiso de configurar esas representaciones es asignado a quienes pertenecen a la identidad colectiva en cuestión. El recurso a la empiria biográfica constituye así la clave que habilitaría o no la capacidad para articular un discurso acerca de estas identidades.

La apelación al esencialismo identitario como respuesta a la pregunta por los discursos circulantes acerca de las diversas figuras de la otredad (asumiendo que la Mismidad de América Latina se construye, como actualización del período colonial, en torno a los descendientes de europeos, pertenecientes a las clases medias, heterosexuales, cis, es decir, a todos los paradigmas del poder) implica un reduccionismo cuestionable. La creencia en que esa definición identitaria conduce de manera invariable a un posicionamiento disruptivo (éticamente, pero también ideológicamente, narrativamente, estéticamente) se complementa con la negativa a aceptar que un no integrante a esa identidad colectiva pueda propulsar discursos relevantes en esos mismos términos. En esta dirección, pretendo explorar dos films que proponen travesías por espacios sociales e identitarios alejados a los originarios de los cineastas que los realizan: Martín Rejtman se introduce en el barrio boliviano de Buenos Aires en su documental *Copacabana* (2006) y César González recorre la distancia entre los asentamientos precarios y la ciudad burguesa en su ensayo

documental *Lluvia de jaulas* (2019). En ambos casos, la noción de exotismo habilita pensar los modos en los que el abordaje de la otredad supone una variación privilegiada en las escrituras sobre el presente.

El exotismo

Entre 1904 y 1918 Victor Segalen escribió los esbozos y fragmentos que conforman su célebre *Ensayo sobre el exotismo*. Su escritura se sostenía en ciertas experiencias vitales adquiridas en su rol como médico de la marina francesa y, por lo tanto, como participante en la aventura imperial. Si bien su experiencia y su escritura están imbricadas en el proyecto colonial, irrumpe allí un intento contundente por erradicar algunas de sus implicancias más contumaces. En el marco del imperio y la conquista, Segalen se arriesga a un contacto con la diferencia que no se piense ni evalúe mediante las taxonomías y los valores etnocéntricos. Esa búsqueda lo conduce a proponer su categoría de lo “diverso”, configurada en torno al desafío de comprender la alteridad a partir de sus propios criterios (culturales, sociales, religiosos). Segalen procede a dismantelar la tendencia metropolitana a restablecer la hegemonía de lo Mismo mediante el intento sistemático de conocer los territorios de la otredad desde su interior. Así, expone el alcance de su propósito: “me propongo llamar Diverso todo lo que hasta hoy se llamó extranjero, insólito, inesperado, sorprendente, misterioso, amoroso, sobrehumano, heroico y aun divino, todo lo que es Otro; es decir, incluir como valor dominante en cada una de esas palabras la parte esencial de lo Diverso que oculta cada uno de esos términos” (2017: 108).

Segalen articula esta relación con la diversidad en términos individuales. El punto de partida es siempre el sujeto en torno al cual se postula al Otro como diferencia: “la capacidad para sentir lo diverso pertenece a mi sensibilidad, que erijo en principio estético de mi comprensión del mundo” (Ibid: 40). En su argumentación, no se trata solo de proponer el carácter reversible de la otredad, sino de impugnar la apelación misma a la existencia de un Otro dependiente de una norma regulatoria de la diferencia jerarquizada entre mismidad y otredad. En el ensayo de Segalen no hay Otros sino, como precisa Nicolas Bourriaud, ““otros-más-allá”, entre los que ninguno es primero y ninguno se establece como principio de comparación” (2009: 85).

La fascinación por esos otros-más-allá orienta a Segalen a redefinir la equívoca noción de “exotismo” y defender la potencia de un exotismo universal. En su abordaje, no solo se despoja al exotismo de las concepciones convencionalizadas que lo reducen a una mera operación realizada desde posicionamientos etnocéntricos, sino que lo inscribe como la noción clave a partir de la cual se puede desmontar el binarismo simplificador que regula los enlaces de lo Mismo y lo Otro. El exotismo, en esta formulación, ya no es la comprensión perfecta de un afuera de nosotros que englobaríamos en nosotros mismos, sino la percepción aguda e inmediata de una incomprendibilidad eterna. El exotismo circunda la impenetrabilidad del Otro. En este marco, el prefijo “exo” remite a todo lo que “resulta exterior al conjunto de nuestras realidades de conciencia actuales, cotidianas, aquello que no forma parte de nuestra ‘tonalidad mental’ habitual” (Segalen, 2017: 24).

Ante el empobrecimiento propiciado por la gesta imperial y la emergencia de la figura del “turista”, Segalen promueve la expansión de la figura del “éxota”. Este no es ni un pasajero con pretensiones de consumo cultural ni un sujeto que busca fusionarse con la diferencia. Por el contrario, el exotismo requiere la conservación de una distancia, la certeza de una diversidad. Se trata de la emergencia de un cuerpo extraño para las sociedades con las que se encuentra. El éxota es quien logra volver a sí mismo después de haber atravesado lo diverso (Bourriaud, 2009: 73). Se sumerge primero en la alteridad de los pueblos y sus costumbres; pero luego se retira, se aleja con el fin de restablecer la diferencia. En esa travesía, interroga dónde reside el misterio de la otredad, aunque decide no responder esa pregunta. También explora cuál es la separación a partir de la cual puede gestarse un contacto con esa alteridad. Su experiencia supone una inevitable ruptura en el campo perceptivo y tiene consecuencias en la propia (auto)percepción de la mismidad. Para Segalen, el éxota “llama, desea, presiente lo que se encuentra más allá. Pero hete aquí que, al habitar esos sitios lejanos, al contenerlos, abrazarlos, saborearlos, de repente su tierra, su terruño, se vuelven poderosamente diversos. De ese doble juego equilibrado nace una incansable, inagotable diversidad” (2017: 63).

La figura del éxota articulada por Segalen constituye un recurso clave para ensayar acercamientos a la alteridad que eviten la confirmación de la mismidad como el espacio desde donde se establece la norma que regula el funcionamiento de una jerarquía ordenadora de la diferencia. En particular, su propulsión del exotismo implica evaluar la relevancia de la conservación de la distancia en el contacto con lo diverso, la instauración de un espacio de percepción capaz de asegurar la manifestación de

ese campo de la otredad. Al mismo tiempo, el exotismo permite concebir al propio sujeto receptor como encarnación de la diferencia. El éxota constituye, en sí mismo, una figura de la otredad-más-allá. A partir de esta recuperación del exotismo practicada por Segalen es posible indagar los modos en los que los documentales de Rejtman y González descubren percepciones éxotas de espacios particularizados en torno a la ciudad de Buenos Aires. Se trata de experiencias en las que los cineastas se sumergen en esos espacios y ponen en escena un gesto de percepción atenta de sus habitantes. Ambos realizadores aceptan su propia alteridad como sujetos receptores y, por lo tanto, cuestionan su propia ubicación como presuntas encarnaciones de la Mismidad. En este sentido, el exotismo propuesto por Segalen es apropiado por las escrituras audiovisuales del presente en una búsqueda por evadir las previvencias del etnocentrismo y las reverberaciones de los binarismos.

La inmigración boliviana en Buenos Aires

La visión y escucha de *Copacabana* permite evaluar los alcances y las limitaciones de un cine éxota centrado en la búsqueda y el arrobamiento con lo diverso. Un conflicto ineludible se inscribe, en el orden de la representación, por la dificultad, o imposibilidad, del acceso de los inmigrantes al espacio generador de discursos audiovisuales. Montserrat Iglesias Santos precisa al respecto: que “el inmigrante no pueda definirse a sí mismo, enunciar su propia subjetividad, supone una desigualdad fundamental en las posibilidades de la representación, o dicho de otro modo, en sus posibilidades de autorepresentación” (2010: 12). Esta exclusión posiciona a los inmigrantes bolivianos en Buenos Aires en un lugar de pasividad que sería programáticamente revertido por el accionar estético-político de ciertos cineastas que visibilizarían sus experiencias. De este modo, se conserva una distribución de los roles que concibe a los inmigrantes como sujetos sociales e históricos que requieren el auxilio, la guía y la asistencia de los intelectuales y los artistas.

La voluntad de intervenir y revertir ciertos estereotipos circulantes en torno a la inmigración boliviana se vincula con una poderosa tendencia del presente a posicionar la diferencia étnica y cultural como un estandarte de la contemporaneidad. Los habitantes de las ciudades globalizadas se aterran de las otredades migrantes al mismo tiempo que se vanaglorian de su multiculturalismo como emblema de la

modernidad. En este sentido, los inmigrantes son ubicados en un lugar doble: chivo expiatorio en el que se concentran los temores sociales y mercancía que refuerza la contemporaneidad citadina. De esta ambigüedad deriva la necesidad de explorar las políticas figurativas puestas en juego en estas aproximaciones para dar cuenta de los riesgos implícitos en todo proyecto que persiga hacer visibles a las identidades otrizadas. Dado que la representación de la inmigración, en tanto figura privilegiada de lo Otro, puede concebirse como un gesto colonizador, ¿cómo propiciar que no lo sea o que no sea apropiable para esa finalidad?

Si bien en la década de 1960 se había producido una primera oleada de inmigrantes bolivianos a Buenos Aires, el fenómeno de su llegada masiva irrumpe en el tejido social desde finales de la década de 1970 y a lo largo de la de 1980. Se trata de una corriente migratoria reciente que se hace visible con potencia a partir de mediados de esa década. En algunos casos, se trata de una migración forzada por el desencanto con la política boliviana de los años ochenta (en especial los derivados de la inestabilidad del proceso transicional); en otros, de una partida forzada por la precarización de las condiciones económicas. La recepción porteña de estos contingentes de inmigrantes se inscribe en un extendido proceso histórico. Una sumaria genealogía permitiría pensar que, como argumenta Beatriz Sarlo, el miedo a la ciudad contaminada por los extranjeros que prosperó en “el primer tercio del siglo XX hizo desprestigiar, en los años del primer peronismo, a los cabecitas de las migraciones internas, que desde los años treinta reemplazaron como objeto de preocupación a los inmigrantes europeos de ‘mal’ origen; finalmente, otros cabecitas de los países limítrofes ocuparon ese lugar” (2009: 102). Alejandro Grimson coincide con el diagnóstico y puntualiza que en “el contexto histórico actual predomina un relato político que, a diferencia de los de fines del siglo XIX y mediados del XX, no incluye a los inmigrantes como coprotagonistas del progreso de la nación” (1997: 98). Los bolivianos, junto con el resto de los inmigrantes procedentes de los países limítrofes, se pliegan así a un linaje de otredades que condensan diferentes terrores epocales.

En un estudio que explora los modos en los que la prensa de circulación masiva hace visibles a los inmigrantes bolivianos, Sergio Caggiano explicita tres momentos en los que estos irrumpieron en los medios: en primer lugar, aparecen en 1992 en el contexto de la crisis del sistema de salud y la potabilización de agua y la detección de casos de cólera y otras enfermedades que se suponían erradicadas de Argentina; en segundo lugar, en 1994 se reinscribe a los bolivianos en la prensa en relación con el crecimiento de los índices de desocupación, que llegaron ese año al

18%; en tercer lugar, en 1999 los bolivianos reaparecen vinculados con las “explosiones delictivas” en Buenos Aires y la creciente tematización de la ‘inseguridad urbana’ (2012: 25). En los tres períodos, la visibilidad está vinculada con la voluntad de figurar a los bolivianos como responsables de los males que asolaban a Argentina. A través de estas recurrencias, a lo largo de la década de 1990 se consolida en los medios una “figura típica” de los inmigrantes bolivianos.

La pervivencia de esta figura típica constituye un referente de confrontación inevitable en distintas figuraciones audiovisuales emergentes desde el comienzo del siglo XXI. El estreno de *Bolivia* de Adrián Caetano en 2001, en el contexto del estallido social que siguió al derrumbe del modelo neoliberal en Argentina, supuso un primer momento de visibilización. Sin embargo, el potencial político radical comprendido en ese gesto no tuvo continuidad en el contexto del cine de ficción producido en Argentina. A partir de allí, solo en ocasiones aisladas la ficción decidió narrar las experiencias de los bolivianos en Buenos Aires: *Bolishopping* (Pablo Stigliani, 2014) sería uno de estos exponentes esporádicos. El vacío casi absoluto que el cine de ficción atribuye a la inmigración boliviana contrasta con la aparición de este fenómeno en el cine documental. En documentales como *Return to Bolivia* (Mariano Raffo, 2008), *La Paz en Buenos Aires* (Marcelo Charras, 2013) y *Guido Models* (Julietas Sans, 2015) se proponen diversos modos de abordajes de las experiencias de la inmigración boliviana a Buenos Aires.

***Copacabana*: un dispositivo de percepción éxota**

Las categorías propuestas por Segalen en torno al exotismo y la diversidad pueden constituir un tejido conceptual a partir del cual revisar la potencia y la disrupción de *Copacabana* de Martín Rejtman. En este documental, Rejtman¹ elabora un dispositivo de percepción dedicado a registrar el festejo de la Virgen de Copacabana realizado anualmente el segundo y el tercer domingos de octubre en el barrio Charrúa de la ciudad de Buenos Aires. La celebración se realiza desde mediados de la década del setenta cuando se estaba asentando en la ciudad una

¹ El proyecto surgió de un encargo solicitado por el canal Ciudad Abierta. Se trataba de una serie de documentales centrados en la idea general de registrar la dinámica de “manifestaciones populares”. La Fiesta de Copacabana de la comunidad boliviana en Buenos Aires era uno de los temas previstos.

nutrida ola inmigratoria procedente de Bolivia. Si bien la fiesta posee un orden religioso oscilante entre el Catolicismo y las tradiciones Aymara-Quechua, el documental no se detiene en este aspecto. Tampoco lo hace en la feria que se instala en los límites del barrio. El interés está depositado en el desfile de danzas que ejecutan las distintas fraternidades que aglutinan a los miembros de la comunidad boliviana. Un número destacado de los integrantes de estos grupos, originarios de diferentes ciudades del país y no solo de Buenos Aires, no son bolivianos sino sus hijos y nietos.

En este sentido, resulta notorio el carácter identitario detentado por la celebración. Esta se organiza principalmente como un proyecto de integración cultural pensado hacia el interior del propio colectivo inmigratorio. La celebración popular se pliega en un relato que articula una “bolivianidad migrante” (Grimson, 1997: 105). El acercamiento a esta fiesta permite explorar el modo en el que los inmigrantes procedentes de Bolivia configuran sus identidades en el contexto de una sociedad receptora que los concibe a través de prejuicios y mediante una tendencia a la estigmatización de la mencionada figura típica. Así, el festejo de la Virgen de Copacabana funciona como un espacio identitario intra-cultural que forma parte de una serie de espacios comunicativos y de un conjunto de prácticas que instituyen el sentido de colectividad (Ibid: 100).

Si la percepción de los bolivianos gestada en los medios de comunicación hegemónicos se orienta a pensarlos en la ambivalencia que conduce de las prácticas delictivas a ser las víctimas de la explotación, en *Copacabana* se desarticula esta polaridad al dirigir la observación hacia un gesto de construcción y reforzamiento de la identidad emprendido por los bolivianos en la diáspora. De esta manera, se quiebra con una serie de preconceptos instalados (Depetris Chauvin, 2014: 86) y se hace hincapié en el esfuerzo colectivo destinado a la repetición de un ritual que posee un claro potencial identitario. La estrategia implementada por Rejtman se orienta a observar una tradición que aglutina a los inmigrantes bolivianos en Argentina y que conforma un posible principio periodizador de este colectivo.

En esta dirección, en *Copacabana* no se construye un instrumento etnográfico puesto al servicio de posicionar al Otro como objeto de estudio. La apelación a la diversidad, como proponía Segalen, supone un extrañamiento de la mirada sobre lo conocido y un descubrimiento de nuevas topografías e identidades. Rejtman evade tanto el riesgo de las posturas etnocéntricas, que solo pueden pensar la otredad a partir de sus propias categorías, como de aquellas que, por inocencia o perversión,

intentan apropiarse del punto de vista de la diferencia. En su documental se desmantela la tradicional estructura binaria que piensa lo diverso mediante la separación rigurosa de lo Mismo y lo Otro. Ni la mismidad ni la otredad se constituyen como posicionamientos enunciativos desde los que se narra la construcción identitaria de un grupo migrante. La rigidez de esa distribución dual no logra dar cuenta de la búsqueda emprendida en *Copacabana*. Aquí, esta crisis del binarismo se evidencia en el extrañamiento a través del cual se percibe un universo social y en la gestación de un cine éxota. No se trata del exotismo de la subjetividad promulgado por Segalen, sino de un exotismo de la construcción discursiva: la proposición de un dispositivo de percepción que disuelva el dualismo Mismo-Otro y favorezca la irrupción de una mirada y una escucha que se arroben ante la diversidad, pero que no se funda con ella.

En el documental no se formulan interrogantes dirigidos a develar verdades ocultas en los inmigrantes bolivianos, sino que se configura un dispositivo que, como proponía Segalen, encuentra en la distancia la clave de su funcionamiento. Así, en *Copacabana* se presenta un sistema formal basado en la recurrencia de los planos equilibrados y simétricos (Oubiña y Filipelli, 2007: 35), planos generales y medios fijos, basados en la inclusión de los cuerpos danzantes, y algunos *travellings* aislados, puestos al servicio de la construcción del espacio (la feria, el taller textil). El documental observacional compuesto por Rejtman se aboca a la percepción atenta de los inmigrantes bolivianos, pero logra, en esa concentración, proponer una reflexión sobre los mecanismos de visión puestos en juego. Renuente a lo “curioso”, como señala David Oubiña (2013: 48), el dispositivo diseñado no rastrea lo extraño sino que se sumerge en esa diversidad a través de la conservación de una separación. Impone, así, un régimen distanciado y cercano, posicionado en un espacio que explicita la ajenidad. La decisión de sumergirse en ese universo extraño se complementa con el establecimiento de una distinción a través de los recursos impulsados desde la puesta en escena. La percepción de lo diverso se instituye mediante una tensión entre la inmersión en ese marco y el señalamiento de la propia extrañeza en relación con el universo registrado.

En esa búsqueda por señalar la distancia y el arrobamiento con lo diverso, el lugar de origen se constituye, inicialmente, como un espacio fuera de campo. Su exploración parece privilegiar la experiencia de los inmigrantes en Buenos Aires más que las causas que impulsaron la travesía. Bolivia se configura como el espacio al que siempre se remite, pero que queda expulsado de, o restringido en, la representación.

En este sentido, si Bolivia constituye la raíz que parece definir la identidad de los migrantes, se trata de una raíz ausente o atenuada en el encuadre representativo. En ese origen extraviado, y en la experiencia contigua del destierro, encuentra su justificación la existencia misma del documental. El territorio ausente resulta inicialmente aludido. Su inclusión se produce a través de dos procedimientos. Por un lado, Bolivia se inmiscuye en el presente a través de las conversaciones telefónicas sostenidas por los inmigrantes, desde locutorios, con sus respectivas familias. Así, se escucha el diálogo entre una inmigrante que vive en Buenos Aires desde hace cuatro meses y sus tíos. En su relato se hace hincapié en los lazos establecidos con otros inmigrantes y en la conformación de ciertos hábitos, como recorrer los negocios de comida boliviana en el barrio de Liniers. Ambas referencias subrayan la rápida integración en una identidad comunitaria.

El segundo procedimiento mediante el cual se compone a Bolivia como espacio aludido es la mostración de un álbum de fotografías personales de un inmigrante boliviano llegado a Buenos Aires en 1962. Su voz en off describe aquello que se ve en las fotos que se despliegan en el álbum. El relato hace referencia a una suerte de voluntad de dar a conocer lo que considera mejor de su país. Con esa lógica se suceden paisajes, espacios culturales, exponentes arquitectónicos que le atribuyen valor a Bolivia. Esa voz desprendida de cuerpo supone, junto con la llamada telefónica antes mencionada, la emergencia de una forma atenuada de la subjetividad. Las dos voces inscriben el yo, marcan a *Copacabana* con la potencia de la primera persona. En un documental que evita centrarse en la conformación de protagonistas, estas breves escenas esbozan las subjetividades de dos inmigrantes entre quienes se señalan una serie de diferencias notables: una inmigrante reciente y un inmigrante de la primera ola de los años sesenta; una inmigrante que establece los primeros lazos con una comunidad de emigrados y un inmigrante que evidencia, en el devenir narrativizado de las fotos, su propia asimilación a la sociedad receptora.

La extrañeza desde la que se postula la ausencia presente de Bolivia se imbrica con una particular construcción temporal. Bolivia no es solo un espacio, sino también un tiempo: el pasado. En *Copacabana*, la percepción éxota configura la composición temporo-espacial a través de la proposición de un relato que invierte la narrativa clásica: comienza con el momento posterior a la celebración, sigue con fragmentos de esta, luego se muestran los ensayos, la vida cotidiana de los inmigrantes y concluye con el viaje emprendido por los inmigrantes desde Bolivia hacia Buenos Aires. De esta manera, se desmonta cualquier atisbo de teleología. Si un

relato clásico se orientaría a la mostración del desfile de las fraternidades como clímax narrativo, el documental dirigido por Rejtman subvierte el orden para evidenciar, en el desenlace, el lugar del origen. En la clausura del documental, la aparición de Villazón (Potosí, Bolivia) actualiza el fuera de campo que se había construido. En los planos fijos de los paisajes se evidencia un contraste notable con los espacios habitados por los inmigrantes en Buenos Aires. Se trata de imágenes que subrayan las particularidades de la naturaleza andina. Sin embargo, los últimos planos del documental, dedicados a narrar el viaje en el micro que cruza la frontera con destino a Buenos Aires, son elocuentes: ese espacio volverá a ser recluido como fuera de campo. Esa es la experiencia del destierro, la conversión de la tierra de origen en un espacio-tiempo reconstruido en la memoria, actualizado en las fotografías, motorizado por los diálogos telefónicos. Bolivia es, para los inmigrantes en Buenos Aires, el pasado y, tal vez, el futuro, pero es un espacio erradicado como presente.

En la experiencia del destierro, el dispositivo de percepción construido por Rejtman no busca capturar lo llamativo. Tampoco propicia la fusión con el Otro. En *Copacabana* se promueve una formalización de la experiencia identitaria de la comunidad boliviana que habilita la confluencia del arrobamiento y la distancia. La travesía emprendida por el barrio boliviano, ese espacio desconocido y evadido por las clases medias porteñas, implica una reflexión acerca de la distancia desde la que ese territorio puede ser filmado, pero también supone una elección en torno al posicionamiento del sí mismo como agente perceptor. Rejtman configura su mirada y su escucha como extranjeras, diversas. La ruptura de la empatía (una trampa frecuente en el abordaje de las identidades otrizadas) y la supresión de los personajes individuales, el establecimiento de un dispositivo de percepción riguroso y un número acotado de procedimientos (los *travellings* laterales, los encuadres fijos durante los ensayos) posicionan a los inmigrantes, en tanto otros-más-allá, no solo como protagonistas de su proceso identitario, sino como cuestionadores de la distribución que regula la distinción entre Mismo y Otro, cercanía y lejanía, propio y ajeno.

Fronteras

En *Copacabana* se abordan los bordes pobres de la ciudad, aquellos espacios que constituyen un mundo dentro de otro mundo, un microuniverso claramente diferenciado. Josefina Ludmer (2010) encuentra, en el régimen urbano contemporáneo de las metrópolis latinoamericanas, la recurrencia de estas espacialidades

diferenciales. Se trata de configuraciones cerradas, enclaves en el interior de las grandes ciudades. Estas “islas” se posicionan como submundos, universos que territorializan a sus habitantes al desvincularlos del resto de la ciudad en la que se inscriben. Si las grandes metrópolis, como señala Ludmer, no pueden ser figuradas como globalidad, en *Copacabana* se asiste a la posibilidad de figurarla a partir de sus restos invisibilizados. El barrio Charrúa funciona como una esquirla de la totalidad ausente. El fragmento elegido para dar cuenta de la imposibilidad de figurar al entramado urbano se encuentra en un espacio no visibilizado. La ciudad de las clases medias se recluye en el fuera de campo. El espacio periférico de los inmigrantes se convierte en el dominante y el espacio hegemónico opera desde su ausencia. Esta redistribución topográfica supone una intervención potente sobre la concepción espacial imperante en el presente y redundante en una alteración de las formas de percibir la otredad.

Sin embargo, la introducción de estos espacios se produce a través de la marcación de un sistema que funciona como un espacio autónomo, aislado del tejido urbano del que forma parte. La colectividad boliviana parece así excluida, en el régimen de la composición espacial, del resto de la ciudad y del contacto con cualquier exterioridad. La isla urbana queda ubicada en el lugar de lo discontinuo. En *Lluvia de jaulas*, César González explora otros modos de pensar la travesía que quiebra las fronteras propiciando la llegada del habitante de los asentamientos precarios a la ciudad burguesa que le resulta inicialmente extraña y extranjera.

La noción clave para entender la conformación de la espacialidad de la periferia puesta en juego aquí es la de “frontera”. Sandro Mezzadra y Brett Neilson (2016) se dedican a explorar su papel productivo en la fabricación del mundo. En el contexto del eclipse del estado-nación, los autores analizan la proliferación de fronteras en la contemporaneidad. Si las fronteras nacionales ya no son las más relevantes, irrumpen nuevas formas que siguen siendo las encargadas de ordenar y filtrar los flujos, las mercancías, el trabajo y la información. Las fronteras cumplen un cometido de demarcación y territorialización y, de este modo, norman las jerarquizaciones y las estratificaciones. Su principal rol no reside en expulsar o excluir, sino en regular las circulaciones y los intercambios.

Las fronteras, como patrones de segregación espacial, se dedican a gestionar y gobernar a las poblaciones marcadas por la pobreza. En este sentido, el establecimiento de una frontera interna entre la ciudad burguesa y la ciudad miseria

emerge también como una delimitación al interior de la ciudadanía. Por eso, Mezzadra y Neilson sostienen que “la extensión de los guetos y las favelas, las “villas de migrantes” y las ciudades miseria trasciende las divisiones geográficas y provee un ejemplo importante de proliferación de las fronteras internas en el mundo contemporáneo (2016: 233). En las periferias pobres, inscriptas en el centro de las grandes zonas metropolitanas, se instituyen las políticas de exclusión diferencial estudiadas por Stephen Castles: “una situación en la cual los migrantes son incorporados a ciertas zonas de la sociedad (sobre todo al mercado laboral) pero a los cuales se les niega acceso a otras (tales como los sistemas de bienestar y la participación ciudadana y política) (cit. en Mezzadra y Neilson, 2016: 249). Así, se introduce una interrogación acerca de la distancia que se establece entre el inmigrante (y también los habitantes de los asentamientos precarios) y la población autóctona.

Tanto *Copacabana* como *Lluvia de jaulas* intervienen y alteran las formas de regulación topográfica que condena a las islas urbanas a la invisibilidad. Ese gesto supone la implementación de prácticas de atravesamiento de las fronteras. Los sistemas de apertura y cierre constitutivos de las espacialidades contemporáneas se agrietan y se apuesta por tácticas que descubran la porosidad conflictiva de las demarcaciones. Ante los reforzamientos de las políticas de cierre de muros, aquí se fomenta la emergencia de modos novedosos de atravesar los contornos. En esta dirección, en *Lluvia de jaulas* se quiebra con los modos habituales de territorialización e invisibilización de los sectores precarizados al instituir un régimen espacial compuesto desde la subjetividad de uno de sus miembros que cruza la frontera imposible.

Lluvia de jaulas: la errancia y el exotismo

César González nació y vive en la villa Carlos Gardel² en el Gran Buenos Aires. Esta referencia resulta ineludible porque González la configura como una posición política y enunciativa. El señalamiento de sus condiciones vitales constituye una parte central de su programa estético-político. Sus primeros largometrajes, en especial *Diagnóstico esperanza* (2013) y *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), reformulan los modos

² En la actualidad, después de los trabajos de urbanización emprendidos desde 2006, se lo denomina Barrio Carlos Gardel.

convencionales en los que el espacio de la villa miseria y sus habitantes fueron figurados por el cine y la televisión en Argentina. En ese marco, resultan recurrentes dos abordajes: el que criminaliza y el que victimiza a los pobladores de los asentamientos precarios. Ciertamente, no todos los realizadores ni todos los films pueden reducirse a estas dos alternativas. En muchos casos se buscaron estrategias orientadas a desmontar los estereotipos del villero como delincuente o víctima y lograron promover transformaciones en las maneras de ver, escuchar y pensar estos espacios marginalizados. Ante esta proliferación, sin embargo, González se propone desvelar los mecanismos que articulan una fetichización de la marginalidad. Por eso, sostiene que las producciones audiovisuales circulantes en torno a dos espacios precarizados privilegiados (la cárcel y la villa) “nos incitan a que clavemos nuestros ojos a imágenes donde a través de la fetichización se hace un *uso productivo* de la misma miseria que produce el capitalismo. La marginalidad es una mercancía, y a mayor fetichización mayores ganancias monetarias y políticas” (2012: 11).

En el cine de González se propone una figuración de la villa que busca introducir una ruptura en relación con estas representaciones que deshumanizan y desubjetivizan a sus habitantes. Se trata de desnudar la concepción de los villeros como seres que no reflexionan, no poseen pensamiento crítico y solo hablan en jerga (Bernini, 2015: 134). Frente a la eficacia de la instauración de ese imaginario, de fuerte raigambre mediática, González configura un imaginario alternativo. En esta búsqueda, su producción dialoga profusamente con las formulaciones previas y en este intercambio emerge su potencia desmitificadora. En *Lluvia de jaulas* este contra-imaginario se sostiene sobre la errancia, erigida en figura privilegiada del exotismo.

La estructura fluida de *Lluvia de jaulas* se articula en torno a las entradas y salidas de un poblador de las periferias a la ciudad burguesa. La oscilación se establece entre la descripción de la vida cotidiana de un barrio precarizado y las travesías por la ciudad de las clases medias. En este sentido, conviene precisar que en la historia del cine latinoamericano, como señala Claire Allouche (2021), las representaciones audiovisuales habían convencionalizado el trayecto inverso: algunos integrantes de los sectores medios se aventuraban a realizar recorridos por los espacios populares. Puede recordarse que Jacques Rancière (1991) dedica *Breves viajes al país del pueblo* a explorar ciertas travesías emprendidas por intelectuales y artistas, desde el Romanticismo inglés, a esos territorios. En esos viajes, en los que se intersectan la política (en el descubrimiento fulgurante de la potencia del pueblo) y la estética (en la voluntad de figurar esa potencia en imágenes y palabras), el recorrido

está siempre pautado. Su brevedad y la certeza del lugar seguro al que se puede retornar constituyen las bases sobre las que se erige, mayoritariamente, la travesía.

En su ensayo documental, César González no se dedica solo a invertir estas trayectorias, sino a extrañar la ciudad burguesa a través de la percepción éxota de un habitante de las periferias. A diferencia de la proposición de un dispositivo distanciado como el esbozado por Rejtman en *Copacabana*, aquí González presenta una percepción mediada de los espacios ciudadanos. En ese rol mediador se posiciona Alan Garvey, un adolescente que recorre, sin destino aparente, las calles de la ciudad. Su errancia vincula a *Lluvia de jaulas* con una nutrida producción estética de los últimos años. El errante constituye, para Nicolas Bourriaud, una de las principales figuras del arte del presente. En su argumentación, “el viaje está omnipresente en las obras contemporáneas, sea porque los artistas toman sus formas (trayectos, expediciones, mapas), o su iconografía (espacios vírgenes, junglas, desiertos) o sus métodos (los del antropólogo, del arqueólogo, del explorador)” (2009: 124). En este caso, no se trata tanto de la figura del *homo viator* preconizada por Bourriaud en *Radicante* (el artista que no se encuentra arraigado y se constituye como un sujeto en tránsito en la contemporaneidad), sino, tal vez por el contrario, de un sujeto fuertemente territorializado que emprende un viaje que lo convierte en espectador de un espacio que no cesa de convocarlo y de expulsarlo, en una alternancia de inclusión de la mano de obra y expulsión de lo indeseable para el tejido social.

Alan recorre algunos de los lugares más emblemáticos de la ciudad de Buenos Aires (el Obelisco, la Catedral, la calle Florida, la Casa Rosada). En su travesía, es testigo de una ciudad estallada. El adolescente no establece diálogos con los ciudadanos con los que se cruza. Es testigo, pero no partícipe, de las manifestaciones a favor de la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo y de un acampe que reclama mejores condiciones sociales. La cámara, pegada a su cuerpo, nos convierte en espectadores del espectador. Alan percibe el contraste entre el ejército de sub-proletarios que arriban para trabajar en la metrópolis y los habitantes privilegiados de esta. La respuesta ante esta presencia disruptiva resulta contundente: apropiarse de su fuerza de trabajo y, al mismo tiempo, convertirlos en sombras fácilmente evadidas. En la multitud anónima, el adolescente es invisible para todos, menos para quienes vemos su experiencia inmersiva. En medio de los recorridos, la *voice over* de González tensiona las imágenes al reformular el cogito cartesiano: “Pienso, luego soy turista en mi ciudad”. En la percepción éxota de Alan, la ciudad de Buenos Aires parece disponer de su propia sinfonía urbana. Aparecen así los ritmos de la vida

ciudadina, las velocidades de la muchedumbre, la conflictividad del tejido social, la marcación de las diferencias de clases. Su mirada atenta desnaturaliza, en estos trayectos, la experiencia urbana.

En este sentido, conviene remarcar la importancia atribuida a la música, compuesta por César González y Julio Rodríguez. Esta recupera cierto empleo de sintetizadores que remiten a la forma de musicalizar películas sobre alienígenas o invasiones extraterrestres. Esa banda sonora acompaña las travesías de Alan por la ciudad burguesa. En ese territorio, el adolescente de los asentamientos precarios se inscribe como un extranjero. Se trata de un cuerpo extraño que camina con libertad por una ciudad que no lo quiere ver. La metrópolis insiste en evadir su presencia y tornarlo invisible. El carácter irónico de la música subraya que la otredad constituye siempre una experiencia del espacio. Si la voz de González remite a Alan a la figura moderna del turista, la música subraya esta no pertenencia al atribuirle a esa alteridad el carácter inconmensurable del procedente de otro planeta.

Esta música, sin embargo, también acompaña algunas travesías de Alan por los barrios populares. Se establece así una estética del conflicto organizada en torno a dos estrategias: el empleo de la misma música que pone en contacto dos espacios diversos; la marcación en la imagen de las notorias diferencias. Así, el choque entre la música, la *voice over* y las imágenes da cuenta de la instauración de una percepción éxota que no solo extraña el espacio exterior, aquel de la ciudad burguesa, sino también el propio. Si el éxota, según Segalen, es aquel que al retornar a su territorio lo experimenta de un modo diverso, la mediación de Alan también nos ayuda a desnaturalizar la percepción de las poblaciones precarizadas. César González no se detiene en los elementos convencionalizados de las representaciones sobre las villas, sino que privilegia aquellas escenas que remiten a la vida cotidiana y a los instantes de ocio: el diálogo entre las amigas adolescentes, la preparación de la comida, el baile.

Lejos de cualquier épica de la pobreza, las imágenes de la cotidianeidad se oponen a las procedentes del archivo policial. Las imágenes capturadas por un *drone* de la policía en una entrada al barrio en una “orgía de represión”, como señala la *voice over*, son desafiadas por la misma voz que cita fragmentos de *Elogio del crimen* de Marx (1860/1862) para pensar la productividad de la delincuencia. A su vez, las imágenes oficiales de la represión también colisionan con las escenas de la domesticidad configuradas en el documental. De esta manera, *Lluvia de jaulas*

desmonta los modos codificados de pensar la división territorial desde los dominios del poder institucional y las maneras de figurar estas alteridades desde los medios hegemónicos. Si Alan es el éxota a través del cual podemos percibir los trayectos entre la ciudad miseria y la ciudad burguesa, los espectadores somos los alienígenas que podemos modificar, por su mediación, nuestros propios modos de concebir las diferencias.

Conclusiones

Copacabana y *Lluvia de jaulas* proponen, con diferencias notables, acercamientos éxotas a diversos universos sociales. La ajenidad desde la que se percibe tanto el fenómeno migratorio como la travesía citadina de los sectores precarizados conduce al hallazgo de la potencia estética y política de intervenir sobre las representaciones convencionalizadas de las divisorias sociales. La valoración de lo diverso supone, en el contexto de las escrituras del presente, la posibilidad de agrietar la valoración habitual centrada en la confirmación de lo Mismo y la sujeción de lo Otro. Estos abordajes disruptivos de la alteridad se articulan en torno a una apreciación radical del exotismo. Se trata de propiciar prácticas inmersivas en el territorio de la otredad: los ejercicios cartográficos puestos en juego fomentan la emergencia de una espacialidad construida a través del señalamiento de la lejanía y la cercanía entre estos universos. Así, los gestos de sumersión son tensionados a través de puestas en escena que señalan la distinción y la no pertenencia. El exotismo inscribe en la distancia la posibilidad de conservar la diversidad.

En este intercambio entre la atracción y la extrañeza surge una modalidad de la figuración éxota de la otredad. El Otro es así concebido desde la certeza de cierta impenetrabilidad. Se opone a la representación transparente de la alteridad que supone siempre un acto de conquista, una voluntad de dominio que encuentra su justificación en el afán epistemológico: el Otro como objeto de estudio o como sujeto percibido con la intención de descifrar el misterio y lo desconocido. Por el contrario, en estos casos la interrogación no se responde. Los cineastas bordean el enigma, formalizan la alteridad, pero evaden la lógica de la información. Y asumen, ante esta irrupción, su propia otredad-más-allá.

En las prácticas éxotas aquí emprendidas emergen estéticas que redistribuyen en el presente los campos de lo perceptible al sumar nuevos territorios en la

cartografía urbana y al introducir las subjetividades de los inmigrantes y los errantes precarizados en el tejido de las alteridades invisibilizadas en el régimen espacial contemporáneo. La ruptura representacional de la reclusión supone una apertura de las fronteras invisibles que proliferan en las políticas actuales de segregación topográfica. El exotismo apuesta, frente a las estrategias de aislamiento, al cruce de los contornos, al arrobamiento ante lo diverso y la autopercepción como Otro.

Bibliografía

- Allouche, C. (enero-junio, 2021). Où commence la périphérie ? Horizon commun des cinématographies argentine et brésilienne contemporaines. RITA, 14, Recuperado de: <http://www.revue-rita.com/articles/ou-commence-la-peripherie-horizon-commun-des-cinematographies-argentine-et-bresilienne-contemporaines-claire-allouche.html>
- Bernini, E. (2015). ¿Qué puede un lumpen? Gracia, justicias y heterogeneidad. Kilómetro 111, 15, pp. 23-36.
- Bourriaud, N. (2009). Radicante. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Caggiano, S. (2012). El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Depetris Chauvin, I. (2014). Bolivians in Argentina. The Other Fiesta. ReVista. Harvard Review of Latin America, vol. XIII.
- González, C. (2021). El fetichismo de la marginalidad. Buenos Aires: Sudestada.
- Grimson, A. (1997). Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires. Nueva Sociedad, 147, pp. 96-107.
- Iglesias Santos, M. (2010). Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine. Madrid: Biblioteca nueva.
- Ludmer, J. (2010). Aquí América Latina. Una especulación. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Mezzadra, S. y Neilson, B. (2016). La frontera como método. O la multiplicación del trabajo. Buenos Aires: Tinta limón.

Oubiña, D. (2013). Las huellas del pié: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo. En Andermann, J. y Fernández Bravo, A. (Comps.). La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real (pp. 41-50). Buenos Aires: Colihue.

Oubiña, D. y Filipelli, R. (2007). Los pobres: maneras de ejercer un oficio. Punto de vista, 88, pp. 35-36.

Rancière, J. (1991). Breves viajes al país del pueblo. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sarlo, B. (2009). La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Segalen, V. (2017). Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso. Madrid: La línea del horizonte.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

