



Detroiters. Sobre las representaciones y el trabajo del artista

Gabriela Córdoba Vivas¹

Resumen

Este ensayo asumirá que el trabajo de producir representaciones y teorizar sobre esa práctica siempre es un esfuerzo político. Desde esa perspectiva reflexionará sobre el proceso de creación, traducción y las condiciones de circulación de *Detroiters*, CaldodeCultivo, una película producida entre 2016 y 2017. Primero, aventuraré una lectura opositora del reportaje *The Dead Zone: Detroit Becomes Urban Wasteland*, que constituye un ejemplo de las representaciones hegemónicas de Detroit. En segundo lugar, presentaré el contexto de la producción de la película. Tercero, abordaré la cuestión de representar la raza y el racismo. Finalmente, reflexionaré sobre el proceso de postproducción, traducción intercultural y resonancias de la película.

Palabras clave: creación artística, artes visuales, realización de filmes, teoría de medios, descolonización.

Abstract

This essay will assume that the work of producing representations and theorizing about that practice, it is always a political endeavor, from that perspective, it will explore different approaches to media with the objective to reflect on the process of creation, translation and the conditions of circulation of *Detroiters* a CaldodeCultivo's a film produced between 2016 and 2017. First, I will adventure an oppositional reading of news report *The Dead Zone: Detroit Becomes Urban Wasteland* that constitutes an example of the hegemonic representations of Detroit. Secondly, I will present the context of the production of the film from a decolonial vantage point. Third, I will briefly address the issue of representing race and racism. Finally, I will reflect in the process of postproduction, intercultural translation and resonances of the film.

Keywords: Artistic Creation, Visual Art, Film making, Media Theory, Decolonization.

¹ Mágistra en Comunicación y Medios de la Universidad Nacional de Colombia, codirectora de CaldodeCultivo y estudiante del Doctorado en Media Study en la State University of New York at Buffalo. Dirección electrónica: cordobav@buffalo.edu

Introducción

Las representaciones importan, más aún cuando usted y su ciudad se ven reducidos a meras ruinas, o cuando su país es considerado una fábrica de cocaína y criminales subdesarrollada. Las representaciones importan precisamente porque son un terreno en disputa, es decir, sus significados nunca se fijan completamente (Hall, 1997). Como artistas es nuestro deber participar en la lucha por la producción de significados. Ahora bien, concentrarse únicamente en la política de la representación es útil pero no suficiente como base teórica para reflexionar sobre el trabajo del artista en esta disputa. Las teorías feministas y decoloniales en su multiplicidad pueden nutrir el suelo teórico para producir una comprensión más compleja de lo que significa hoy en día producir, circular y escribir sobre producción audiovisual como artistas en ejercicio.

Este ensayo asumirá que el trabajo de producir representaciones y teorizar sobre esa práctica es siempre una tarea política. Desde esta perspectiva, reflexionará sobre el proceso de creación, traducción y circulación de *Detroiters* (CaldodeCultivo, Reglero, Córdoba y Camacho, 2017), una película producida entre 2016 y 2017 por CaldodeCultivo, el colectivo que codirige. Primero, me aventuraré en una lectura opositora del reportaje *The Dead Zone: Detroit Becomes Urban Wasteland* (Christian Broadcasting Network [CBN] y Holton, 2013), que constituye un ejemplo de las representaciones hegemónicas de Detroit. En segundo lugar, presentaré el contexto de producción de la película. Tercero, abordaré brevemente la cuestión de representar la raza y el racismo. Finalmente, reflexionaré sobre el proceso de postproducción, traducción intercultural y resonancias de la película.

Una ciudad “muerta”. Las representaciones estereotipadas de Detroit

Figura 1. Capturas de pantalla de *The Dead Zone*



Fuente: CBN y Holton, 2013

Algunos llaman a esto la zona muerta, un área de muchos kilómetros completamente destruida, sin escuelas ni hospitales y con pocos servicios públicos. Con una tasa de asesinatos más alta que la de Colombia, el crimen es la única industria en crecimiento. Esto no es Siria o Sarajevo, este el centro de los Estados Unidos. Bienvenidos a Detroit.² (CBN y Holton, 2013)

Las imágenes y la cita anterior hacen parte del reportaje televisivo *The Dead Zone: Detroit Becomes Urban Wasteland*³ (*La zona muerta: Detroit se convierte en un basurero urbano*), de la cadena CBN. Comienzo el ensayo hablando de esta pieza porque ejemplifica una de las representaciones sobre Detroit más difundida en Estados Unidos y el mundo: la de una ciudad muerta, baldía, salvaje y violenta. Una ciudad que es representable casi exclusivamente a partir de imágenes de ruinas arquitectónicas y “humanas”. Por un lado, detritos de grandes edificios industriales y de casas unifamiliares, por otro, tomas lejanas de “ruinas

2 Traducción propia. A continuación consigno el texto original “Some call this The Dead Zone, an area of near complete destruction many miles across, no schools or hospitals and few public services. Crime is the only growth industry here with a murder rate higher than that of Colombia. This isn’t Syria or Sarajevo is inner-city America. Welcome to Detroit”.

3 En el siguiente enlace puede verse el reportaje: <https://www.cbn.com/content/dead-zone-detroit-becomes-urban-wasteland>

humanas”: criminales, drogadictos o “vampiros del bienestar”. Pero también una ciudad que solo es explicable a partir de comparaciones con países del “violento” tercer mundo; en efecto, el presentador continúa explicando la situación de la ciudad a través de figuras similares: “Su deuda a largo plazo es mayor que la de Zimbabue o El Salvador”, o “en los últimos doce meses he viajado por todo el mundo y, aparte de Mogadiscio, no creo haber visto un lugar que se vea tan mal” (CBN y Holton, 2013).

Las constantes comparaciones con naciones “subdesarrolladas” o en guerra permiten al periodista presentar a Detroit como un caso excepcional de mala gestión y corrupción local, una especie de manzana podrida en Estados Unidos. El presentador traslada la culpa a los habitantes de Detroit sin cuestionar las causas históricas, políticas y económicas de la descomposición urbana. Apoya su mirada en una serie de entrevistas a tres personas: un policía a punto de renunciar a la ciudad, un empleado de Detroit Rescue Mission Ministries (una entidad caritativa confesional) y un beneficiario de la misma institución. El resto de la gente es tratada como parte del paisaje del terror, una especie de subhumanos deambulantes sin voz ni identidad.

Estas imágenes de miseria y decadencia, la representación de poblaciones sin voz que necesitan ayuda externa, y la explicación de todos los problemas en términos de la incapacidad de los lugareños para administrar adecuadamente los recursos, es bien conocida en el Sur Global, así como en las comunidades afroamericanas y de color en Estados Unidos.

Se trata de una estrategia perversa que sirve para justificar la opresión, la explotación y la violencia contra los pueblos oprimidos, y, al mismo tiempo, ocultar las complejas causas históricas y las consecuencias sociopolíticas de la desigualdad. En particular, en este reportaje se ejerce una negación activa del papel de las políticas neoliberales racistas y depredadoras implementadas en la ciudad, mientras que la culpa se dirige a sus habitantes por su supuesta dependencia del bienestar. En resumen, las representaciones hegemónicas

de Detroit no solo son similares a las producidas para hablar sobre los países del tercer mundo, sino que la ciudad misma se representa y es producida como territorio colonial.

En esa medida, las miradas teóricas feministas y descoloniales son pertinentes para pensar de qué manera se presenta y representa Detroit. Al respecto, varias autoras han reflexionado sobre la producción y reproducción del tercer mundo como territorio de lo salvaje habitado por seres bárbaros. Vale la pena mencionar el clásico artículo *Bajo los Ojos de Occidente* (1984), de Chandra Talpade Mohanty, donde la autora explora la construcción discursiva de las mujeres del tercer mundo en el feminismo occidental.

Mohanty encuentra que los discursos académicos feministas blancos producen una representación ahistórica, monolítica y universalista de las mujeres del tercer mundo, que permite a las feministas del Norte autoproclamarse libres, autónomas y “verdaderamente” politizadas en comparación con las subyugadas, oprimidas y débiles de los países “subdesarrollados” (Mohanty, 1984). Del mismo modo, Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga boliviana, aborda el colonialismo interno de las élites intelectuales andinas que profesan un multiculturalismo *light* que neutraliza las prácticas emancipadoras de los pueblos indígenas relegándolos a una identidad asociada al exotismo, la docilidad y el arcaísmo (Rivera Cusicanqui, 2010). En ambos casos, las autoras hacen una crítica mordaz a la producción de representaciones estereotipadas del “otro” por parte de la academia y las élites locales, y permiten concebir Detroit como un territorio que se piensa y se representa en términos coloniales.

Ahora bien, en la medida en que se trata de representaciones visuales resulta importante hacer uso de teorías que se concentran en el análisis de la imagen y la política de la representación. Según Stuart Hall (1993), las representaciones visuales se entienden como transparentes porque el signo visual es icónico, es decir, posee propiedades del referente, de allí que sea fácil asumir que el significado producido y encarnado en las imágenes es natural. La representación está además

implicada tanto en la circulación de mensajes como en el proceso de darles sentido. Esto no quiere decir que se oculte deliberadamente su “verdadero” significado, sino que no hay un significado esencial que preexista al proceso de la representación (p. 97).

Figura 2. Capturas de pantalla de *The Dead Zone*



Fuente: CBN y Holton, 2013

Más allá del carácter icónico del signo visual, hay ciertas características técnicas del formato de reportaje televisivo que enfatizan aún más la supuesta transparencia del proceso de representación. Según Sasha Torres (2003), la sensación de “en vivo y en directo” o *liveness*, permite equiparar los discursos de la televisión con lo real, de esta manera presencia, inmediatez y transparencia se entienden como características intrínsecas de la televisión.

Sin embargo, esa sensación de “el en vivo” no puede considerarse como una esencia de la televisión, sino más bien como una función ideológica del medio, que está estrechamente relacionado con el mantenimiento de las jerarquías raciales en Estados Unidos:

Una de las operaciones más delicadas de la hegemonía, me parece, es hacer vivir de nuevo dentro del terreno de la representación a aquellos a los que la sociedad ha asaltado violentamente, tanto

física como culturalmente, donde los problemas sociales intratables, como las relaciones raciales, parecen resolverse fácilmente. (Torres, 2003, p. 49)

En el contexto del reportaje *The Dead Zone*, las imágenes de ruinas y *zombis* urbanos intentan fijar un significado único que naturaliza el racismo, la opresión y la violencia contra los habitantes de Detroit. Esto se ve reforzado por la sensación de el “en vivo” (*liveness*), que en este caso se manifiesta a través de los planos medios y completos del periodista con las ruinas como telón de fondo, que emula las estrategias estéticas de los periodistas de guerra. Pero también, al representar a la población mayoritariamente negra de la ciudad como seres sin rostro y sin voz a través de planos en los que apenas se adivinan figuras humanas, mientras el presentador, con un tono condescendiente, nos explica que las personas que estamos viendo son, en el mejor de los casos, “vampiros del bienestar”, en el peor, delincuentes y drogadictos.

En el ensayo *La imagen intolerable* (2010), Jacques Rancière argumenta que la imagen no es una mera reproducción de lo que está delante de la cámara, es siempre una alteración, un complejo juego entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho (p. 98). Más adelante, el autor cuestiona el argumento según el cual el torrente continuo de imágenes nos vuelve insensibles a ellas y banaliza el horror, al contrario, las imágenes que vemos son pocas y cuidadosamente curadas, ordenadas y descifradas por autoridades. Vale la pena citarle *in extenso*:

Lo que nosotros vemos, sobre todo en las pantallas de la información televisada, es el rostro de los gobernantes, expertos y periodistas que comentan las imágenes, que dicen lo que ellas muestran y lo que debemos pensar de ellas. Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufriendo en la pantalla, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de un habla sin tener ellos mismos la palabra. [...] La política propia de esas imágenes consiste en enseñarnos que cualquiera no es capaz de ver y de hablar. (p. 100)

Comprender que no hay significados naturales, y que la representación no puede separarse del poder, abre posibilidades para que artistas y profesionales de los medios participen activamente en las luchas por la producción audiovisual y la disputa por sus significados. Si la representación no implica solamente representar algo que ya existe, sino producir significados y lecturas sobre esas imágenes, entonces el proceso de representación necesariamente implica también la producción de conocimiento e identificación.

Por lo tanto, cuando entramos en el proceso de representación estamos produciendo algo más allá de las imágenes, estamos produciendo un horizonte de posibilidades de lo que las personas o las ciudades son y pueden ser. Los estereotipos reducen el universo de posibles significados y fijan una única forma de lectura, por lo que, si queremos dinamitar los estereotipos, nuestra tarea como artistas es producir imágenes que diversifiquen ese universo de significación y deconstruir la relación naturalizada con la imagen que iguala la representación con lo real.

Producir representaciones de otro modo también requiere un posicionamiento crítico con respecto a la visión. Tradicionalmente, la visión ha sido considerada por la ciencia moderna y las vanguardias artísticas como una forma neutral, transparente y privilegiada de acceder al conocimiento. O bien por sus críticos como un sentido que profundiza y refuerza el patriarcado, el racismo y la opresión. En todo caso, no hay forma de negar la importancia de la visión para la producción de conocimiento en general y para la teoría y práctica artística en particular.

En este sentido, Donna Haraway (1988) ofrece una alternativa interesante, invitándonos a reclamar la visión como un sentido encarnado que nos permitirá producir una objetividad feminista, conocimientos situados que son particulares,

específicos, parciales y de ubicación limitada (p. 589). Esto no significa que la visión no tenga nada que ver con la dominación, según la autora “la visión siempre es una cuestión del poder de ver, y quizás de la violencia implícita en nuestras prácticas de visualización. ¿Con qué sangre fueron elaborados mis ojos?” (p. 575). En este sentido, los conocimientos situados implican necesariamente asumir que lo que cuenta como racional es una lucha política y ética sobre cómo ver y qué o quién se da a ver. El posicionamiento político y epistemológico de Haraway respecto a la cuestión de cómo ver requiere una visión enraizada, contradictoria y móvil. Implica también asumir que los objetos o sujetos de estudio se entiendan como actores activos en el proceso de producción de conocimiento.

En resumen, visión y significado son territorios disputados. Por lo tanto, el proceso de producir imágenes y reflexiones sobre esta práctica es siempre un esfuerzo político. La teoría de los medios, en su multiplicidad, ofrece un marco para politizar el proceso de creación de medios, pero también la posibilidad de desafiar al mundo y nuestra posición en él.

Comencé esta sección del ensayo criticando las representaciones hegemónicas de Detroit en el informe *The Dead Zone*, tratando de mostrar cómo las imágenes seleccionadas, los discursos desplegados y las comparaciones con los países del tercer mundo producen una comprensión estrecha, ahistórica y colonial de la compleja situación de la ciudad. Sin abandonar la metáfora del tercer mundo, sino abrazando la mirada del Sur Global para interrogar al Norte Global y abrir posibilidades de construir solidaridades políticas y estéticas, presentaré a continuación el proceso de creación y circulación de *Detroiters*, una película de CaldodeCultivo, colectivo del cual soy codirectora, producida entre 2016 y 2017.

Detroiters⁴

Figura 3. Captura de pantalla *Detroiters*, de CaldodeCultivo. Marsha Battle



Fuente: CaldodeCultivo, 2017

En 2016, CaldodeCultivo fue invitado a *IdeasCity Detroit*, una iniciativa del New Museum de Nueva York donde artistas, arquitectos, urbanistas y activistas se reunieron durante cinco días para generar colectivamente “ideas” para enfrentar las problemáticas de la ciudad. Al principio fuimos reacios a creer en la utilidad y el impacto de un evento tan corto, muy pronto entendimos que estábamos allí para aprender de Detroit y su gente más que para proponer soluciones.

La fuerza y pasión de las compañeras y compañeros locales por su ciudad nos permitieron estudiar amplia y profundamente las alternativas que durante años la gente de Detroit ha venido desarrollando para enfrentar la desigualdad, el racismo, la inseguridad alimentaria y la crisis económica. Además, nos posibilitó romper el estereotipo del *gringo*, en el que se confunden las acciones imperialistas del Gobierno de los Estados Unidos con las personas, cuyas luchas no son tan diferentes a las nuestras. Decidimos quedarnos en la ciudad durante tres semanas más después del evento para producir un proyecto.

Como se discutió anteriormente, es posible caracterizar la situación de Detroit en términos coloniales y producir códigos y prácticas de

oposición desde una perspectiva descolonizadora, antirracista y feminista. Si las políticas públicas y la planificación urbana se diseñan verticalmente, de arriba a abajo, si se pueden exportar e implementar en otro lugar sin tener en cuenta el contexto local, es esencial que las comunidades, activistas y creadores de todo el mundo compartan tácticas y estrategias para tratar esas políticas.

Según Mohanty (2003), la hegemonía del neoliberalismo, la naturalización de los valores del capitalismo, la privatización generalizada, la aparición de fundamentalismos religiosos, étnicos y raciales, y los desplazamientos inquietantes de muchas naciones hacia la derecha plantean grandes desafíos para el feminismo y el activismo transnacional. La autora argumenta que existe una enorme capacidad de lo particular para iluminar lo universal, por lo que, al comprender nuestras diferencias y particularidades, es posible ver los elementos comunes, explicar mejor las conexiones y teorizar los problemas universales.

Por lo tanto, el Sur Global puede ser una metáfora pertinente que nos permita construir un nosotros/as a partir de experiencias compartidas de opresión, creación y resistencia al poder colonial y capitalista en la ciudad. Puede ayudarnos a conceptualizar los puntos en común de lugares que están separados geográficamente, pero unidos en la lucha. En otras palabras, el Sur Global es la perspectiva parcial y encarnada desde donde yo como artista e investigadora y nosotros como colectivo elegimos ver, hablar y crear.

Parafraseando a bell hooks (1990), es fácil renunciar a las discusiones identitarias cuando la propia identidad es reconocida. Del mismo modo, es fácil abandonar la discusión de las representaciones estereotipadas a quienes no les afectan. Detroit no solo se ha enfrentado a la violencia de las políticas neoliberales, sino también a la violencia de la representación estereotipada que legitima políticas agresivas de “ajuste económico” y la intervención del Estado de Michigan en el proceso de toma de decisiones locales. De hecho, Detroit es un ejemplo extremo de la producción de imágenes estereotipadas. En un artículo de 2016, *The Guardian* reportó que esta era

⁴ En el siguiente link puede verse la película subtitulada: <https://vimeo.com/266759758>

una de las ciudades más fotografiadas del mundo y un destino atractivo para un turismo de “porno ruina”, refiriéndose a la práctica de fotógrafos, aventureros y artistas que visitan la ciudad en búsqueda de imágenes de ruinas y detritos urbanos para su disfrute, invisibilizando a sus habitantes, quienes llevan décadas luchando por la ciudad (Doucet y Philp, 2016).

El concepto de “porno ruina” recuerda a la idea de porno miseria, que Luis Ospina y Carlos Mayolo desarrollaron en el clásico *Agarrando Pueblo* (1977) a finales de la década de los setenta; en ambos casos se trata de una mirada miserabilista que fetichiza la miseria y supone la transparencia de la imagen como un medio para presentar lo real. Como se ha discutido anteriormente, la imagen no solo revela lo que captura, sino que lo produce, es decir, en vez de denunciar la desigualdad la profundiza, construyendo una mirada que permite al creador posicionarse como salvador de comunidades y lugares desahuciados, al tiempo que reduce a sus personajes al atraso y el subdesarrollo.

La porno ruina y la porno miseria pueden pensarse como equivalentes a las metodologías de investigación extractivistas utilizadas por las ciencias sociales coloniales modernas para extraer conocimiento e información, mientras profundizan las exclusiones que afirman denunciar, sin dejar ningún beneficio a las comunidades.

Unido a la idea de la porno ruina, en los últimos años ha surgido un discurso que opera de manera similar; se trata de la idea de “renacimiento urbano”, fomentado por inversores privados externos que se presentan como los salvadores de una ciudad condenada a una muerte lenta, y en la que se entiende a los habitantes de Detroit no solamente como responsables de la decadencia, sino también como incapaces de superar su situación. De allí que no resulte sorprendente que los artistas locales y las organizaciones de base miren con sospecha cualquier proyecto artístico o urbanístico propuesto por agentes externos.

En este contexto, fue crucial para nosotros proponer un proyecto basado en la empatía y la

solidaridad que subvirtiera las tergiversaciones de la ciudad, tanto en términos discursivos como en las estrategias estéticas que usamos. Inmediatamente supimos que cualquier intervención física en la ciudad se leería como otro proyecto artístico depredador/extractivista que entendía la ciudad como un “lienzo en blanco”, por lo que descartamos la idea de producir una instalación en el espacio público. En cambio, decidimos producir una película, con todos los peligros y posibilidades que esto conlleva.

Sabíamos que concentrarnos en la espectacularidad de las ruinas de la ciudad reproduciría los estereotipos de un paisaje decadente del que la gente de Detroit estaba harta. Entonces era necesario, en términos de Rancière, enfocarse en las personas como sujetos de habla, en lugar de dirigir nuestra mirada hacia la ciudad como infraestructura. En la misma línea cualquier voz en *off* o narración por nuestra parte no tenía cabida.

Dos aspectos sobre los habitantes de Detroit llamaron nuestra atención: la importancia de la poesía en la ciudad y su forma poderosa y sin complejos de dirigirse al público. Estas dos características se volvieron centrales en nuestra propuesta estética; el objetivo era narrar las complejidades y contradicciones de la ciudad a través de las voces de las personas que utilizan la poesía y el discurso como instrumentos encarnados para la lucha política.

Durante tres semanas organizamos encuentros con artistas y activistas para proponerles que hicieran parte del proyecto, la idea era que eligieran un lugar significativo y preparan un poema o un discurso sobre la ciudad. La música fue otro de los territorios explorados por el proyecto; Underground Resistance, uno de los colectivos pioneros del techno, le puso la banda sonora, convirtiéndose junto con los poetas y activistas en nuestros protagonistas.

En resumen, la intención de la película era responder a la violencia de las representaciones hegemónicas de la ciudad con la “violencia” creativa de la palabra hablada, queríamos construir una representación poderosa de la ciudad a través de

las voces de artistas y activistas que usan el cuerpo y la palabra como armas políticas y poéticas. *Detroiters* es una narración polifónica de una ciudad en particular, pero también es el retrato de la ciudad contemporánea, un escenario de experimentación de formas cada vez más radicales de empobrecimiento, segregación y desplazamiento. Es así como la película pretende hablar desde lo local para conectar luchas que están separadas en términos geográficos y del lenguaje, pero que en su núcleo abordan problemáticas globales.

Los perfiles, las edades y los estilos de poesía de los colaboradores son diversos, lo que tienen en común es su profundo amor por la ciudad y una lucha activa a través del arte, la música y el activismo contra el racismo, los desahucios hipotecarios, la inseguridad alimentaria, la brutalidad policial y la gentrificación. En este sentido, nuestro objetivo final era representar Detroit no desde la infraestructura, sino desde su gente. Para ello, en términos técnicos, elegimos el primerísimo primer plano, con una profundidad de campo reducida, con la intención de enfocar la mirada de la audiencia en el rostro del sujeto y lo que tiene por decir, en oposición directa con las tomas de paisajes urbanos que se usan ampliamente para representar las ruinas espectaculares de la ciudad y significar su devastación.

En general, lo que el espectador ve a lo largo de la película son los rostros de las personas de Detroit, específicamente cuerpos y rostros de mujeres y hombres negros que le interpelan mientras describen su contexto y experiencia.

Representar Detroit implica inevitablemente abordar el tema de la raza y el racismo, no solo porque más del 80 % de su población es afroamericana o por su legado de resistencia negra, sino también porque los recortes económicos, las políticas antidemocráticas y las narrativas producidas sobre la ciudad son profundamente racistas. Cabe preguntarse entonces de qué manera entender el racismo y la raza cuando producimos representaciones.

En el siguiente apartado reflexionaré brevemente sobre nuestra aproximación al tema de la

relación entre racismo y representación, así como la decisión de enfocarnos en primeros planos de los rostros de las y los participantes, tomando como punto de partida la conceptualización de la raza como mediación en dos poemas presentes en *Detroiters*.

Raza, racismo y representación

Figura 4. Captura de pantalla *Detroiters*, de Caldo de Cultivo. Deonte Osayande



Fuente: Caldo de Cultivo, 2017

Las relaciones entre la raza, lo visual y las tecnologías para la producción de imágenes están profundamente conectadas. Sin ir más lejos, el hecho de que la raza se entienda en términos cromáticos señala de antemano la complejidad y naturalización de estas relaciones. Esta sección se basa en la conceptualización de raza como mediación o tecnología que Wendy Chun (2009) plantea en su artículo *Race and/as Technology, or How to Do Things to Race* (Raza y/como tecnología, o cómo hacer cosas a la raza). Para la autora no se trata de definir qué es la raza, sino qué hace y qué tipo de relaciones produce, es decir, su estudio debe girar en torno a la ética más que a la ontología, centrarse alrededor de los modos de reconocimiento y relacionamiento más que a nociones esenciales del ser (p. 7).

Corrientes del darwinismo social en el siglo XIX, como la eugenesia y la frenología, asumían que las características visibles de un determinado cuerpo eran definitorias y esenciales de lo que esa persona era y podía ser. En esta tarea, la fotografía en general y el retrato en particular fueron

cruciales para el desarrollo y legitimación de sistemas de clasificación social jerárquicos basados en arquetipos visuales a partir de los cuales era posible discernir tipos de personas innatamente peligrosas y razas naturalmente inferiores (Fontcuberta, 2010, p. 72).

Si bien la frenología y la eugenesia fueron descartadas como teorías científicas, la idea de la raza como categoría biológica goza de un renovado interés en las ciencias naturales y médicas con el estudio del ADN:

[L]a raza, entendida como un conjunto de características genéticas visibles o invisibles, es un modo de revelación que convierte a todos en un conjunto de rasgos que se almacenan y transmiten; la raza se ve entonces como lo que permite al ser humano perdurar en el tiempo como un conjunto de características inmutables. (Chun, 2009, p. 21)

Ahora bien, la mirada de la raza como un constructo cultural no es menos racista o, dicho de otro modo, también ha producido y reproducido nociones racistas. Vale la pena recordar la noción de “separados pero iguales” que justificó durante años las políticas de segregación en Estados Unidos, los urgentes llamados a la integración cultural de los y las inmigrantes en países del norte, o la muy conocida frase “yo no veo color” de quien se niega a reconocer su racismo. La noción de raza como mediación o tecnología propone ir más allá de las discusiones sobre si se trata de una categoría puramente cultural o exclusivamente biológica, y más bien permite entender que ha sido crucial para negociar y establecer los significados, históricamente variables, de lo que se concibe como naturaleza y cultura (p. 8).

En todo caso, las características visibles en general y el rostro en particular han sido fundamentales para construir nociones antropológicas o biológicas de la raza y justificado políticas racistas.

Según Jennifer González (2009), Agamben y Levinas representan dos enfoques éticos distintos para entender el rostro como un dispositivo para el desarrollo de conceptualizaciones raciales. La autora argumenta que, para Agamben, el rostro se constituye como forma y función de la

significación, es decir, yo soy las propiedades de mi cara, pero esas propiedades no me definen; por lo tanto, no es solo posible sino imperativo trascender los significados socialmente contruidos incrustados en la superficie de la cara (p. 189). Por otro lado, para Levinas, la cara es un sitio privilegiado para el encuentro ético entre humanos, en tanto hace visible y legible la absoluta infinitud del otro. Sin embargo no se trata de un espacio abstracto, por el contrario, tiene sus raíces en las condiciones históricas de opresión y poder. Lo que Agamben parece olvidar, según González, son las restricciones políticas concretas que esta transcendencia implica para los sujetos racializados:

Mientras Agamben fundamenta la posibilidad de encuentros éticos a través del borramiento de la diferencia, Levinas lo fundamenta a través de la diferencia, escribiendo que “el rostro se resiste a la posesión, se resiste a mis poderes”. Es esta misma resistencia la que nos permite reconocer la infinitud del otro que siempre existe más allá y en exceso de los mecanismos (ya sean visuales o discursivos, históricos o taxonómicos) que podríamos usar para enmarcarlo o delimitarlo. (Gonzalez, 2009, p. 197)

El hecho de estar definido por las características superficiales del rostro, y la imposibilidad de trascender los significados asociados a él, es un tema recurrente en los poemas de los y las colaboradoras de *Detroiters*. Por ejemplo, *Máscaras*, de Deonte Osayande, refleja cómo la raza define cómo los demás le perciben, pero también cómo su vida y su seguridad dependen de esta definición.

Para Osayande, la raza es una máscara permanentemente imposible de evitar, y aunque su verdadero ser se esconde detrás ella, él es la máscara, la piel es la superficie que al final decide si se vive o se muere, si se florece o se pudre. Del mismo modo, uno de los poemas de Sheezy Bo Beezy, del colectivo Detroit Poetry Society, aborda el rostro como una fachada que esconde el dolor de luchar por la supervivencia en una ciudad condenada a muerte.

Figura 5. Captura de pantalla *Detroiters*, de CaldodeCultivo. Sheezy Bo Beezy del colectivo Detroit Poetry Society



Fuente: CaldodeCultivo, 2017

Para González no es posible separar los discursos de raza del régimen opresivo de la visibilidad, por lo tanto la cultura visual es un terreno privilegiado para transformar, criticar y desnaturalizar el discurso racial contemporáneo. Nos gusta pensar que en *Detroiters* los cuerpos negros que abordan y confrontan directamente y sin complejos al espectador invocan el enfoque ético de Levinas y aventuran una transformación de la mirada. El posicionamiento político de la película es decididamente una celebración de la diversidad, la resistencia y la creatividad de las personas negras en Detroit, del potencial del arte y los medios audiovisuales para producir identificaciones entre culturas y conectarnos en la lucha.

Traducciones y resonancias

Si bien el proceso de grabación de la película duró menos de un mes, la postproducción tardó más de un año. Además del trabajo habitual que implica la edición, nos enfrentábamos a cientos de horas de material poético complejo en un lenguaje que no era el nuestro. Entonces, el proceso de traducción implicó una serie de desafíos; el primero tuvo que ver con la transcripción de todos los poemas y diálogos, que además de ser una tarea que requiere paciencia y tiempo, se le sumaba la diversidad de los acentos de nuestros colaboradores, las particularidades de sus estilos poéticos y el

uso de la jerga, las referencias locales y las figuras literarias con las que no estábamos familiarizados.

Figura 6. Captura de pantalla *Detroiters*, de CaldodeCultivo. Halima Casells



Fuente: CaldodeCultivo, 2017

Un segundo desafío fue decidir si debíamos traducir antes o después de la edición; la primera opción involucraría traducir todo el material, sabiendo que buena parte de él no se utilizaría, por lo que decidimos editar primero, teniendo como referencia principal la imagen y el ritmo más que el discurso en sí mismo.

Tercero, el carácter poético y la especificidad cultural del material plantearon un desafío adicional para el proceso de traducción. Por un lado, una traducción literal palabra por palabra traicionaría las rimas, el ritmo y las metáforas que los autores propusieron. Por otro lado, la traducción de palabras culturalmente cargadas que se utilizarían para la subtitulación, donde no hay espacio para notas al pie o comentarios del traductor: ¿cómo traducir en pocas palabras *Jim Crow*?, ¿políticas de segregación racistas que duraron oficialmente hasta los años sesenta, pero cuyas consecuencias todavía se sienten hoy?, o ¿cómo traducir *nigger*?, ¿insulto racial utilizado para recrear la opresión de las personas negras, pero cuyo significado depende del contexto, el tono y quien lo pronuncia? Aunque tuvimos que tomar decisiones prácticas, todavía nos persiguen estas preguntas.

Por lo tanto, para producir identificación con las palabras, imágenes y situaciones planteadas en el video en el mundo de habla hispana, el proceso

de postproducción implicó no solo un trabajo literal de traducción inglés-español, sino lo que Boaventura de Sousa Santos (2011) llama traducción intercultural:

[...] entendida como el procedimiento que permite crear inteligibilidad recíproca entre las experiencias del mundo, tanto las disponibles como las posibles. Se trata de un procedimiento que no atribuye a ningún conjunto de experiencias ni el estatuto de totalidad exclusiva ni el de parte homogénea.

[...] Consiste en un trabajo de interpretación entre dos o más culturas con el objetivo de identificar preocupaciones isomórficas entre ellas y las diferentes respuestas que proporcionan. (p. 37)

Detroiters se presentó de manera situada de acuerdo con el contexto, en cada lugar incluyó un elemento de mediación con el público, a veces en forma de diálogo real u otro elemento comunicativo, como carteles. En algunas ocasiones la película viajó sola, y si bien no pudimos estar presentes, encontramos formas de producir interacciones con los espectadores. En Detroit, el estreno se celebró en el Detroit Institute of Arts Museum (DIA), en el marco de la conmemoración de los cincuenta años de la rebelión de 1967, y fue seguido por un panel con todos los colaboradores del proyecto, que recibió preguntas del público.

En Barcelona se presentó en *Kosmopolis '17, la Fiesta de Literatura Amplificada*, celebrado en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB), en este caso ni CaldodeCultivo, ni los colaboradores estuvieron presentes en la proyección, sin embargo Riot Über Alles, poeta y artista barcelonés, actuó en nombre de nosotros, contextualizando la película y dibujando conexiones entre Barcelona y Detroit.

En Buenos Aires, se exhibió como la película inaugural de la *Muestra Internacional de Cine Ciudades Reveladas*. En Nueva York, en *IdeasCity New York*, encuentro del New Museum, se expuso en un camión led instalado en el espacio público; en esa ocasión la presentamos CaldodeCultivo junto con Gabrielle Knox, una de las protagonistas.

Finalmente, en Bogotá se presentó como una exposición individual en Espacio Odeón. La película se proyectó en bucle, junto a un mural con la frase *The Color Line is the Power Line is the Poverty Line* ("La línea de color, es la línea del poder, es la línea de pobreza"), tomada de una canción de Asian Dub Foundation con un discurso de Amalavaner Sivanandan. Mantuvimos dos diálogos entre artistas y líderes negros y personas de Detroit a través de Skype, y un *jam* poético/musical que mezclaba hip-hop y jazz. También produjimos un póster que contextualizaba en términos sociopolíticos la situación de Detroit en el momento de la producción del proyecto.

En todos los lugares donde se presentó la película el público hizo conexiones con su propia experiencia. En Barcelona era inevitable discutir el problema de la gentrificación y la apropiación corporativa de la ciudad. En Argentina, el público reconoció el control extractivista de los recursos y la dependencia económica del país. En Colombia, la película provocó una dolorosa discusión sobre el racismo estructural, el saqueo del país por parte de multinacionales y el asesinato de líderes sociales y ambientalistas que defienden nuestra tierra y luchan por la justicia. Pero también fue un catalizador para la acción y las alianzas entre artistas y activistas.

Detroiters, como video, puede leerse como una forma de producir representaciones otras, como un vehículo para crear imágenes dignas de un Sur global emancipado, como una visión contrahegemónica de la ciudad, pero más importante: como una mediación entre culturas y países, como un llamado urgente a la acción colectiva en un presente que necesita desesperadamente que luchemos juntos. Si globalizan la precariedad, globalicemos la resistencia.

Referencias

CaldodeCultivo, Reglero, U., Córdoba, G. y Camacho, G. (directores). (2017). *Detroiters* [película]. CaldodeCultivo. <https://vimeo.com/266759758>

- CBN (libretos) y C. Holton (director). (2013). *Detroit The Dead Zone: Detroit Becomes Urban Wasteland* [película]. CBN.
- Chun, W. H. K. (2009). Introduction: Race and/as Technology; or, How to Do Things to Race. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 24(1), 7-35. doi:10.1215/02705346-2008-013
- de Sousa Santos, B. (2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16(54), 17-39. http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/EpistemologiasDelSur_Utopia%20y%20Praxis%20Latinoamericana.2011.pdf
- Doucet, B. y Philp, D. (2016, 15 de febrero). In Detroit 'ruin porn' ignores the voices of those who still call the city home. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/housing-network/2016/feb/15/ruin-porn-detroit-photography-city-homes>
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de pandora: la fotografi@ después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- Gonzalez, J. (2009). The Face and the Public: Race, Secrecy, and Digital Art Practice. En: A. Deuze (ed.), *The 'do-it-yourself' artwork. Participation from Fluxus to new media* (pp. 185-205). Manchester University Press.
- Hall, S. (1993). Encoding, decoding. En: S. During (ed.), *The Cultural studies reader*. Routledge.
- Hall, S. (1997). *Representation & the Media* [conferencia]. <https://vimeo.com/191647636>
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14, 575-599.
- hooks, b. (1990). Postmodern Blackness. *Postmodern Culture*, 1(1). <http://www.pomoculture.org/2013/09/26/postmodern-blackness/>
- Mayolo, C. (guion) y Ospina, L y Mayolo, C. (directores). (1977). *Agarrando Pueblo*. SATUPLE.
- Mohanty, C. T. (1984). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *boundary*, 2(12-13), 333-358. doi:10.2307/302821
- Mohanty, C. T. (2003). "Under Western Eyes" revisited: feminist solidarity through antipatriarchal struggles. *Signs*, 28(2), 499-535. <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/postcol.theory/mohanty.under.western.eyes.revisited.pdf>
- Rancière, J. (2010). La imagen intolerable. En: *El espectador emancipado* (A. Dillon, Trad.) (pp. 85-104). El Lago Ediciones.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Torres, S. (2003). King TV. En: *Black, White and in Color: Television and Civil Rights* (pp. 48-69). Princeton University Press.