

Editorial

Cine de lo real. Incertidumbre, temporalidad y acción

Sebastián Gómez Ruiz

Editor invitado

De lo insoportable

Ecos de lo Real en *Lejos de los árboles*, de Jacinto Esteva (1972)

Manuel Delgado

Actuar frente a lo real

Detroiters. Sobre las representaciones y el trabajo del artista

Gabriela Córdoba Vivas

Procesos de transformación urbana en el documental

Jacobo Sucari

Ingmar Bergman o la biografización trágica a través del arte

Jairo Hernando Gómez Esteban

Lo mimético y lo real

Mimesis en el cine etnográfico: imitación, acción de representación y poder.

Un enfoque desde la antropología audiovisual contemporánea

Franco Passarelli

Apuntes sobre pluralismo estético y *cinéma vérité*

Josep Roca Guerrero

Imágenes y alteridad

Entre imágenes: ficción fotográfica e imaginarios indígenas. Reflexiones a partir

de *Génesis* de Sebastião Salgado

Gemma Orobitg

Jedan dan života/Un día de vida: recepción del cine mexicano en Yugoslavia durante la

posguerra de la Segunda Guerra Mundial

Rodrigo Ruiz

Yosowki, el pájaro que imita. Entrevista al realizador arhuaco Amado Villafaña

Sebastián Gómez Ruiz

Reseña

Ciudad y cine: un lenguaje cultural que consolida ficciones, memorias y realidades

urbanas en el tiempo

Andrés Castiblanco Roldán

ISSN 1794-8428



9 771 794 842 008

ISSN 1794 - 8428

ESFERA

Volumen 9, 2019. Bogotá D. C., Colombia.

ESFERA

Volumen 9, 2019. Bogotá D. C., Colombia.



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Revista Esfera

Volumen 9 / 2019

Revista anual de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria

Facultad de Ciencias y Educación

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

ISSN 1794 - 8428

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Rector: Dr. Ricardo García Duarte

Vicerrector Académico: Dr. William Castrillón Cardona

Vicerrector Administrativo: Dr. Álvaro Espinel Ortega

Decano Facultad de Ciencias y Educación: Dra. Elda Janeth Villarreal Gil

Coordinador Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria: Dr. Andrés

Castiblanco Roldán

Editor

Dr. Andrés Castiblanco Roldán

Editor Invitado Volumen 9

Dr. Sebastián Gómez Ruiz

Universidad de Barcelona

Comité Científico

Dra. Eliana Casas Forero

Inlingua. Université de Nantes (Francia)

Dr. Jesús Martín Barbero

Pontificia Universidad Javeriana

Dra. Andrea Bonvillani

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Dr. Fernando Bravo León

Universidad Santo Tomás

Dr. Fernando González Rey

Universidad de Brasilia (Brasil)

Dr. Óscar Useche Aldana

Corporación Universitaria Minuto de Dios

Dr. Pablo Vonmaro

Clacso Universidad de Buenos Aires

Comité Editorial

Dra. Mirian Borja Orozco

Dr. Jairo Gómez Esteban

Dr. Adrián Serna Dimas

Dr. Andrés Castiblanco Roldán

Árbitros Volumen 9

Dr. Baal Delupi

Universidad Nacional de la Pampa (Argentina)

Mtra. Irina Morales

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Dr. Adrian Serna Dimas

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Mg. Nicolás Pedraza Salamanca

Secretaría de Educación Departamental de Cundinamarca

Dr. Alberto Motta

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Dr. Sebastián Gómez Ruiz

Universidad de Barcelona (España)

Dirección de publicaciones

Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial

Nathalie De la Cuadra N.

Corrección de estilo

Edwin Pardo Salazar

Diagramación y montaje de cubierta

Jorge Andrés Gutiérrez Urrego

Imagen de portada

Gabriela Córdoba Vivas

Detroiters. CaldodeCultivo

Impresión

DGP Editores

La Universidad Distrital Francisco José de Caldas no se hace responsable de las ideas de los autores de los diferentes materiales publicados en la revista.

Dirección: Avenida Ciudad de Quito No. 64-81, Edificio de Postgrados, Oficina 103, Bogotá, D.C., Colombia.

Teléfono: + 57 (1) 3 23 93 00 – Extensiones 6312 y 6313

Correo electrónico: minvest@udistrital.edu.co revistaesferamisi@gmail.com

Sitio web: <http://fciencias.udistrital.edu.co:8080/es/web/maestria-en-investigacion-social-interdisciplinaria>

CONTENIDO

Editorial

Cine de lo real. Incertidumbre, temporalidad y acción 3
Sebastián Gómez Ruiz
Editor invitado

De lo insoportable

Ecos de lo Real en *Lejos de los árboles*,
de Jacinto Esteva (1972) 9
Manuel Delgado

Actuar frente a lo real

Detroiters. Sobre las representaciones y el trabajo
del artista 22
Gabriela Córdoba Vivas

Procesos de transformación urbana en el documental 34
Jacobo Sucari

Ingmar Bergman o la biografización trágica
a través del arte 43
Jairo Hernando Gómez Esteban

Lo mimético y lo real

Mimesis en el cine etnográfico: imitación, acción de
representación y poder. Un enfoque desde
la antropología audiovisual contemporánea 54
Franco Passarelli

Apuntes sobre pluralismo estético y *cinéma vérité* 64
Josep Roca Guerrero

Imágenes y alteridad

Entre imágenes: ficción fotográfica e imaginarios
indígenas. Reflexiones a partir de *Génesis*
de Sebastião Salgado 81
Gemma Orobitg

Jedan dan života/Un día de vida: recepción del cine
mexicano en Yugoslavia durante la posguerra
de la Segunda Guerra Mundial 96
Rodrigo Ruiz

Yosowki, el pájaro que imita. Entrevista al realizador
arhuaco Amado Villafañá 111
Sebastián Gómez Ruiz

Reseña

Ciudad y cine: un lenguaje cultural que consolida
ficciones, memorias y realidades urbanas en el tiempo 118
Andrés Castiblanco Roldán



Cine de lo real. Incertidumbre, temporalidad y acción

Sebastián Gómez Ruiz¹
Editor invitado

En 1922 apareció la película *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, y de inmediato fue alabada por distintos especialistas. Luc de Heusc la catalogó como la “primera película etnográfica del mundo”. Entre las razones que se esgrimieron, una era que Flaherty había logrado un retrato íntimo de la realidad de los Inuit a partir de una estancia prolongada de quince meses con la familia Nanook. El carácter real de la cinta se basaba en representar eventos como la caza de una morsa, la construcción de los iglús e incluso en una de las escenas más emblemáticas Nanook trataba de comerse los discos que Flaherty había llevado junto con el gramófono, símbolos de la modernidad.

Sin embargo, *Nanook of the North* lejos de ser un documental sobre lo real era una puesta en escena que hacía uso de elementos ficticios para representar la vida de los esquimales (Piault, 2002). Estos hechos no le quitan en absoluto el mérito a este clásico del cine, aunque, paradójicamente su valor por muchos años ha sido presentarla como la primera película etnográfica de la historia. Entre varias preguntas que puede suscitar el filme, existe una que se relaciona con la forma en que se ha designado una película como “ficción” o “documental”.

Si bien esta discusión puede resultar estéril en un tiempo en el que se producen innumerables audiovisuales, en los que las fronteras entre lo real y lo ficticio son totalmente difusas y estas tipologías resultan innecesarias para aproximarse a ellas, lo cierto es que la indagación por lo real en el cine implica una pregunta sobre la representación del mundo y los modos que tenemos para conocerlo y actuar frente a él.

De acuerdo con Pilar Carrera y Jerano Talens (2018), la denominación de un cine documental ha servido como medio para liberar al cine de ficción de toda su carga ideológica, como si no tuviera nada que ver con los acontecimientos del mundo. El hecho de designar un determinado cine como “real” y otro como “ficción” da cuenta de cómo le damos legitimidad a ciertos relatos sobre el mundo.

Lo “real”, en este sentido, se define por las películas que se han clasificado de forma arbitraria como cine documental y su particular relación con lo real desde una construcción retórica. Precisamente para el documentalista británico John Grierson, el documental consistía en “un tratamiento creativo de la realidad” (Carrera y Talens, 2018, p. 38). Aquí se vuelve a romper el binarismo entre “ficción-realidad” y “creatividad-objetividad”.

¹ Doctor en Sociedad y Cultura de la Universidad de Barcelona. Máster en Antropología Visual de la misma universidad. Antropólogo y magíster en Antropología de la Universidad de los Andes. Docente de la Maestría en Estudios Sociales y Culturales de la Universidad El Bosque.

El cine documental ha sido un terreno complejo de creación, experimentación, innovación y activismo cultural. La pregunta por lo real no solo se plantea entonces por lo que el cine documental ha representado o los modos documentales —en términos de Nichols (1997)— del documental poético, expositivo, observacional, participativo y reflexivo, sino del cine como práctica, como forma de interpelar y actuar frente a la realidad. Lo real, en este sentido, no se define en oposición a lo ficticio, sino como una forma de hacer, de praxis.

El relato documental consta de una retórica que lo hace parecer como real, y es también un quehacer. Tanto esas retóricas como esas prácticas tienen unas características que permiten establecer una relación particular con lo real. De esta manera las discusiones sobre el cine de lo real no están exclusivamente en el ámbito representacional, sino que abordan el campo de las relaciones sociales que se establecen en torno a la producción y circulación de una película.

De acuerdo con ciertas teorías antropológicas del arte (García Canclini, 2010; Sansi, 2015; Andrade y Tarek, 2018), las prácticas artísticas —como la cinematográfica— se han desplazado del paradigma de “la representación” a prácticas que se establecen desde las interacciones sociales y los contextos en los que se producen las películas.

El interés actual de una película como *Nanook of the North* no solo radica en cómo fueron representados los Inuit por Flaherty, sino sobre las condiciones sociales y económicas en las que se produjo el documental. En esta línea de análisis resulta relevante nombrar cómo la película de Flaherty fue financiada por la compañía francesa de pieles de los hermanos Ravelliñ, quienes comerciaban con los Inuit (Piault, 2002, p. 91). La ausencia explícita de este hecho da cuenta de cómo desde el ámbito de la representación se quiere mantener una imagen asilada del mundo exterior de los Inuit, cuando en realidad estaban vinculados con el mundo mercantil transnacional hace tiempo. Sin embargo, todo esto aparece invisible en el documental mientras que se hace un

énfasis en el aislamiento, el particularismo y el exotismo de los Inuit.

El cine de lo real se define tanto por sus representaciones como por sus elementos no representacionales, es decir, por su quehacer. Se podrían nombrar cuatro características del cine de lo real. La primera es su capacidad de hacer hablar a la realidad. Para Pilar Carrera y Jerano Talens (2018) el cine de lo real interpela la realidad permitiendo una forma de diálogo: “A la realidad se le hace hablar también mediante la edición y la narración, por no mencionar la propia lógica de un dispositivo tecnológico culturalmente condicionado y sus implicaciones” (Carrera y Talens, 2018, p. 38). Esta relación dialógica que establece el cine con lo real se da de una forma creativa y no desde una posición neutral, distante y objetiva. Precisamente la retórica del documental es eficaz en términos de tener una interpretación que dialoga permanentemente con dicha realidad.

La segunda característica es que el cine de lo real constituye una forma de actuar. La producción de una película además de interrogar la realidad actúa en ella, generando una intervención que transforma lo que representa. Así lo señalaba Medvedkin (1978): “Utilizamos el cine documental, la crónica, no como una información pasiva, sino como una intervención activa y crítica en el esclarecimiento de las causas del mal trabajo, las averías, los atrasos, los errores” (p. 128). Grabar, editar, visionar, circular y escribir son acciones en el mundo que constituyen unas formas de praxis, son una acción performática que crea realidad, la inventa y le da una materialidad.

La tercera característica del cine de lo real es que guarda temporalidades, o sea que da cuenta de un pasado en el que se filmó; la interpretación de este pasado siempre se da desde el presente:

[...] la Historia puede ser reconstruida, no tanto como una presencia o una ausencia transparente, sino como una presencia ausente, es decir, como un efecto de sentido, pues, aunque el “tema” pueda ser situado en el futuro o el pasado, la enunciación fílmica funciona siempre en presente de indicativo. (Carrera y Talens, 2018, p. 95)

El cine de lo real es ante todo un artefacto cultural que puede dar cuenta del futuro o el pasado, pero siempre se interpreta desde el presente y toma un tiempo para verlo. Esta última temporalidad también constituye una habilidad de ver, del tiempo que toman las imágenes y su comprensión (Gómez Ruiz, 2018).

Finalmente, la cuarta característica es que el cine de lo real parte de la incertidumbre. Es decir, que lo real no es algo dado, sino una posibilidad, un futuro que no se ve. La preparación de un documental implica enfrentarse a unos procesos que parten de puntos ciegos. Así lo señalan Carrera y Talens (2018):

Además algo muy propio del documental, y que, en parte, lo convierte en un género fascinante, es, por un lado, el hecho de que el guion nunca esté del todo escrito y, por tanto, de que lo inesperado puede interrumpir en cualquier momento. (p. 73)

La incertidumbre como principio es también parte de las posibilidades creativas que tiene el cine de lo real, no solo desde el proceso de ejecución de la película, sino también de las posibilidades inciertas que se presentan cuando ya está hecha y se vuelve un artefacto cultural en sí mismo, que crea realidades y produce cosas.

En este *dossier* sobre cine de lo real diferentes autores y colegas alrededor del mundo dan una mirada particular sobre investigaciones que se han realizado sobre el tema desde campos tan diversos como el cine, el arte, la comunicación, la sociología y la antropología. En este caso no se trata de estudios sobre “documental” o “ficción” como si fueran géneros definidos, sino más bien de géneros confusos —de acuerdo con Clifford Geertz (1998)— que hablan sobre lo real, pero no exclusivamente en términos del binarismo entre “documental” y “ficción”. Lo real no solo hace parte del ámbito de la representación cinematográfica, sino de lo profílmico, el *making of*, las formas de circulación y las relaciones temporales, espaciales y sociales que se establecen en torno a una película.

Para pensar lo real, el ensayo de Manuel Delgado propone una reflexión sobre lo real y lo

Real (en mayúscula) como algo irrepresentable, inefable, indecible y en últimas incierto. A partir de la análisis del documental *Lejos de los árboles* (1972) de Jacinto Esteva, Delgado se acerca a lo incierto. Las imágenes de Esteva son atávicas, mágicas y guardan la temporalidad de las fiestas de pueblo y los ritos españoles. *Lejos de los árboles* no es solo una experiencia visual sino sonora, en la que los sonidos diegéticos de los llantos y las risas se fusionan con la música rock. Para Delgado lo Real es insoportable e innombrable, pero todavía algunas imágenes nos susurran en la lejanía.

Gabriela Cordoba y Jacobo Sucari nos invitan a actuar frente a la realidad. Los dos no solo se piensan la representación, sino que son creadores de imágenes en movimiento. Córdoba habla sobre las políticas de la representación con la realización del documental *Detroiters* (2017) del Colectivo Caldo de Cultivo, aborda temas como la raza, las tecnologías de visión, la circulación y la ciudad.

Detroiters (2017) es un documental poético que hace uso de un registro polifónico sobre una Detroit que ha sido representada desde la fantasmagoría de paisajes post-fordistas y post-industriales. Precisamente en el filme se presentan unas políticas de la representación al escoger primeros planos y voces negras. Se crean otros modos de enunciar el espacio urbano y sus habitantes.

La película adquiere agencia propia en la circulación y es interpretada de forma particular en las ciudades en donde ha sido presentada, activando discusiones que tienen sentido en cada lugar. Jacobo Sucari hace un rastreo especial y se sitúa en el barrio Poblenou de Barcelona, en el contexto de las transformaciones urbanas que se están llevando a cabo al pasar de ser un barrio industrial y de clase trabajadora a un barrio gentrificado y centro de la transformación urbana de Barcelona desde el 2000.

Para esto toma sus propios documentales, como *La lucha por el espacio urbano* (2006) y *La ciudad transformada* (2008) y producciones desde el documental expandido que ha realizado en los

últimos años. Se trata de trabajos colaborativos en los que deja de importar quién lleva la cámara, si el documentalista o los protagonistas, así crea experiencias sobre las condiciones vitales que se viven en el espacio. El documental, como lo entiende Sucari, no solo trata de “mostrar una realidad” o “visibilizarla”, es una forma de actuar e interpelar la realidad misma.

Lo real y lo autobiográfico aparece en el ensayo de Jairo Hernando Gómez. El autor hace uso de un juego de espejos temporales para hablar de las películas del cineasta sueco Ingmar Bergman desde su autobiografía, *Linterna mágica* (1988).

Gómez propone una suerte de filmografía biográfica en la que se reconstruye la vida de Bergman desde sus obsesiones: Dios, sus relaciones de pareja y sus influencias intelectuales. Lo real se asoma a partir de un diálogo entre narrativa autobiográfica y obra fílmica. Es también, desde otro lugar, una ficcionalización de la vida propia de Bergman, un contrapunteo narrativo entre ficción y realidad.

Los textos de Franco Pasarelly y Joan Roca tienen en común el cine etnográfico y la mimesis, sin embargo cada uno parte de tradiciones y geografías intelectuales distintas. Pasarelly establece el concepto de mimesis desde la filosofía, la teoría literaria y la antropología. Al final plantea el tema de la reflexividad como lugar en el que la alteridad no se puede fijar y el autor necesita preguntarse sobre sí mismo. Para esto, hace un rescate de una filmografía del cine etnográfico argentino que resulta revelador para el público exterior a su país, como *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, que desde una narrativa personal habla sobre la experiencia de sus padres desaparecidos en la dictadura argentina en 1976.

Por otro lado, Roca desde una tradición más europea hace un rastreo de discusiones desde la filosofía griega antigua en torno a la mimesis. Su objetivo es crear lazos entre experiencias estéticas, epistemologías y cine etnográfico. El autor analiza algunas películas del cine etnográfico clásico, especialmente la filmografía de Jean Rouch

y todo lo que significó su cine en términos de experimentación y representación de la alteridad.

El último apartado de este *dossier* lo he denominado “imágenes y alteridad”. Esto se debe a que las discusiones sobre el cine de lo real parecen diluirse y aparecen otros aspectos en torno a las políticas de la representación y categorías indiferenciadas que se acercan más a las características plásticas de la imagen, y unas discusiones de la antropología de la imagen alrededor de su producción, circulación y significación.

El ensayo de Gemma Orobitg sobre la fotografía de Sebastião Salgado hace una propuesta que establece un giro de tuerca desde un rastreo de las imágenes del fotógrafo Edward S. Curtis a los indígenas norteamericanos de principios del siglo XIX y su importancia, que permite un retorno a la tradición —que si se quiere es imaginado—. Su relevancia radica en que estas se convierten en una forma de apropiación cultural. Orobitg no cae en una crítica común de entender las imágenes de Salgado y de Curtis como “exotistas”, sino que precisamente dan cuenta de un universo indiferenciado entre categorías aparentemente fijas como animal/humano y naturaleza/cultura.

Por otro lado, la investigación de Rodrigo Ruiz logra situar los flujos transnacionales y transculturales del cine mexicano en Yugoslavia a partir de un análisis del contexto histórico político, pero también de la recepción emocional de la película *Un día de vida* (1950) a partir de los conceptos de ritual y trance de Victor Turner.

Por último, la entrevista al realizador arhuaco Amado Villafañá plantea el tema de la autorepresentación indígena y el uso de las imágenes como una cuchilla de doble filo en torno a lo que significa lo visible y lo invisible en la representación indígena, y al mismo tiempo, el cine como una forma de activismo cultural en un contexto de etnocidio y ecocidio.

La pregunta que queda entonces es: ¿hablamos de autorepresentación cuando esta se relaciona con los pueblos indígenas, pero no, por ejemplo, cuando hablamos de la autobiografía de

Ingmar Bergman? La noción misma de autorepresentación empieza a ser limitada para aproximarse a la producción, circulación y significación del ya consolidado cine indígena.

En 1895 los hermanos Lumière hicieron que los espectadores salieran desprovistos pensando que un tren los iba a atropellar en su película *Llegada del tren*. Todavía hoy la imagen es algo que genera movimiento y acción. La representación cinematográfica no es algo que se queda inerte, sino que se sale de las pantallas e interpela la realidad.

En 2020, en el contexto de la pandemia del COVID-19, vivimos un momento histórico casi apocalíptico en el que las imágenes y los sonidos mecánicamente producidos se han vuelto la única forma de interactuar con la realidad, cuando todas las producciones cinematográficas del mundo han sido canceladas y las salas de cine permanecen cerradas. Tal vez en un futuro los arqueólogos de las imágenes mirarán con asombro cómo los seres humanos empezamos a actuar frente a la realidad por medio de las imágenes desde la intimidad del hogar, con la esperanza de que algún día volveremos a las salas de cine y nos emocionemos hasta la médula con el cine de lo real, como sucedió con la *Llegada del tren*. Mientras tanto, como dice un aviso de un cine en Estados Unidos: *Cinema Closed. Until real life doesn't feel like a movie. Stay safe. Be kind.*²

Referencias

- Andrade, X. y Tarek, E. (2018). Antropología de la imagen: una introducción. *Antipoda. Revista Antropol. Arqueol.* 33, 3-II.
- Bergman, I. (1988). *Linterna mágica*. Tusquets.
- Carrera, P. y Talens, J. (2018). El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción. Cátedra Signo e Imagen.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz editores.
- Geertz Clifford. (1998). Géneros confusos. “La refiguración del pensamiento social”. En: C. Reynoso (comp.), *El surgimiento de la antropología postmoderna* (pp. 63-77). Gedisa editorial.
- Gómez Ruiz, S. (2018). Imágenes de la Sierra Nevada (Colombia): el artefacto cultural como una manera para aproximarse a los medios de comunicación indígena. En: A. Huertas y M. Luna (eds.), *Culturas indígenas: investigación, comunicación y resistencias* (pp. 197-219). Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Medvedkin, A. I. (1978). El tren cinematográfico. En: J. Romaguera y H. Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 128). Cátedra Signo e Imagen.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Piault, M. H. (2002). Antropología y cine. Cátedra Signo e Imagen.
- Sansi, R. (2015). *Art, Anthropology and the Gift*. Bloomsbury Academic.
- ## Filmografía
- CaldodeCultivo, Reglero, U., Córdoba, G. y Camacho, G. (directores). (2017). *Detroiters* [película]. CaldodeCultivo. <https://vimeo.com/266759758>
- Carri, A. (directora). (2015). *Los rubios* [película]. Carri, A.
- Esteva, J. (productor y director). (1972). *Lejos de los árboles* [largometraje documental]. Filmscontacto. <https://www.youtube.com/watch?v=iTKmaYeth5w>
- Gerzso, G. (productor) y Fernández, E. (director). (1950). *Un día de vida* [cinta cinematográfica]. Cabrera Films.
- Flaherty, R. (productor y director). (1924). *Nanook of the North* [película]. Revillon.
- Lumière, L. y Auguste L. (1895). *Llegada del tren* [película].

² “Cinema cerrado. Hasta que la vida real no parezca una película. Manténgase sano. Sea amable”.

Sucari, J. (director) (2006). *La lucha por el espacio urbano* [documental]. Àrea de Televisió y Televisió de Catalunya.

Sucari, J. (2008). *La ciudad transformada. Documental expandido* [documental]. <https://vimeo.com/manage/80677621/general>



Ecos de lo Real en *Lejos de los árboles*, de Jacinto Esteva (1972)

Manuel Delgado¹

Resumen

A diferencia de lo real, lo Real, como lo teoriza Jacques Lacan, es irrepresentable, pues remite a lo inconcebible, lo que no puede ser nombrado ni pensado porque corresponde a todo aquello a lo que el lenguaje no ha llegado y no puede llegar.

En ese sentido, puede existir un cine de lo real, películas que pretendan describir con imágenes un determinado recorte del universo conocido. Pero no podría existir un cine de lo Real, puesto que es imposible reducir a código algo a lo que ni siquiera la fantasía llega. Con todo, siendo imposible su formalización visual, lo Real conoce intentos de aproximación cinematográfica. Uno de ellos podría ser el documental de montaje *Lejos de los árboles*, dirigido por Jacinto Esteva, una de las figuras principales de la llamada Escuela de Barcelona, estrenado en 1972 luego de casi diez años de rodaje por fiestas populares españolas. *Lejos de los árboles* nos invita al estupor ante la emergencia de lo innombrable, aquello está ahí, aunque no lo imaginamos, es decir, lo Real.

Palabras clave: documental, cine, España, cultura ibérica, costumbres y tradiciones.

Abstract

Unlike the real, the Real, as it was theorised by Jacques Lacan, cannot be represented, since it refers to what is inconceivable, what cannot be named nor thought as it concerns where language has not arrived and cannot arrive.

In this sense, it might exist a cinema on the real, films which aim to describe with images a certain clip of the known universe. But it cannot exist a cinema of the Real, since it is impossible to translate in a code something that even fantasy cannot reach. However, even if its visual formalisation is impossible, the Real has known several essays on cinematographic approach. One could be the documentary *Lejos de los árboles*, directed by Jacinto Esteva, one of the main figures of the School of Barcelona, released in 1972 after almost ten years of shooting in different Spanish popular festivities. *Lejos de los árboles* invites us to the astonishment facing the emergence of what cannot be named, something that is there even while we cannot imagine it; that is, the Real.

Keywords: Documental, cinema, Spain, iberian culture, customs and traditions.

¹ Catedrático de Antropología Social de la Universitat de Barcelona. Director del Grup de Recerca en Exclusió i Control Socials (GRECS) de la Universitat de Barcelona y miembro del Observatori d'Antropologia del conflicte Urbà (OACU). Sus dos últimos libros son *El espacio público como ideología* (2011) y *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo* (2016). Dirección electrónica: manueldelgado@ub.edu

Lo real, antes o más allá de lo real

Todas las sociedades cuentan con recursos que tienen el fin de representar lo real, entendiendo *lo real* como abstracción que remite a la totalidad del universo y cuya concreción es aquello que llamamos *realidad*. Esa representación de lo real lo es de una selección de lo que está ahí, en el mundo, una parcela de lo que percibimos que ordenamos de manera significativa de acuerdo con nuestra ideología y que nos presentamos ante nosotros mismos, como si estuviera dotada de congruencia.

Eso es lo que pretenden las películas del género documental que reúnen materiales visuales destinados a ser aprehendidos como representaciones de hechos empíricos indiscutibles, puesto que suele darse por descontado que la cámara es un artefacto neutral, que se limita a recoger lo que luego podrá ver el espectador en una pantalla, y que no es sino la no-ficción, es decir, lo real.

El cine documental se inscribiría así entre lo que Nichols (1997, p. 32), en un libro traducido precisamente como *La representación de la realidad*, llama *discursos de sobriedad*, el cual pretende establecer una relación inmediata, directa y transparente con su referente, es decir, la *verdad*. Eso es justamente lo que permite identificar cualquier reportaje documental: “Película sobre hechos que igualmente hubieran acaecido si la cámara no hubiera estado ahí” (Garnett, 1978, p. 32). No debe extrañar que uno de los encuentros de cine documental más importantes desde finales de los años setenta —y hasta ahora mismo— es el que tiene lugar cada año en el Beaubourg de París con el título de *Festival du Cinéma du réel*.

Lo real, en tanto sustantivo abstracto, suele aparecer escrito con minúscula, como acabamos de ver. Lo mismo ocurre con su equivalente en el plano de lo concreto, *la realidad*. Entretanto, a *lo Real* se le ha considerado digno del trato especial que reciben ciertas abstracciones personificadas, cuya primera letra escribimos con mayúsculas para subrayar un valor alegórico o una mayor importancia o intensidad. Es ahí que podemos ver escrito *lo Real* en un contexto en que ello, lo Real,

no se puede ni debe confundir con la realidad ni con lo real. Lo Real, así evocado, es *otra cosa*.

Lo Real, con mayúscula, forma parte, desde ciertas perspectivas teóricas, de una tríada: la que conforma con lo Simbólico y lo Imaginario. La trilogía Real-Simbólico-Imaginario la emplea Victor Segalen (1985) en su *Viaje al país de lo Real*, en el que describe su viaje a Extremo Oriente en 1914-1915, y escribe alternamente *Real* y *real*. El triángulo aparece en los volúmenes II, III y IV de las *Mitológicas* de Claude Lévi-Strauss, pero se define de manera nítida en el final, “Una pegajosa mitad”, en la primera parte del tercero, es decir de *El origen de las formas de la mesa* (Lévi-Strauss, 2012[1968], pp. 37-64). Ahí se entiende lo real —escrito con minúscula— como lo empírico, lo experimentado; lo simbólico como lo relativo a analogías entre experiencias reales y entidades imaginadas; y lo imaginario como lo que pertenece de manera exclusiva al ámbito fantástico, exclusivamente pensado, pero que no ha sido ni podrá ser en modo alguno vivido.

Quien lleva a las últimas consecuencias la distinción entre lo Real y lo real o realidad es Jacques Lacan, que convierte la discusión en uno de los ejes de su crítica del conocimiento. Lo hace dentro de esa misma trilogía de lo Real-Simbólico-Imaginario, que presenta al principio, en una conferencia de 1953 (Lacan, 2005[1953]) con el anagrama S.I.R. y R.S.I., y también más adelante, para subrayar la supremacía teórica de lo Real (Lacan, 1975[1974-1975]).

Lo Real, a diferencia de lo real o la realidad, no puede, por definición, ser representado, ni siquiera imaginado, tampoco ser sometido a código simbólico alguno, puesto que es de naturaleza cien por cien extralingüístico.² Corresponde a lo inaudito, un substrato descompuesto y disperso, que no tiene forma, aunque si la tuviera no nos sería

² Al acabar la famosa conferencia en que enuncia por primera vez su teoría sobre lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real, en el turno de preguntas Serge Leclair le hace notar a Lacan que ha definido lo Simbólico y lo Imaginario pero no lo Real. Lacan respondió: “Lo Real es la totalidad, el instante que se desvanece. En la experiencia analítica es algo contra lo que el sujeto choca, por ejemplo, el silencio del analista” (Lacan, 2005[1953], p. 54). Acaso lo Real sea eso: un gran silencio.

dado conocerla, puesto que está más allá del umbral tanto de lo inteligible como de lo expresable.

Lo real pertenece al lenguaje, puede ser dicho, escrito o retratado. Lo Real no, puesto que está antes o más allá de lenguaje; acaso debajo, en su subsuelo, o amenazándolo alrededor. Lo real es un concepto; lo Real, no. De hecho sería un no-concepto, o sea, una manera de nombrar lo inconcebible. Si la realidad está hecha con todo lo posible, “lo imposible es lo Real”, dice Lacan (1992[1969-1970], p. 139), siendo “lo imposible” la única vía que permite decirlo, esto es, racionalizarlo. Lo que no implica que lo Real sea irreal, al contrario, es lo más real, un exceso de realidad que no podemos soportar.

Lo Real, según Lacan, es aquello que podemos intuir que es la verdad oculta de todas las cosas, tanto las que imaginamos y simbolizamos como las que tienen una existencia a la que nuestro pensamiento no alcanza, pero no por sus limitaciones a la hora de percibir y comprender todo lo dado —a la manera de la cosa en sí o el ser del ser kantianos—, sino por resultar intolerable por aciago, ser despiadado y al tiempo inocente.

No se ha podido describir su presencia, ni que sea intuita, como una irrupción o un fogonazo de algo innombrable e inaguantable que conforma la vida cotidiana, algo así como la revelación de lo trágico, esto es, de lo irreversible (Hierro, 2011, pp. 211-220). Su precedente sería lo que Freud (1990[1919]) llamó, inspirándose en el imaginario del terror gótico, lo siniestro o lo ominoso, aquello que “estando destinado a permanecer secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (p. 225). Lo Real es lo que está ahí, siempre, lo que Schelling nombraba como “la inquietante extrañeza”, ese fondo turbio de lo familiar que no nos es accesible directamente sino en forma de sugestión y a través de fisuras de la realidad.

En tanto revelación súbita de lo trágico, es decir de lo irreversible, de *lo que es* pero no podemos aceptar, lo Real es inexpressable aunque puede asomarse en ciertas circunstancias feroces. La literatura gótica o el romanticismo oscuro en el siglo XIX abundan en ilustraciones de ese afloramiento inopinado de lo Real.

Pero habría más ejemplos. Así, Gilles Deleuze (1989), en las últimas páginas de *Lógica del sentido*, lleva su reflexión sobre Zola, y *La bestia humana* en particular, a una teoría general justamente sobre esa grieta en lo ordinario. Cuando esta se abre permite al protagonista de la obra, Jacques Lantier, vivir “repentinas pérdidas de equilibrio, como fracturas, agujeros por los cuales su yo se le escapaba en medio de una especie de gran humareda que lo deformaba todo” (p. 239).

Otro ejemplo es el que le permite a Clément Rosset (1999) ilustrar lo que él llama emergencia de lo Real, visión de lo oculto, manifestación de lo escamoteado por inaceptable, por absurdo y ante todo por doloroso e insufrible. Es lo que ve Geoffrey Firmin, el protagonista de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, cuando está borracho y se mira, como si fuera un espejo, en la pared, una superficie rugosa, dura, áspera, opaca, sin significado, en la que reconoce su rostro *real* (pp. 136-137). Lo Real como lo inexpressable, lo que no tiene existencia positiva pero aturde y espanta. Acaso lo Real sea lo que Kurtz vislumbra en el momento de su muerte y que le hacen pronunciar ante Marlow sus últimas palabras en *El corazón de las tinieblas*, la novela de Joseph Conrad (2009[1899]): “¡Ah, el horror! ¡El horror!” (p. 136).

Un documental poseído

¿Ha podido el cine hacer esa aproximación a lo Real, en el sentido propuesto por Lacan, aunque fuera para ofrecer de ello una pálida intuición? El cine comercial de ficción ha proporcionado algunos ensayos en ese sentido. La versión cinematográfica de *El corazón de las tinieblas*, *Apocalypse Now*, dirigida por Francis Ford Coppola (1979), es bastante fiel a la voluntad de Conrad de interperlar a lo indescriptible.

El cine clásico nos brinda algunas ilustraciones de lo mismo, como cuando en *I Walked with a Zombie* (Lewton y Tourneur, 1943), Paul Holland (Tom Conway) y Betsy (Frances Dae) contemplan el resplandor del mar bajo la luz de la luna desde la cubierta del barco que les conduce a una isla en el Caribe. Cuando ella está admirando embesalada lo que se le antoja armonía y hermosura,

él le responde que el brillo del agua que ve es la consecuencia de miles de peces putrefactos acumulados bajo la superficie. “Aquí no hay belleza, sólo muerte y descomposición”, le dice. Alguna de las películas de Michael Haneke o David Lynch merecerían ser reconocidas como ensayos de expresión de ese magma absurdo e insensato que sostiene en secreto la llamada realidad.

Pero, ¿ha podido o podría el cine documental aproximarse a algo parecido, siendo su objeto la captación de “lo real”, cuando lo Real es una impugnación de la realidad y se define como impensable y, por tanto, inaccesible a cualquier formalización? Difícil la respuesta, pero puestos a encontrarla cabría reconocer algún intento, como, por ejemplo, *Lejos de los árboles* (Esteva, 1972), un documental dirigido por Jacinto Esteva, resultado de un proceso de rodaje, montaje y censura que se prolongó a lo largo de nueve años para luego ser presentado en público en junio de 1972 en Madrid y Barcelona.

El filme aparece a veces etiquetado como “antropológico” —por ejemplo en Balló, Corominas y Espelt (1999, p. 77)—, pero no posee uno de los rasgos fundamentales de cine etnográfico —y del cine de lo real por extensión— cual es ofrecer una imagen lo menos distorsionada posible de la realidad (Heider, 1995, p. 84). Pero no porque distorsione la realidad, sino porque propone asomarse algo a lo Real, aquello que, más allá de lo real, es ya pura distorsión.

Jacinto Esteva fue uno de los más significativos exponentes de la llamada Escuela de Barcelona.³ Sus inicios se remontan a la dirección de películas documentales de crítica social: *Notes sur l'immigration*, codirigida con Paolo Brunatto (Esteva y Brunatto, 1960) y que trataba sobre los

trabajadores españoles en Suiza;⁴ *Autour des salines* (Quintana y Esteva, 1962), a propósito del trabajo de los salineros de la isla de Eivissa; y *Picasso*, que nunca llegó a montarse. Luego dirigió los filmes de ficción *Dante no es únicamente severo* (Esteva y Jordà, 1967), *Después del diluvio* (Esteva, 1968), *El hijo de María* (Esteva, 1971), no estrenada, y *Metamorfosis* (Esteva, 1971).⁵ Estas últimas fueron representativas del programa estético y doctrinal de la Escuela, de pretensiones de vanguardia formal y que planteaban la cuestión del lenguaje como su preocupación central (Aubert, 2005). En buena medida se realizaron como la negativa de hacer suya la herencia neorrealista y del realismo social crítico que habían de materializarse primero por Bardem y Berlanga y tras ellos por el Nuevo Cine Español —Patino, Ferreri, Picazo, Saura, Bardem...—.⁶

El estreno oficial de *Lejos de los árboles* en el cine Bellas Artes de Madrid y en el Alexis de Barcelona se produce, en cambio, cuando la Escuela de Barcelona ya había dejado de existir como tal. El documental fue al mismo tiempo el primer y el último largometraje de su director; inaugura en cierto modo su proyecto y constituye su testamento, como él mismo no duda en reconocer en la presentación del filme (en Riambau y Torreiro, 1999, p. 132).

El 9 de septiembre de 1985, Jacinto Esteva apareció muerto en el baño de su casa, víctima de una sobredosis voluntaria de cocaína. Hasta aquel momento se había dedicado a escribir cosas que nunca se publicaron y a pintar y gastar el dinero familiar en expediciones de caza mayor en África. De allí había regresado a principios de los setenta con material para dos películas documentales que no llegaría a finalizar, además buena parte de sus futuras producciones desapareció: *Mozambique* y *La ruta de los esclavos*. En los últimos años la obra

3 La Escuela de Barcelona es una tendencia coherente de creación cinematográfica, generada desde la capital catalana y cuya existencia suele colocarse entre 1965 y 1970. La conformaban, además de Esteva, los directores Carles Durán, Joaquín Jordà, Vicente Aranda, José María Nunes, Jaime Camino, Gonzalo Suárez y Pere Portabella. Su crónica puede encontrarse en Amorós (1991), Torreiro (1992), Riambau y Torreiro (1993 y 1999) y Aubert (2009 y 2016). Sobre sus determinantes políticos, sociales y económicos en el contexto del cine español del momento confrontar con Font (1976, pp. 256-274).

4 A remarcar, la investigación de Luis E. Parés (2011) sobre esta interesante y poco conocida película documental de Jacinto Esteva.

5 Contamos con una reciente edición completa y documentada de la producción de Jacinto Esteva en formato DVD (Esteva, 2017).

6 Ello, en el nuevo escenario que abre la fase de “apertura” del régimen franquista y sus necesidades de producir cine “de prestigio” (Santos Fontela, 1966). Sobre la relación antagonista de las premisas estéticas e ideológicas de la Escuela de Barcelona y el Nuevo Cine Español, confrontar con Riambau y Torreiro (1999, pp. 1817-199) y Aubert (2011).

de Jacinto Esteva —y en especial *Lejos de los árboles*— fue puesta en valor y se reconoció como la de un cineasta maldito, que no logró ser reconocido en su época.⁷

El documental de Jacinto Esteva responde a algunos de los principios de la Escuela de Barcelona, como la autofinanciación y el sistema cooperativo de producción o el trabajo en equipo con un intercambio de funciones. En cambio, la película es ajena a sus principales constantes formales y narrativas.

El *realismo subjetivo* que orienta el filme —por emplear la definición que proponía el propio Esteva— desplaza al psicologismo solemne y afectado común a todas las producciones de la Escuela. Ese desviacionismo respecto de los cánones del grupo fue lo que motivó a que algunos de los más severos detractores de la corriente mostraran un auténtico entusiasmo por la cinta. Así, por ejemplo, Miquel Porter (1970), que se había cansado de denunciar el esnobismo de la Escuela y su mala imitación del cine “de autor” europeo del momento, reconocía que *Lejos de los árboles* le había “gustado, interesado y hasta conmovido”, y que, de su mano, “la extraña poética de la verdad se ha abierto camino”.

La estructura del filme, por otra parte, tiene poco que ver con el *free cinema* inglés, la *nouvelle vague* francesa o el cine de Micheangelo Antonioni, referentes mayores de la Escuela de Barcelona. Esta se limita a reproducir, al menos formalmente, el esquema narrativo del documental de montaje al servicio de un argumento de denuncia. Más en concreto, *Lejos de los árboles* recuerda el orden argumental y el espíritu efectista de la exitosa *Mondo Cane* (Jacopetti, Cavana y Prosperi, 1962), que exhibía una colección de prácticas culturales de todo el mundo presentadas como bizarras.⁸

La película constituye un viaje alucinante que recorre fiestas populares de la Península Ibérica a la manera de etapas o estaciones a cual más feroz, atravesando una masa de imágenes que se encadenan de manera que se antoja arbitraria, dando como resultado una película que da la sensación de estar poseída por un demonio frenético e irracional.⁹ Vamos pasando por *el salto de la verja* de la Romería del Rocío, en Almonte, el lunes de Pascua de Pentecostés; *la rapa das bestas*, en San Lorenzo de Sabucedo (Pontevedra), a principios de julio; *la batalla del vino*, por San Pedro, en Haro (Rioja); la romería de Os Milagros o de *los ofrecidos*, en Yende (Pontevedra); *la festa da coca*, en Redondela, también en la provincia de Pontevedra; la quema del Judas por Pascua de Resurrección, en la parroquia de Gende, de La Lama, en Pontevedra; rogativas a *la santiña de O Corpiño*, en Lalín y también en Pontevedra para que saque demonios o cure el mal de ojo; *los danzantes* bajando vertiginosamente por las empinadas calles de Anguiano (Rioja), probablemente el Sábado de Gracias; los encierros en honor del Santo Cristo de la Consolación en Elche de la Sierra (Albacete); *la dança de la mort*, en Verges (Girona), la noche del Viernes Santo; los *picaos* de la Semana Santa de San Vicente de Sonsierra; *los bous a la mar*, en Dènia (Alicante), en las fiestas de la Santísima Sangre; *la rompida* de los tambores en la Semana Santa de Híjar (Teruel), etc.

Lo que vemos en *Lejos de los árboles* fue rodado por un equipo de siete u ocho personas que recorrían España en una furgoneta y se presentaban en los pueblos con una carta de Luis Ezcurra, director de Televisión Española (TVE), para justificar la presencia del equipo de rodaje en las fiestas como preparadores de una serie de reportajes televisivos. Una estrategia que sirvió para poco ante la denegación constante de permisos de rodaje o las dificultades puestas por las autoridades locales de cada pueblo en el que se recalaba.

El guion fue modificado repetidas veces y se llevaron a cabo varios montajes. El primero, a

7 En febrero de 2014, la Filmoteca Nacional de Catalunya dedicó a Jacinto Esteva un ciclo titulado “Jacinto Esteva, más allá del último árbol”.

8 En *Mondo cane* había tres episodios con los que *Lejos de los árboles* sí tienen contraída una deuda, tanto temática como formal: el de *los vattienti* de Nocera Torinesi, en Calabria; la procesión de las serpientes en honor de San Domenico di Sora, en Cocullo, en el Abruzzo italiano, y los Forcados de Vila Franca de Xira, en Portugal.

9 Sobre los pormenores del proceso de producción, rodaje y montaje de la película y las circunstancias que lo acompañaron, ver Riambau y Torreiro (1993, pp. 82-89 y 1999, pp. 124-139).

cargo de Joan Luis Oliver, que duraba inicialmente dieciocho horas, acabó reducido a cuatro. Otro, en manos de Rafael Azcona, propuso una versión de 120 minutos, pero se descartó. La última y definitiva, antes de pasar por la censura, estuvo bajo la responsabilidad de José María Nunes y su resultado fue de 110 minutos, que se pasaron en privado en julio de 1970 en el cine Publi de Barcelona. En su estreno comercial, dos años después —luego de ser “revisada” por la misma censura franquista que había vetado su pase en el festival de San Sebastián de 1970 e incluso secuestrado copias para evitar su exhibición—, la película duraba 79 minutos. El montaje que se conserva en la Filmoteca Nacional de Catalunya dura 99 minutos y es la que ofrece Filmin en su plataforma. En 2015, Pere Portabella presentó otra versión de la cinta, ajustando el ritmo de las escenas y reduciendo el metraje,¹⁰ que quedó finalmente en 62 minutos (Riambau, 2013). *Lejos de los árboles* forma parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona desde 2012.

La condición de *Lejos de los árboles* en tanto película documental es, en cualquier caso, discutible. Es como si se adelantara a las discusiones que vendrían sobre la diferencia entre cine de ficción y de no-ficción, aquellas que sostendrían que todas las películas son documentales, al margen de su intención de serlo, y que el cine documental, incluso el “científico”, no deja de constituir una ficción, aunque esa ficción se haga llamar *la realidad*.

En la película de Esteva se incluyen tres falsificaciones —el autor las llama “medias ficciones”— que corresponden a fiestas existentes en localidades en las que el equipo de rodaje nunca había estado y que habían escenificado en otros lugares. La carrera de los *burros flojos*, que se sitúa en Casabermeja (Málaga), en la que unos animales hambrientos son obligados a correr y se da la victoria al que desfallece primero, fue rodada en la parte posterior del castillo de Montjuïc de

Barcelona, con animales que habían sido previamente drogados. Casabermeja aparecía en los títulos de crédito como uno de los lugares de rodaje; no así Barcelona. Al final de la película se muestra la despedida de un difunto expuesto por las calles de un pueblo a lomos de un burro.

La voz en *off* informa que la acción acontecía en un lugar no especificado de Las Hurdes, pero esas imágenes fueron tomadas en Talamanca, en la comarca barcelonesa del Bages. Hay una escena en la que un burro con siete cruces pintadas y que representa al diablo es precipitado desde lo alto de un castillo por un grupo de encapuchados y rematado al llegar al suelo por otro grupo que lo espera armado de lanzas. Se trata de un montaje dramático rodado en Granera, cerca de Manresa. El animal lanzado al vacío fue real y motivó una queja de la Sociedad Protectora de Animales.

Lejos de los árboles pudo considerarse como una denuncia de la España oscurantista, supersticiosa, atrasada y brutal y como tal fue maltratada por la censura. De hecho, el título inicialmente previsto —y vetado por las autoridades— fue *Este país de todos los demonios*, tomado de un poema de Gil de Biedma.¹¹ Por supuesto que sus imágenes estaban en las antípodas de las que ofrecía el NoDo, el noticiario televisivo del régimen franquista, y de todas las del material propagandístico que retrataba la “riqueza y variedad del folklore español”, en la línea de la organización falangista Coros y Danzas de España. Por otra parte, la película dialogaba con otro documental sobre las tradiciones españolas, *España insólita*, dirigida por Javier Aguirre (1965), que también aportaba una visión más allá del tópico sobre el universo festivo ibérico, pero desde una perspectiva mucho menos provocadora (Afinoguénova, 2012).

¹⁰ La intención de Pere Portabella fue ciertamente ritmar, dotar de cadencia, la secuencia de escenas que la película encadena (Esteva, 2012). Esa intervención suprimió la impresión de desorden de la versión final del filme, cuyo discurrir arrítmico era una de las fuentes de la extrañeza que provocaba.

¹¹ “Y qué decir de nuestra madre España, / este país de todos los demonios / en donde el mal gobierno, la pobreza / no son, sin más, pobreza y mal gobierno / sino un estado místico del hombre” (“Apología y petición”, 1961, en Gil de Biedma, 1966, pp. 14-15). En una carta personal enviada al actor Francisco Rabal, en la primavera de 1984, Esteva escribía: “Ya sabes que odio este país, en el que solo por ocho días me impulsieron nacer” (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/carta-de-jacinto-esteva-a-francisco-rabal-arcipreste-de-hita-18-de-abril-de-1984/>).

Está claro que *Lejos de los árboles* se genera en un ambiente de búsquedas alternativas formales e ideológicas a una dictadura que empezaba a ofrecer síntomas de debilitamiento y de conciencia de la necesidad más de renovarse que de desaparecer. En ese clima se desarrolla toda la producción audiovisual en España en la década de los sesenta, en cuyo tramo final conoce su actividad la Escuela de Barcelona y el propio Esteva como cineasta. Ahora bien, no se puede estar seguro, más bien al contrario, de que el final de su trabajo en esa película se amoldase a ese estatus de denuncia regeneracionista de la España por modernizar, en la línea de lo que se esperaba que fuera el papel del género documental al servicio del combate contra el franquismo en su última fase (Rueda Laffond, 2016, pp. 836-639).

Pere Portabella, que representaba en ese contexto el objetivo de poner al servicio de la causa antifranquista todo lo posible de la creación cinematográfica española en general¹² se desentendió del proyecto cuando vio que la ambigüedad de Esteva respecto del material exhibido descuidaba cualquier análisis o consideración crítica en términos políticos.

A pesar de que pudiera ser esa la intención (Nadal-Melsió, 2010, p. 468), *Lejos de los árboles* no podía pasar por una actualización de *Las Hurdes*. *Tierra sin pan*, de Luis Buñuel (Buñuel y Acín, 1933). De hecho, la mayoría de las escenas y escenarios se muestran sin palabras, dejando a las imágenes solas en su elocuencia. A diferencia de *Mondo Cane* o *España insólita*, diversas escenas no incorporan explicaciones en *off*, las pocas que se escuchan fueron introducidas en el montaje final y los dos únicos comentarios de contenido

social o político se limitan a aludir, uno a la competitividad dominante en la sociedad en general y otro, de manera velada, a los asesinatos de Rafael Guijarro y Enrique Ruano en Madrid en 1968 y 1969, ambos defenestrados por la policía política franquista durante su detención.¹³

La difícil ubicación estética de *Lejos de los árboles* no es ajena a su manera de conectarnos con lo Real, en el sentido que hemos visto que le da Jacques Lacan. Recuérdese que la frase casi fundacional de Jordà de que la Escuela de Barcelona había “sido Mallarmé al no haber podido ser Victor Hugo” (Riambau, 1991), tiene que ver con la conciencia de las escasas posibilidades de hacer cine de denuncia en España en el contexto de la dictadura franquista, mucho más en el campo del documental.

Existían en los años sesenta del siglo pasado, es cierto, ensayos de cine de lo real de contenido crítico en España, incluso en Cataluña, como los documentales de Llorenç Soler (García Ferrer y Rom, 1996)¹⁴ o la propia *Notes sur l'immigration* del mismo Jacinto Esteva. Pero ese no era el caso de *Autour des salines*, que ya focalizaba su atención sobre la desmesura y la crueldad, y menos todavía de *Lejos de los árboles*. Tanto la primera como sobre todo la segunda no podían, ni querían, ser Victor Hugo; quisieron ser Mallarmé, en el sentido de que entroncaban con el espíritu surrealista aplicado a la exposición cinematográfica de hechos objetivos, pero no a la manera del realismo de *Las Hurdes*, sino al del naturalismo de, por ejemplo, *La sang des bêtes*, el documental de Georges Franju (1949) sobre el matadero de Vaugirard en París, que, sin apenas comentarios, combina las imágenes brutales del sacrificio y el descuartizamiento industrial de animales con las

12 La Escuela de Barcelona era la expresión cinematográfica de la *gauche divine*, un núcleo de artistas e intelectuales en casi todos los casos pertenecientes a familias de alta burguesía catalana y muchos de los cuales se movían en circuitos culturales vinculados al PSUC, el partido de los comunistas catalanes. Ello contrasta con el apoliticismo de sus producciones y su apuesta exclusiva por la especulación meramente estética, a pesar de que prácticamente todos sus miembros eran o habían sido en algún momento militantes comunistas. Sobre los compromisos políticos y la relación de los miembros de la Escuela, entre ellos Jacinto Esteva, con el PCE y el PSUC, ver Riambau y Torreiro (1993, pp. 82-89 y 1999, pp. 133-154; Aubert, 2016, pp. 202-224).

13 En el episodio del burro lanzado al precipicio desde lo alto del castillo de Talamanca, al advertir que ya no se celebra, se apostilla: “Buen ejemplo a seguir por los causantes de otros despeñamientos actuales”.

14 En una entrevista, Llorenç Soler reconocía que sus documentales de los años sesenta estaban cerca de los planteamientos realistas del Nuevo Cine Español y a años luz de los de la Escuela de Barcelona, una colección de “niños de papá”, que presentaban “una visión, idílica, etérea, selectiva, clasista, de la realidad” (entrevista en Losilla, 2007, pp. 424-425).

amables estampas cotidianas de un tranquilo barrio periférico de la ciudad.

El reproche formulado desde una demanda de “realidad social” a *Lejos de los árboles* parte precisamente de las premisas del idealismo del cine de lo real y en concreto de su variante de denuncia social, con su pretensión de que es posible extraer y mostrar un fragmento de la realidad para ilustrar conflictos mayores. Sus críticos, como Portabella, productor inicial de la película, le exigían a Esteva que hiciera eso con el material para la película, en lugar de hacer algo parecido a una biopsia de lo terrible. Esa censura se parece a la que Lukács (1966[1945]) planteara en favor del realismo de Balzar, al naturalismo de Zola hablando de la literatura francesa.

Frente al “brutal fisiologismo” y los “esquemas groseros” del naturalismo, el realismo opone, elogiaba Lukács, problemas morales y sociales de orden más elevado, que permiten comprender ese “hombre total” en “fusión orgánica con los momentos históricos y sociales” (pp. 14-15) que las novelas de Zola y su escuela deforman.

Ese agnosticismo moral del naturalismo que le reprochaba Lukács, tiene impugnaciones morales de las que el propio Zola (1988[1880]) se defendió proclamando que “no se puede ser moral al margen de lo verdadero” (p. 48). En ese desprecio naturalista hacia cualquier idealización, en ese extraño placer por lo que sus críticos llamaron la “retórica de la inmundicia”¹⁵, incluso cuando esta es sórdida y pútrida, hay esa misma percepción lúcida que encontramos en *Lejos de los árboles*, la de todo aquello que, en el centro mismo de lo que sucede, trama contra cualquier modalidad de orden, y que no es sino la sombra destructiva de lo real: lo Real.

¹⁵ De hecho, si *Lejos de los árboles* tuviera que buscar un precedente o un paralelo literarios, lo encontraría en lo que se conoció como naturalismo radical o de barricada en España, las novelas con que Alejandro Sawa o Eduardo López Baga llevaban a las últimas consecuencias el modelo zoliano. Es en ellas que podemos encontrar ese positivismo ofensivo que llena páginas de descripciones atroces y tremendistas, con “olor a pus” (Fernández, 1995, p. 122), que aspiran a llegar cuanto más lejos y más al fondo en el estudio de la verdad, por mucho que lo llevado a la superficie repugne y desgarre.

Lo Real en las ciudades

En efecto, *Lejos de los árboles* solo superficialmente podía y puede ser interpretada como un alegato previsible contra la España negra y su vigencia al amparo de la dictadura franquista, por mucho que incorpore un ingrediente anticlerical, en la línea de ese ascendente de Buñuel que nunca deja de rondar por la película. En primer lugar, porque las imágenes que se muestran no son capaces de disimular la fascinación que el director experimenta por ellas y por lo que muestran, reacción ante las expresiones de lo que los surrealistas llamaban belleza convulsiva y que Hal Foster (2008[1993], p. 79) identificaba como una mezcla de deleite y horror ante la presencia del Mal. Justamente,

[...] Esteva se sentía extrañamente atraído por las mismas ceremonias que la voz en off parece narrar asépticamente, pero que la imagen juzga implacablemente... Estas imágenes... muestran con una secreta admiración prohibida las manifestaciones más increíbles y dolorosas del sentir colectivo... Es como si Esteva estuviese al borde de un precipicio, cuyo conocimiento resulta racionalmente rechazado pero secretamente atractivo. (Riambau y Torreiro, 1999, p. 241)

Por otra parte, la propia organización del filme y el argumento que se desprende trasciende cualquier pretensión de hacer de él un mero viaje retórico al corazón de un mundo rural subdesarrollado e ignorante. Al contrario, la película se abre y concluye en escenarios plenamente urbanos.

Así, las primeras imágenes del filme nos sitúan en una fiesta en una discoteca de la Costa Brava, Tiffany's, con jóvenes agitándose, siguiendo diferentes ritmos bailables, que acompañan con algo parecido a una performance ritual. De ahí se pasa a un fundido en negro en el que solo se escucha, primero, una voz masculina que dice:

En la noche de San Juan Bautista, 24 día de junio, se deja al relente un huevo de gallina negra; el huevo debe quedar quebrado dentro de agua. Por la mañana, al nacer el sol, iréis a verlo y allí veréis vuestra suerte y los trabajos que tenéis que pasar

en esta vida. Hay quien llega a ver los males del mundo y, entonces, algunos, viéndolos claramente, pueden encontrar el remedio para curarlos.¹⁶

Le sigue otra voz femenina, que entona una fórmula apotropaica:

El fuego no tiene frío; el agua no tiene sed; el aire no tiene calor; el pan no tiene hambre. San Lorenzo, curad estas quemaduras por el poder que Dios os ha dado.

La pantalla se enciende de nuevo y nos traslada a la cocina de una casa rural, de noche. Solo vemos unas manos de mujer que ejecutan el rito propiciatorio que se acaba de describir: rompen un huevo y lo vacían en una vasija con agua, que queda expuesta a la intemperie en el alero de una ventana. A continuación sigue la batería de fiestas terribles que conforma el grueso del metraje de la cinta.

Al final se regresa a un escenario urbano. La cámara avanza hacia la puerta y al interior de una sala de fiestas ya desaparecida, el Copacabana Bar, cerca de la Rambla de Barcelona, mientras oímos una voz en *off*: “Barcelona. Cualquier gran ciudad. Civilización. Lejos de los árboles para poder ver bien el bosque”. Lo que sigue dentro del local es toda una conclusión y resume la tesis que sostiene la película. En un pequeño prosencio rodeado de un público que bebe y ríe, un travestido surge entregado a una danza frenética entre los asistentes que se levantan de las mesas que le rodean para abalanzarse sobre él, abrazarlo e intentar prender los papeles de periódico que le sirven de vestido, a la manera de un linchamiento jocoso. De fondo, en la película se escucha *La Pasión según San Mateo*, de Bach. Esas imágenes delirantes no son el reverso positivo de las arcaicas costumbres rurales que les preceden, correspondientes a una España profunda e irredenta, sino su actualización en un contexto del todo moderno y cosmopolita, el de una ciudad,

Barcelona, autopresentada y reconocida en aquel momento como espejo y referente de europeidad.

Las últimas imágenes de la película son las de una avenida de cualquier gran ciudad, de noche. Nos aturden las luces de los coches y el sonido de cláxones. Sobre ese trasfondo de bullicio urbano se sobreponen las mismas voces en *off* que habíamos escuchado al principio, repitiendo el mismo sortilegio para la noche de San Juan que percibimos prologando la escena de su preparación en la cocina de una casa rústica:

En la noche de San Juan Bautista, 24 día de junio, se deja al relente un huevo de gallina negra; el huevo debe quedar quebrado dentro de agua. Por la mañana, al nacer el sol, iréis a verlo y allí veréis vuestra suerte y los trabajos que tenéis que pasar en esta vida. Hay quien llega a ver los males del mundo y, entonces, algunos, viéndolos claramente, pueden encontrar el remedio para curarlos [...]

La voz femenina parece repetirnos inmediatamente después el sortilegio anterior contra las quemaduras, pero, si nos fijamos, incorpora un cambio leve pero significativo, que da a entender que la sociedad urbana no ha heredado el amparo que en la sociedad premoderna propiciaba la creencia en lo sobrenatural, ni tampoco la convicción de que era posible actuar sobre la naturaleza a través de la magia.

El fuego no tiene frío; el agua no tiene sed; el aire no tiene calor; el pan no tiene hambre. San Lorenzo, curad estas quemaduras por el poder que Dios no nos ha dado.

Formado como urbanista y arquitecto, Esteva quiso contribuir con *Lejos de los árboles* a desmentir el falso divorcio entre lo rural y lo urbano (Melendo, 2013 y a reflexionar de un modo u otro sobre la ciudad, mostrando cómo se agitaban en ella las mismas fuerzas desencajadas de lo irritante y lo incalculable que se había querido imaginar fuera o atrás, exiliado más allá de sus murallas (Delgado, 2001; Ardévol, 2008; Molina y Miguez Macho, 2016).

En lo rural y en lo urbano no descubrimos sino esas mismas resonancias de lo Real, que no es

¹⁶ El rito aparece referido en el *Libro de San Cipriano* (Librería de la Universidad de Toronto, 2013, p. 123), acaso el grimorio más leído en los países de habla hispana, cuyas primeras ediciones conocidas datan de mediados del siglo XVIII.

sino lo invisible por invivible. De ahí que, si el parentesco de la película con *Las Hurdes* de Buñuel es relativo, es pertinente establecer el que mantiene con otra obra de la primera etapa surrealista del director aragonés: *Le chien andalou* (Buñuel, Braunberger y Dalí, 1929), en concreto con la secuencia del primer plano de un ojo desgarrado, una manera de enfrentar al espectador con lo insufrible, esto es, de nuevo, lo Real.

Lo que *Lejos de los árboles* nos obliga a mirar no es “lo ancestral” o “lo atrasado”, sino *lo alterno*, que, desmintiendo toda normalidad, hay razones para sospechar que lo alimenta. El propio Esteva explicitaba esa intención. En una entrevista publicada en *Nuestro Cine*, poco antes de su primer pase semiclandestino, reconocía que su propósito era:

[...] tratar de la racionalidad de lo alterno (lo sensorial y no imaginativo), el juego entre el fetichismo y lo real... [que] se determina como regla de un concepto social práctico-inerte. Es necesario, pues, comprender —o hacer comprender— que este cambio alterno es más complejo y más concreto que el ejemplo superficial de la vivencia que hemos visto producirse. (en Torres, 1970, p. 63)

Así es. *Lejos de los árboles* pudo haber nacido y ser publicitada como una denuncia de lo atávico e inercial que sobrevivía en la España desarrollista de los sesenta, pero lo que constituye es una inmersión en un paisaje cultural desquiciado, habitado por las dimensiones más opacas de la condición humana. Es decir, una insinuación de lo que Lacan llama *lo Real*, que no es sino *todo lo otro*, los dislocamientos que advertirían la actividad de esa masa de hechos oscuros sin ordenar, ajenos a toda codificación.

Es esa reverberación alucinada y obscena que la película de Esteva trae de *allí* —los ritos atávicos, las costumbres monstruosas de gentes incivilizadas— a *aquí* —la ciudad, lejos de los árboles, el escándalo interior—. Más allá o antes de los árboles y de la ciudad, los sueños y el deseo, la fantasía y las pasiones vienen a trastornar todo espejismo de armonía y nos susurran al oído la noticia lejana de lo Real.

En su última etapa, Esteva se dedicó a la pintura. En sus obras solía incorporar materia orgánica, con lo que lograba piezas de arte que tenían la extraordinaria virtud de apestar y de acabar pudriéndose y albergar gusanos. Acaso ese fue el gran asunto de *Lejos de los árboles*, el mismo que, por ejemplo, Miguel Morey (1992) escribía evocando el pensamiento de Georges Bataille: “Todo el laberinto de vísceras oscuras que sostienen y alimentan la tramoya de lo representable: de lo visible, de lo decible”, lo que “nos muestra hasta qué punto es oscura nuestra alma moderna”. En esa película asoma su existencia lo inconfesable de la cultura, su lado espeluznante, aquello que Slavoj Žižek (2005) llamaba la “pasión por lo Real”, entre cuyas expresiones contemporáneas mencionaba la de los *cutters*, individuos que experimentan la tendencia irrefrenable de infringirse cortes, como si ver brotar la sangre de su cuerpo les permitiera contemplar la aparición súbita de su verdad oculta e implacable.

Pero es que era el propio Jacinto Esteva quien se constituía en un personaje atormentado por la luz sombría que otorga haber conocido de cerca eso Real, de haberlo entrevisto con sus ojos, especialmente en los años que precedieron a su final. Podía dar incluso la impresión de que él mismo había sido arrebatado o poseído por ese subsuelo atroz de la vida. La daba en el episodio que le dedicara Benito Rabal inaugurando la serie de documentales televisivos sobre pintores “¿Qué pintamos aquí?”, en *El sueño* (Rabal, 1985). En él, Esteva aparecía en su entrevista demacrado y bebido, diciendo cosas como: “El surrealismo no es un movimiento artístico; es un lugar en la cabeza”. Más aún en *El encargo del cazador*, el documental que Joaquín Jordá le dedicara (Jordá, 1990), sobre todo con la manera como su hija, Daria, evocaba episodios enloquecidos de su padre y de su hermano, suicidado poco antes que Jacinto, o cuando la cámara recorre las estancias de su casa en Eivissa, mientras escuchamos su voz alucinada como fondo.¹⁷ Para aquel Esteva valdría, así mostrado, aquella misma descripción

¹⁷ Sobre el trabajo de Jordá sobre Jacinto Esteva, ver Caravaca Monpeán (2014).

que Conrad (2009[1899]), en boca de Marlowe, hacía de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*: “La suya era una oscuridad impenetrable” (p. 135).

Lejos de los árboles nos enseña el fantasma loco y maligno de la realidad, lo Real, mientras nos invita al estupor ante lo escrito entre líneas en la propia ciudad, su corazón sucio, lo maldito que él mismo como artista trágico encarnaba en sus últimos años y su final. En el centro de ese espacio está, permanentemente activado y disponible, lo innombrable, lo que no se puede pensar ni representar, aquel principio de crueldad que evocaba Clément Rosset (1994), advirtiéndonos cómo no en vano del latín *cruur* deriva *crudelis*, “cruel”, pero también *crudus*, “crudo”, lo no cocinado, lo sangrante, lo asqueroso (p. 22). Acaso *Lejos de los árboles* estuvo y está ahí para recordarnos lo cierto que era lo escrito por Rosset: “Normalmente no es posible vivir más que a condición de mantener a raya la verdad” (p. 31).

Referencias

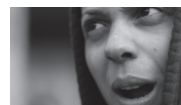
- Afinoguénova, E. (2012). La España negra en color: el desarrollismo turístico, la auto-etnografía y España insólita. *Archivos de la Filmoteca*, 69. <http://archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/13>
- Amorós, J. (1991). *La Escuela de Barcelona*. Consejería de Cultura, Educación y Turismo.
- Aubert, J-P. (2005). Vers le néant? L'École de Barcelone et l'esthétique du vide. *Cahiers de Narratologie*, 12, 1-15. <http://journals.openedition.org/narratologie/23>
- Aubert, J-P. (2009). *L'École de Barcelone. Un cinéma d'avant-garde en l'Espagne sous le franquisme*. L'Harmattan.
- Aubert, J-P. (2011). L'empreinte de la littérature dans le cinéma de l'École de Barcelone. *Babel*, 195-221.
- Aubert, J-P. (2016). Seremos Mallarmé. *La Escuela de Barcelona: una apuesta modernista*. Hispanoscope.
- Ardévol, E. (2008). El cine etnográfico i l'encontre cultural. *Revista Valenciana d'Etnologia*, 4, 81-98.
- Balló, J., Corominas, A. y Espelt, R. (1999). *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 al 90*. Dirección General de Cinematografía, Departamento de Cultura.
- Caravava, M. (2014). Pasado y presente: una lectura sobre *El encargo del cazador* (Joaquín Jordá, 1990). *Secuencias: revista de historia del cine*, 99-118.
- Conrad, J. (2009[1899]). *El corazón de las tinieblas*. Siruela.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Delgado, M. (2001). El arte de danzar sobre el abismo: Jacinto Esteva. En: J. M. Català, J. Cerdán y C. Torreiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (pp. 221-230). Ocho y Medio.
- Esteva, J. (2017). *Jacinto Esteva, Pack 4 DVD*. Cameo/Digbook.
- Esteva, D. (2012). Daria Esteva habla sobre “Lejos de los árboles”. MACBA Colección. <https://www.youtube.com/watch?v=8IeVlpDyC7M>
- Fernández, P. (1995). *Eduardo López Bago y el naturalismo radical: la novela y el mercado literario en el siglo XIX*. Rodopi.
- Font, D. (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Avance.
- Foster, H. (2008[1993]). *Belleza Compulsiva*. Adriana Hidalgo.
- Freud, S. (1990[1919]). Lo ominoso. En: *Obras Completas*, XVII. Amorrortu.
- García Ferrer, J. M. y Martí Rom, J. M. (1996). *Llorenç Soler*. Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- Garnett, T. (1978). La nueva frontera de la pequeña pantalla. En: T. Garnett et al., *El cine realista británico*. Filmoteca Nacional.
- Gil de Biedma, J. (1966). *Moralidades (1957-1964)*. Joaquín Moriz.
- Heider, K. (1995). Hacia una definición de cine etnográfico. En: E. Ardévol y L. P. Tolón, *Imagen y cultura. Perspectivas de cine etnográfico* (pp. 75-94). Diputación Provincial de Granada.
- Hierro, R. del (2011). *El saber trágico. De Nietzsche a Rosset*. Ediciones del Laberinto.

- Lacan, J. (1975[1974-1975]). *Seminario 22. R. S. I* [material de estudio, Escuela Freudiana de Buenos Aires]. <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.10.2%20CLASE%20-02%20%20S22.pdf>
- Lacan, J. (1992[1969-1970]). *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*. Paidós.
- Lacan, J. (2005[1953]). Lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario. En: *De los nombres del padre* (pp. 11-64). Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (2012[1968]). *Mitológicas III. El origen de las formas de la mesa*. Siglo XXI.
- Librería de la Universidad de Toronto. (2013, 6 de abril). *Libro de San Cipriano. Libro completo de la verdadera magia o sea tesoro del hechicero*. Biblioteca de Ciencias Ocultas. <https://issuu.com/casagrimorio/docs/sanciprianoporcasagrimorio/125>
- Losilla, C. (2007). Llorenç Soler. En: J. Cerdán y C. Torreiro (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentistas españoles* (pp. 399-435). Cátedra.
- Lukács, G. (1966[1945]). *Escritos sobre realismo*. Siglo XX.
- Melendo, A. (2013). Dos ejemplos de documental rural en España en los años 70: Lejos de los árboles y Rocío. En: P. Poyato y A. Gómez (eds.), *Campo y contracampo en el documental rural en España* (pp. 125-149). Ediciones Cinemáscampo.
- Molina, F. y Miguez Macho, A. (2016). The persistence of the rural idyll: peasant imagery, social change and nationalism in Spain 1939-1978. *European Review of History*. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13507486.2016.1154929>
- Morey, M. (1992). Georges Bataille y lo inconfesable. *Libros, El País*.
- Nadal-Melsió, S. (2010). The Invisible Tradition: Avant-Garde Catalan Cinema under Late Francoism. *Hispanic Review*, 78, 465-468.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Parés, L. (2011). *Notes sur l'immigration. Espagne, 1960. Apuntes para una película invisible*. Departament de Benestar i Família.
- Porter, M. (1970). Por fin vemos el bosque o los aciertos de Jacinto. *Destino*, 5, 1-95.
- Riambau, E. (1991). De Víctor Hugo a Mallarmé (con permiso de Godard). Influencias de la Nouvelle Vague en Escuela de Barcelona. En: *Actas del III Congreso de la A.E.H.C* (pp. 393-411). Filmoteca Vasca.
- Riambau, E. (2013). Un nuevo montaje de "Lejos de los árboles". Portabella, Jacinto Esteve y Víctor Hugo. *Caimán cuadernos de cine*, 14, 22-23.
- Riambau, E. y Torreiro, C. (1993). *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*. Departament de Cultura.
- Riambau, E. y Torreiro, C. (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Anagrama.
- Rosset, C. (1977). *Le Réel: Traité de l'identité*. Minuit.
- Rosset, C. (1994). *El principio de crueldad*. Arena.
- Rueda Laffond, J. C. (2015). Perder el miedo, romper el mito. Reflexión mediática y representación del Partido Comunista entre el Franquismo y la Transición. *Hispania*, LXXV(251), 833-862. <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/download/473/469>
- Santos Fontela, C. (1966). *Cine español en la encrucijada*. Ciencia Nueva.
- Segalen, V. (1985[1910]). *Viaje al País de lo Real*. José J. de Olañeta.
- Torreiro, M. (1992). De un tiempo y de un país. La portentosa, efímera, fructífera e irrepetible Escuela de Barcelona. *Nosferatu. Revista de cine*, 9, 4-15.
- Torres, A. M. (1970). Contra las convenciones narrativas. *Nuestro Cine*, 95, 61-62.
- Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal.
- Zola, É. (1988[1880]). *El naturalismo*. Península.

Filmografía

- Aguirre, J. (productor y director). (1965). *España insólita* [largometraje documental]. Eurofilms. <https://www.youtube.com/watch?v=VPrOmiPSYkU>
- Buñuel, L. y Acín, R. (productores) y Buñuel, L. (1933). *Las Hurdes, tierra sin pan* [cortometraje

- documental]. Luis Buñuel y Ramón Acín. <https://www.youtube.com/watch?v=Gyogts8DeA>
- Braunberger, P. y Buñuel, L. (productores) y Buñuel, L. y Dalí, S. (directores). (1929). *Un chien andalou* [cortometraje de ficción]. Luis Buñuel y Pierre Braunberger.
- Esteva, J. (productor y director). (1968). *Después del diluvio* [largometraje de ficción]. Filmscontacto.
- Esteva, J. (productor y director). (1972). *Lejos de los árboles* [largometraje documental]. Filmscontacto. <https://www.youtube.com/watch?v=iTKmaYeth5w>
- Quintana, G. (productor). Esteva, J. (director) (1962). *Autour des salines* [cortometraje documental]. Films 59.
- Esteva, D. (productora) y Esteva, J. (director). *Lejos de los árboles. Montaje 2011* [largometraje documental]. Únicamente Severo Films.
- Esteva, J. y Brunatto, P. (productores y directores). (1960). *Notes sur l'immigration* [cortometraje documental]. Production Miller.
- Freising, G. (productor) y Esteva, J. (director). (1971). *Le fils de Maria* [largometraje de ficción]. C. T. A. Guy Freising. <https://www.youtube.com/watch?v=tVLTvD5SlwY>
- Esteva, J. (productor y director). (1971). *Metamorfosis* [largometraje de ficción]. Filmscontacto.
- Esteva, J. (productor y director) y Esteva, J. y Jordá, J. (directores). (1967). *Dante no es únicamente severo* [largometraje de ficción]. Filmscontacto.
- Ford Coppola, F. (productor y director). (1979). *Apocalypse Now* [largometraje de ficción]. Zoetrope Studios.
- Franju, G. (director). (1949). *La sang des bêtes* (1949). Forces et vœux de la France. <https://www.youtube.com/watch?v=sIHvZz3alp8>
- Jacopetti, G. (productor) y Jacopetti, G., Prosperi, F. y Cavara, P. (directores). (1963). *Mondo cane* [largometraje documental]. Cineri. <https://www.youtube.com/watch?v=8L6IcP9OSVQ>
- Jordá, J. (director). (1990). *El encargo del cazador* [largometraje documental]. Institut del Cinema Català.
- Lewton, V. (productor) y Tourneur, J. (director). (1943). *I Walked with a Zombie* [largometraje de ficción]. RKO.
- Rabal, B. (director). (1985). *El sueño* [programa de televisión]. TVE.



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 es 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.

Procesos de transformación urbana en el documental

Jacobo Sucari¹

Resumen

El reflejo de la transformación urbana es un tema nodal en el documental de tradición cinematográfica. Muchos de los primeros trabajos del inicio del cine, a comienzos del siglo XX, son un reflejo y un muestrario amplio de una dinámica urbana que se disponía como reflejo de la idea de modernidad.

Desde *Berlín sinfonía de una gran ciudad* (Ruttman, 1927) hasta las propuestas de radiografía de la transformación urbana como las realizadas por Rem Koolhaas en el documental interactivo *Lagos wide & close* (Van der Haak y Koolhaas, 2014), donde el usuario puede seleccionar distintos ángulos desde los cuales aproximarse a la trama narrativa, la representación visual de la ciudad se ha ido transformando y adoptando distintas configuraciones y modos de representación.

Un documental interactivo en la web sobre la urbe contemporánea como *Highrise: One Millionth Tower* (2014) de Katerina Cizek, en el que accedemos a imágenes de animación, experiencias 3D e imágenes en 360 grados y que ha ganado múltiples premios en festivales, es un buen ejemplo del grado de transformación y renovación que ha vivido el documental contemporáneo en su modo de reflejar la evolución urbana en nuestras sociedades.

Este texto se propone reseñar las diversas formas y categorías desde las que el documental construye sus estrategias de representar lo urbano, de manera que se puedan distinguir las características singulares que genera el dispositivo técnico audiovisual y su influencia en relación con las estrategias discursivas.

Palabras clave: cine documental, arqueología mediática, comunicación visual, dispositivo técnico, estudios visuales.

Abstract

The reflection of urban transformation is a nodal issue in the documentary film tradition. Many of the first works of the beginning of the cinema, at the beginning of the 20th century, are a reflection and a broad sample of an urban dynamic that was arranged as a reflection of the idea of modernity.

From *Berlin Symphony of a Great City* (Ruttman, 1927) to the radiography on urban transformation as those made by Rem Koolhaas in the interactive documentary *Lagos wide & close* (Koolhaas, Van der Haak, 2014), where the user could select different angles from which to approach the narrative plot, the visual representation of the city has been transformed and adopting different configurations and modes of representation.

¹ Profesor lector adscrito al Departamento de Artes Visuales y Diseño. Sección de Arte y Cultura Visual. Facultad de Bellas Artes. Universitat de Barcelona. Dirección electrónica: jacobosucari@gmail.com

An interactive web documentary on the contemporary city like *Highrise: One Millionth Tower* (2014), by Katerina Cizek, where we access animation images, 3D experiences and 360-degree images, a documentary work which has won multiple awards at festivals, is a good example of transformation and renewal that contemporary documentary has experienced in its way of reflecting urban evolution in our societies.

This text propose to review the different forms and categories from which the documentary constructs its strategies of representing the urban, in order to distinguish the characteristics generated by the audiovisual technical device, and its influence in relation to discursive strategies.

Keywords: Documentary film, media archaeology, visual communication, technical device, visuals studies.

Representación y dispositivo técnico

Junto con la transformación radical de las ciudades se han ido ampliando y trastocando las maneras de representar el territorio a partir de la concepción de nuevos espacios visuales y la implementación de novedosos dispositivos técnicos que influyen en las formas que adoptan nuestras visiones e imaginarios textuales y visuales sobre la transformación urbana.

Explicaré en este texto algunas características de mi trabajo personal como investigador y realizador de documentales audiovisuales sobre la transformación urbana, realizados en distintos modos y formatos y cuya voluntad es acercar al espectador/usuario a distintas maneras de concebir y pensar el espacio, y a su forma de representarlo.

- El documental de tradición cinematográfica, donde de manera lineal en el tiempo se elabora un discurso con comienzo, desarrollo y final.
- El documental expandido, donde la tradición artística de la instalación y el “screen art” posibilita al usuario trasladarse por el espacio de la instalación, siguiendo de manera aleatoria

y con una temporalidad subjetiva los lineamientos establecidos por el filme.

- El documental participativo, donde la autorrepresentación de los protagonistas delimita una experiencia singular de estos, tanto en la trama como en el estilo. Aquí se crean nuevos acercamientos a un lenguaje audiovisual original en el que el propio proceso de trabajo es de vital importancia en la construcción del documental.

Remarcar la importancia del dispositivo técnico en relación con las estrategias de discurso referido a los procesos de construcción documental es imprescindible en estos casos que trataremos, ya que partimos de la base de que el documental no se articula como una forma de representación de lo real, sino que es capaz de *activar* una o varias formas de lo real.

Es decir, nuestra noción de realidad se construye a partir de los discursos y las representaciones que construimos (Baer, 2005). La realidad se crea, no pre-existe al discurso sobre ella. Desde este punto de vista, la realidad no es un *a priori* que ya está ahí y resta impasible a su desvelamiento, sino, como señala el filósofo de la ciencia Feyerabend (1981), la realidad se produce continuamente.

En este sentido, la forma que adopte y vehicule el discurso documental activa diversos niveles de percepción y participación del observador/usuario, y es capaz de generar distintos tipos de diálogos y espacios de reflexión, a la vez que una visión específica de aquello que entendemos por real.

Las nuevas formas o formatos del documental contemporáneo, las maneras en que muchos realizadores representamos y hablamos de aquello real, son en este sentido la búsqueda de un lenguaje que permita integrar en un discurso documental lo complejo, la contradicción, la paradoja, una mayor participación del usuario y un pensamiento no lineal, que consienta a su vez integrar novedosas nociones de las complejas relaciones de producción de nuestras sociedades en estos momentos de auge del capitalismo cognitivo.

La representación de las transformaciones urbanas en distintos formatos audiovisuales, como la proyección monocal de la tradición cinematográfica, la instalación de la tradición museística o el “screen art”, el documental interactivo con base en las redes y el tratamiento informático, y la participación como activación audiovisual de la experiencia colectiva, son algunos de los modos de transmisión que el documental ha ido desarrollando en las últimas décadas.

Estas experiencias de creación documental en diferentes modos, formatos y espacios de proyección permiten establecer estrategias divergentes y acercamientos específicos respecto del usuario/espectador y en la manera de tratar los temas escogidos.

Aprovecharé, en este sentido, ejemplos de mi trabajo documental personal en unas propuestas que van desde lo descriptivo del documental tradicional, donde se intenta dar visibilidad a un conflicto, pasando por la instalación documental, que sitúa y amplía aquello fragmentario desde donde articulamos un discurso, al documental participativo, donde el protagonista no solo es impelido a ser quién es en cuanto sujeto de la narración, sino a experimentar un proceso de acción y transformación.

Modos y categorías de discurso en el documental

Analizaremos tres ejemplos de mis trabajos documentales en la representación de la transformación urbana de un mismo territorio que he revisitado a lo largo de más de una década: *La lucha por el espacio urbano*, *La ciudad transformada-instalación*, y el proyecto de un archivo en curso titulado *El mapa emocional del Poblenou*, todos ellos trabajos documentales sobre la transformación urbana del barrio del Poblenou, en Barcelona.

En *La lucha por el espacio urbano* (2006), un documental de carácter televisivo, se desarrolla una estrategia expositiva coral donde los distintos actores del conflicto manifiestan sus posiciones y perspectivas en relación con la

dinámica que adquiere la transformación del barrio del Poblenou.

En la instalación *La ciudad transformada* (2008) se configura una proyección multi-pantalla en el modelo “screen art”, donde se incluye a través de una pantalla de ordenador el acceso del usuario/observador a un *timeline* en internet que otorga una visión cronológica de conjunto del conflicto urbano en el Poblenou. Este proyecto propone ir más allá de la narrativa convencional del audiovisual, al incorporar el archivo en línea y el hipertexto como manera de acceso múltiple a los diversos sucesos, eventos y protagonistas del conflicto.

Por último, con el proyecto documental *El mapa emocional del Poblenou* (2017), un archivo audiovisual de carácter abierto y en línea, se insta al ciudadano a participar en la construcción de la narrativa de las memorias subjetivas.

Presentaremos las características de cada trabajo para poder situar sus estrategias comunicativas y las formas de representación que prioriza.

La lucha por el espacio urbano

En *La lucha por el espacio urbano* (2006), un documental lineal de 59 minutos de duración, se sitúan los violentos cambios que genera el desarrollo urbano en los paisajes y habitantes del barrio del Poblenou. Esta antigua localidad de fábricas y talleres está afectada por un profundo proceso de transformación como consecuencia del plan de remodelación del Ayuntamiento, conocido como 22@, que prevé convertirlo en un importante centro ligado a nuevas tecnologías de punta y de servicios.

El documental muestra las formas de respuesta de distintas asociaciones vecinales, trabajadores de fábricas en deslocalización, artistas que comparten talleres y okupas que actúan en el territorio. La producción introduce en todo este tejido social el reflejo del conflicto entre lo nuevo y lo viejo, el patrimonio como memoria social y el progreso como un bello ángel destructor.

Figura 1. *La lucha por el espacio urbano.*
Film documental



Fuente: imagen fija de Jacobo Sucari, archivo personal

En el documental, el protagonista es un antiguo barrio de fábricas y talleres que nació como resultado de la Revolución industrial del siglo XVIII y actualmente está sufriendo cambios demográficos en consecuencia de diversos intereses económicos y políticos.

Se trata de hecho de un cambio apreciable en muchas ciudades europeas y que sitúa un proceso de transformación de la producción industrial a la producción de servicios y la llamada sociedad de la información. Innovaciones en la producción e inversión de capital que se reflejan en una nueva ordenación de antiguos barrios fabriles y el desplazamiento de su población.

El Poblenou, en Barcelona, se ubica en la zona de re-conversión más grande de Europa, destinada a albergar importantes centros ligados a tecnologías de punta, tomar forma de aparcamiento turístico debido a su cercanía con el mar y convertirse en un territorio de interés especial para la inversión privada y la presión inmobiliaria.

La re-estructuración de este barrio comenzó con los Juegos Olímpicos de 1992 a partir de la construcción de nuevos edificios y servicios que se fueron extendiendo progresivamente. La zona se transformaría en un espacio de edificación y especulación del suelo, y finalmente con el Forum de las Culturas en 2004 la remodelación,

los derribos y la re-configuración de la localidad fue generalizada.

Actualmente el barrio se encuentra en un proceso de re-ordenación territorial propuesto desde el poder público. Lejos de ser un proyecto acotado, se viene generando un fuerte conflicto, una lucha entre diversos intereses que confluyen en su espacio: el capital privado, el capital mixto público y las asociaciones de vecinos que intentan frenar los cambios propuestos y han hallado la manera de hacer sentir sus posiciones y propuestas.

Es el de Poblenou un caso más de la nueva articulación del desarrollo urbano que afecta a grandes ciudades europeas contemporáneas como Barcelona, pero también una cuestión que sucede en París, Londres, Berlín o Varsovia.

Estas son ciudades que sufren transformaciones que afectan a colectivos e intereses económicos locales y que hoy en día se encuentran absorbidos por una dinámica de vorágine urbanística y de políticas globales.

La ciudad transformada. Instalación multipantalla y *timeline*

En *La ciudad transformada* (2008), un documental concebido en forma de documental expandido, se presenta un trabajo en formato audiovisual para sala expositiva mediante tres proyecciones de video simultáneas y un *timeline* interactivo de carácter informativo. Esta producción desarrolla en una instalación multipantalla las transformaciones y los conflictos que vive un barrio en plena transformación.

El documental expandido de *La ciudad transformada* refleja el debate sobre el conjunto fabril de Can Ricart, una construcción emblemática del siglo XVIII donde los planes de actuación municipales y la resistencia vecinal han creado un campo de lucha que se ha erigido como símbolo de las mutaciones, las contradicciones y los conflictos que suceden tanto en Poblenou como en el conjunto de nuestras ciudades, donde la participación ciudadana parece un dato aún no integrado por el poder político.

La presentación del material expositivo de *La ciudad transformada* en sala permite desarrollar el tema de la transformación urbana del Poblenou de Barcelona de manera extensiva. Para ello presenta en paralelo un trabajo audiovisual en multipantalla sobre el territorio (pantalla 2), los protagonistas del documental (pantalla 1-3) y la propia historia de la localidad (pantalla 3-1).

Esta estrategia expositiva poliédrica amplía la visión espacial de la representación documental convencional (monocanal) y crea un modo de lectura reflexivo, donde el espectador puede escoger los tiempos de visionado frente a cada pantalla y las asociaciones propuestas por el juego multipantalla, que difiere sin duda del guion que articula el montaje audiovisual.

Junto a la proyección del video en multipantalla se presenta un *timeline* informático: un *website* sobre el “acontecimiento Can Ricart” diseñado especialmente por el programador Josep Saldaña. Mediante esta herramienta interactiva y en continua actualización, el usuario puede obtener información detallada de la evolución de los acontecimientos y los actores que participan en la trama desde varias perspectivas y dimensiones diferentes.

El *timeline* permite no solo un acercamiento temporal y espacial al conflicto desde el 2001 hasta el presente, sino que también hace posible interrelacionar eventos, conceptos y actores del conflicto, de manera que la información muta en la trama y entre la trama en narrativa.

Proyección, video y *timeline*² proponen un diálogo entre sí y con el espectador-usuario, de manera que se pueden sugerir nuevos puntos de vista en este conflicto urbano. La descripción técnica de los dispositivos utilizados en la instalación genera una idea más clara de la propuesta narrativa:

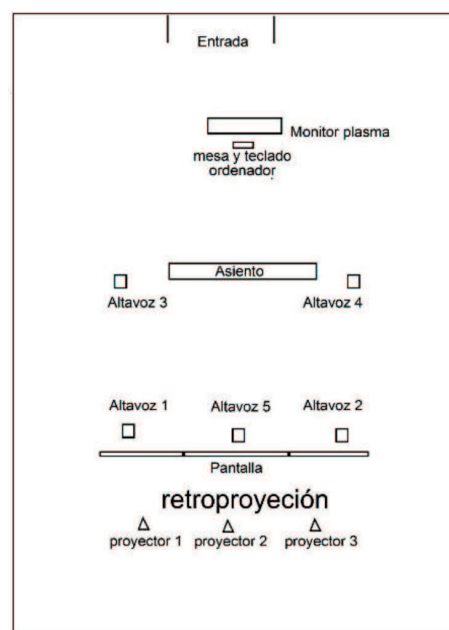
- Tres pantallas y tres proyectores de video.
- Tres lectores de DVD con sincronización de comienzo.

- Cinco altavoces.
- Ordenador con conexión a internet.
- Asiento frontal.

También es importante denotar las características del equipamiento técnico para el documental expandido:

- Para la proyección del video: tres pantallas de medidas variables y adaptadas al espacio expositivo, que ocupan la pared trasera del espacio.
- Para el *timeline*: un ordenador con conexión a internet. Software necesario: Mozilla Firefox. Sistema operativo: Ubuntu (Linux) o Windows. Un monitor de plasma de aproximadamente un metro. El teclado del ordenador y el ratón ocupan el lado opuesto a la proyección del video. Sonido por salida de cascos.
- Para el audio: cinco altavoces de audio. Dos altavoces conectados a la pantalla uno, otros dos con la pantalla dos y uno con la pantalla tres.
- Un asiento delante de las pantallas de proyección del video.

Figura 2. Diagrama de instalación de *La ciudad transformada*. Documental expandido



Fuente: elaboración propia

² Este *timeline* se puede visualizar actualmente en la página web: <http://straddle3.net/josep/ciutat.html>

El mapa emocional del Poblenou, un proyecto conjunto de la plataforma Documental Social Participativa. Archivo en línea

El documental participativo sobre *El mapa emocional del Poblenou* (2017) no aspira a configurar una narrativa convencional mediante el montaje como herramienta discursiva audiovisual, sino a la construcción de un archivo en línea de carácter participativo en la web. Esta producción se desarrolló en el marco de un trabajo de investigación de la plataforma Documental Social Participativa (DSP) en La Virreina, Centro de la Imagen, de Barcelona.

La plataforma DSP tiene como objetivo empoderar colectivos sociales en la utilización de la producción audiovisual mediante un trabajo de campo que vincula la investigación y la colaboración creativa.

Cuando el poder se perfila como un *saber hacer* con capacidad para controlar y manejar el conjunto de los elementos técnicos y discursivos de la producción audiovisual, la plataforma DSP propone la puesta en acción horizontal de este conocimiento como pauta básica en el desarrollo de una sociedad democrática. Un *saber hacer* que en el caso de la industria de la cultura se manifiesta como poder, y que sumado a la posesión de la tecnología mediática configura un binomio que obtiene una enorme eficacia de control e influencia sobre el conjunto de lo social.

En este contexto, donde la posesión y el control de los dispositivos técnicos han establecido siempre una relación de poder entre quienes los manejan y aquellos que los consumen, la plataforma DSP desarrolla modelos colaborativos de autogestión. Se trata de un cambio de perspectiva y usos en las relaciones de poder vertical y de consumo de imágenes, que quiere aportar nuevas energías en los modos de producción, tanto del activismo social, como en las prácticas artísticas y la investigación.

Los nodos centrales del proyecto DSP y sus líneas de trabajo se desenvuelven a partir de:

- Investigación y reflexión en torno a las prácticas colaborativas en el audiovisual.
- Potenciar una red de grupos que trabajen en el ámbito participativo audiovisual.
- Jornadas de presentación de trabajo participativos y referentes contemporáneos vinculados a las prácticas colaborativas.
- Promover la dinámica de un tercer sector social de la comunicación.
- Gestación de nuevos modelos expositivos y de difusión.
- Laboratorio, producción y diálogo en torno de la práctica audiovisual colaborativa.
- Creación de un archivo en línea, participativo y abierto, sobre contemporaneidad en Barcelona.

Sus objetivos son los siguientes:

- Lograr el funcionamiento de la plataforma DSP como una estructura de mediación que vincule los contextos artísticos, culturales y educativos con los procesos de diseminación social a través de modelos de investigación y acción participativa (IAP), y de la constitución de comunidades de aprendizaje como base metodológica de su trabajo.
- Establecer la puesta en práctica de este proyecto colaborativo mediante el audiovisual no pretende competir con la tradición convencional del audiovisual institucional, sino generar un archivo urbano sobre las condiciones del presente en el territorio de la periferia barcelonesa.

En el desarrollo de *El Mapa emocional del Poblenou*, un documental participativo y un archivo en línea, la plataforma DSP comenzó un vínculo de trabajo y participación con la Asociación Cultural ELS Fumats (FMTs) del Poblenou a partir de un primer contacto motivado por la recopilación de información y material para la creación de un archivo audiovisual del barrio.

Este archivo deseaba recomponer el ingente material que muchos grupos, colectivos y realizadores individuales habían grabado durante los últimos años frente a la transformación urbana del Poblenou, así como sacar a la luz antiguo material doméstico de filmaciones alternativas, fueran

en video o formatos cinematográficos diversos como el súper 8 o los 16 milímetros.

La plataforma DSP fue estableciendo vínculos con instituciones y colectivos del barrio para activar un archivo audiovisual del Poblenou que aglutinara este material audiovisual que se había registrado durante la convulsiva transformación del barrio durante los últimos veinte años y demás producción audiovisual de carácter histórico aún disperso. La Asociación FMTs lanzó a su vez un “Mapa Emocional del Poblenou”, un archivo de características singulares sobre el recuerdo y el audiovisual doméstico.

Se decidió aunar esfuerzos y saberes para desarrollar conjuntamente la constitución de un archivo audiovisual del Poblenou. Para esto se convocaron entonces una serie de jornadas (cuatro durante 2017) con la complicidad de diversas instituciones del barrio: del Eix Pere IV, Hangar, el Districte de Sant Martí y el Arxiu Historic del Poblenou, invitando a vecinos y asociaciones para activar este archivo mediante unas categorías que permitieran expresar las inquietudes de sus habitantes.

La participación y colaboración de historiadores, archivistas, activistas y programadores en estas jornadas permitió desarrollar la estructura y las características de este archivo audiovisual. Cabe matizar que lo importante de un archivo estriba en las características que su archivística desarrolla y los modos de acceso del usuario.

Tras las diversas jornadas se llegó a un acuerdo de establecer un archivo cuyas categorías estuviesen otorgadas por un modo peculiar, *El mapa emocional del Poblenou*. Sus características se configuraron precisamente por su carácter integrador de las memorias subjetivas y de los relatos que los ciudadanos entregaron para su constitución. Entretanto, su confección participativa fue fundamental, así como la manera de uso abierto que el archivo en línea propone. Sobre estos preceptos se teje la data-base interactiva para hacer efectivo este archivo audiovisual.

Figura 3. *El mapa emocional del Poblenou*. Documental participativo



Fuente: elaboración propia

Conclusiones: ciudad y representación

Las herramientas de análisis que utilizamos para comprender los fenómenos de lo real formatean nuestra comprensión de los hechos. Si el cine, siguiendo el manifiesto de los hermanos Kauffman (Vertov, 1974), permitía ver cosas que el ojo humano era incapaz de percibir, abriendo así a la modernidad a una nueva comprensión de lo real, las nuevas dimensiones temporales y espaciales que experimentamos mediante la informática y las tecnologías de la información y la comunicación en redes nos sitúan en marcos de comprensión específicos de lo cuantificable por el orden numérico de lo real.

Los modos que adoptan estos nuevos medios de análisis, comprensión y vivencia de lo real, sugieren una especificidad epistemológica que

desde diversos puntos de vista se vienen analizando desde la ruptura que significó el comienzo del mundo digital.

Ya en 1998, Peter Weibel en un artículo titulado “El mundo como interfaz” reflexionaba sobre las características que inscribía el mundo digital en la comprensión de nuestro entorno. Sugería que la imagen digital y la comprensión numérica de lo real a partir de la informática abrían el campo del simulacro como manera de comprensión de lo real.

Esta nueva potencia de la capacidad humana de poder construir y actuar sobre maquetas de lo real —y ya no solo sobre la misma materialidad de lo real a partir de la capacidad de manipular y simular digitalmente los procesos de transformación que experimentamos—, nos permite desmenuzar en infinitud de fragmentos las formas de lo real, de manera que actuar y elaborar un proceso científico de prueba-error ya no necesariamente se hará sobre la propia materia, sino sobre las maquetas de la simulación numérica.

Esta capacidad de distanciamiento fenomenológico, este exo-pensamiento/acción, según los términos empleados por Weibel, que el mundo digital inauguró, demarca una dimensión nueva desde donde nos podemos observar (al científico, al analista, al actor) para situarnos fuera del fenómeno que estamos analizando. Así se abre la posibilidad de experimentar sin los peligros que genera la fricción con la materia.

También Vilem Flusser (1983), sobre estos mismos años del despertar digital, analizaba los componentes esenciales del dispositivo técnico, es decir, de las herramientas de trabajo y el análisis que utilizamos para moldear nuestra concepción de lo real. Flusser sitúa la transposición de la comprensión lineal del texto en el paso hacia la imagen, del ícono en su formalización plástica, como un momento de traslación perceptiva fundamental en la manera de comprender nuestro entorno y acción en cuanto especie. Este salto del texto al ícono es para Flusser un proceso fundamental en la cultura, y como tal un paso que la digitalización permite ahondar en todas sus consecuencias.

En forma sutil, Flusser no considera que en el mundo digital estemos pasando de una cultura del texto a una de la imagen, tal como se suele pregonar, por el contrario, la cultura de la imagen precedió a la del texto (pinturas en cuevas, murales prehistóricos y códigos). Estamos volviendo por lo tanto a unas formas de proyección (dando a luz) más rápidas e intuitivas, o cuanto menos, con otras características de las textuales. Permanecemos inmersos en un cambio cultural del que aún desconocemos las consecuencias.

Sea como sea, y sin querer profundizar en demasía sobre estas teorías de carácter esencialista sobre el fenómeno numérico de modelación de lo real, podemos considerar con fundamentos que la herramienta técnica configura el lenguaje, el pensamiento y las formas de percepción exclusivas. La actual disposición del mundo digital que ha situado a la proyección y manipulación de imágenes en el centro del flujo comunicativo, nos implica a elaborar nuevas tesis, en un acercamiento creativo a las formas en que el documental audiovisual va modelando nuestra comprensión y despliegue de lo real.

Los trabajos documentales de carácter participativo que han sido posibles en gran medida debido a la simplificación de la tecnología audiovisual y su uso, a la liviandad del transporte, al bajo coste de los equipos de grabación digital, han variado el paradigma de aquello que entendíamos como “dar visibilidad”, paradigma con que nació en su momento el documental social.

Desde Griegson dar visibilidad a los conflictos que el capitalismo industrial era incapaz de resolver fue parte de la materia prima de este tipo de trabajos documentales, la acción participativa en los modos documentales donde el protagonista construye su auto-representación ha implicado un cambio de paradigma enorme.

No solo se trata de quién lleva la cámara, si el profesional o el protagonista, sino que desde una nueva manera de entender lo real se pasa del otorgar conocimiento, tal como propuso desde sus inicios el documental social convencional, a fomentar la experiencia y acción directa de los

protagonistas sobre las condiciones vitales que enfrenta, planteando así un nuevo tipo de conocimiento y conciencia.

De igual manera, la exposición multipantalla del documental expandido es capaz de sugerir una nueva manera de disponer los elementos de lo real. No tanto porque utilice dispositivos técnicos específicos como la multiproyección o una concepción sonora compleja que rodea al espectador en el espacio. Estas propuestas técnicas, con todas las innovaciones que van apareciendo continuamente, sorprenden un tiempo determinado, que es cada vez más corto debido al rápido avance técnico audiovisual y a su inclusión en el mercado de masas.

No es la formalización técnica lo que valoramos en este conjunto expositivo que es capaz de integrar fotografías, textos, sonido e imagen en movimiento, sino la capacidad del documental expandido de tramitar visiones más complejas y fragmentarias de lo real, acercando así al observador/espectador/usuario a nuevos modelos desde donde comprender la transformación continúa de lo real.

Digamos, con Eisenstein (1994), que si el montaje cinematográfico permitió sugerir que 1+1 era igual a 3, y con ello abrir un nuevo imaginario en los códigos de la comunicación de masas que inició un nuevo ciclo en la propaganda política y en el consumo, las formas de articulación del imaginario a través de nuevos modelos de interpretación de lo real tienen como misión desentrañar la complejidad de la ciudad contemporánea.

Nuestra percepción mediática, nuestro conocimiento de lo que sucede (visualización de los intereses enfrentados de un conflicto) a través de los mensajes audiovisuales, ya no parece una herramienta suficiente para resistir los embates brutales del capitalismo contemporáneo. La denuncia, el dar visibilidad, ya no parece una forma efectiva de resistencia, sino que la experiencia

colectiva, aquella construcción mancomunada que es capaz de poner en acción el medio audiovisual, es una de las bases actuales para generar redes de resistencia, comprensión y acción.

Referencias

- Baer, A. (2005). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Eisenstein, S. (1994). *El sentido del Cine*. Siglo XXI.
- Fayerabend, P. (1981). *Tratado contra el método*. Editorial Tecnos.
- Flusser, V. (1983). *Una filosofía de la fotografía*. Editorial Síntesis.
- Sucari, J. (2012). *El documental expandido: pantalla y espacio*. Editorial UOC Press Comunicación.
- Vertov, D. (1974). *El cine ojo*. Editorial Fundamentos.
- Weibel, P. (1998). El Mundo como interfaz. *Revista El Paseante*, 27-28, 110-121. Ediciones Siruela.

Filmografía y piezas audiovisuales

- Plataforma DSP. (2018). *El mapa emocional del Poblenou. Documental participativo* [documental]. <https://arxiuaudiovisualp9.org/>
- Cizek, K. (directora) y Flahive, G. (productor). (2014). *Highrise: One Millionth Tower* [documental]. National Film Board of Canada. <http://highrise.nfb.ca/>
- Ruttman, W. (1927). *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Deutsche Vereins-Film.
- Sucari, J. (director) (2006). *La lucha por el espacio urbano* [documental]. Àrea de Televisió y Televisió de Catalunya.
- Sucari, J. (2008). *La ciudad transformada. Documental expandido* [documental]. <https://vimeo.com/manage/80677621/general>
- Van der Haak, B y Koolhaas, R. (2014). *Lagos Wide & Close* [documental interactivo]. <http://lagos.submarinechannel.com/>

Ingmar Bergman o la biografización trágica a través del arte

Jairo Hernando Gómez Esteban¹

Caminamos a través de nuestro interior y encontramos ladrones, fantasmas, gigantes, ancianos, jóvenes esposas, viudas y hermanos. Pero siempre e inevitablemente, nos encontramos con nosotros mismos.

James Joyce, *Ulises*

Resumen

El propósito de este trabajo es mostrar cómo la obra cinematográfica de Ingmar Bergman está, en buena medida, sustentada en la biografización de sus propias vivencias experimentadas en tiempo real o a partir de sus traumas, frustraciones y visiones de su infancia, lo cual no solo implica una inmensa capacidad de introspección, sino una profunda proclividad hacia la autoconfrontación y la autocrítica que, pese a que puede llegar a ser despiadada, alcanza unos niveles estéticos tan altos y unas implicaciones sobre la condición humana tan profundas, que solo son concebibles en los genios y el Gran Arte.

Palabras clave: biografización, muerte, Dios, pareja.

Abstract

The purpose of this work is to show how Ingmar Bergman's cinematographic work is, to a large extent, supported by the biography of his own experiences experienced in real time, or from his traumas, frustrations and visions of his childhood, which not only it implies an immense capacity for introspection, but a deep proclivity towards self-confrontation and self-criticism that, although it can become ruthless, reaches such high aesthetic levels and implications on the human condition so deep, only conceivable in geniuses and in the great art.

Keywords: biography, death, God, couple.

Muy pocos artistas logran plasmar en sus obras las vivencias y los acontecimientos que experimentan en tiempo real, ya que, se supone, cualquier transposición estética de la experiencia requiere un periodo de incubación inherente a cualquier proceso creativo. No obstante algunos, muy pocos, casi siempre grandes maestros, nacen con este don: Dostoievski, Van Gogh, Shakespeare, Beethoven, y por supuesto, Ingmar Bergman.

Dotar de significado a la vivencia, la cual se caracteriza, precisamente, “por una marcada inmediatez que se sustrae a todo intento de referirse a su significado” (Gadamer, 1993, p. 47), implica poseer no solo complejos niveles de reflexividad o elaboradas intuiciones introspectivas, sino una profunda

¹ Doctor en Educación. Magíster en Sociología de la Educación. Psicólogo. Escritor. Profesor titular de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas adscrito a la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria. Dirección electrónica: jairogo50@gmail.com

capacidad autocrítica y una desprejuiciada —y muchas veces despiadada— proclividad por la autoconfrontación. No es gratuito, entonces, que en las obras de los artistas mencionados se revele el sufrimiento y el costo emocional cuando plasman sus vivencias más dolorosas y determinantes.

Los procesos de interpretación de las vivencias personales pasan por un conjunto de representaciones que presuponen una *figuración* del curso de la existencia y del lugar que una situación o un acontecimiento singular pueden ocupar en ella. Esta figuración del individuo que se percibe a sí mismo cómo ha sido, cómo está siendo o cómo será, lo prepara no solo para tomar conciencia de sí mismo sino que, con base en lo aprendido y lo vivido, le posibilita plantearse proyectos y sentidos de vida diferentes o alternativos. Este proceso de reconstrucción retroproyectiva de nuestras vidas, Delory-Momberger (2015, p. 6) lo denomina *biografización*,² el cual supone una *hermenéutica práctica*, es decir, la acción de darle sentido a las vivencias y los acontecimientos de los individuos, que en el artista se expresa a través de la transposición poética y estética de sus experiencias.

La capacidad de introspección, y por ende, de biografización que tiene Ingmar Bergman solo es comparable con aquellos grandes exponentes de una profunda inteligencia intrapersonal³ como Virginia Woolf o Sigmund Freud. En efecto, en todas sus grandes películas se escenifican lo que él mismo llamaba “mis demonios”: el miedo, la culpa, el deseo, la familia, Dios y la muerte.

2 “Este neologismo significa que progresivamente los trayectos de vida se interpretan culturalmente como resultantes de proyectos biográficos personales y su puesta en acción. Son atribuidos a la acción de los individuos en el desarrollo social y de su propia vida” (Levy, 2001, citado por Delory-Momberger, 2015).

3 Entre las inteligencias múltiples propuestas por Howard Gardner se destaca la inteligencia intrapersonal, la cual se refiere al conocimiento que un individuo tiene de sí mismo, lo que le permite un mayor entendimiento de los problemas, los deseos y las ansiedades propias. Su capacidad medular es el *acceso a la propia vida sentimental*, esto es, “la capacidad para efectuar al instante discriminaciones entre estos sentimientos y, con el tiempo, darles un nombre y desenredarlos en códigos simbólicos” (Gardner, 1987, p. 270).

El miedo a quedar encerrado y a oscuras, que transmutó en el miedo a la muerte del cual se quiso librar en *El Séptimo sello* (1956) y, aunque lo logra venciendo a la muerte en una partida de ajedrez, termina aceptando lo inevitable. Cuando la muerte es una obsesión, es inevitable pensar en Dios. Y entre las preguntas más difíciles que se hace un ateo, es la de la existencia de Dios. Algo parecido a lo que le pasaba a Buñuel. Y a Woody Allen, uno de sus principales discípulos que, a veces en serio como en *Hannah y sus hermanas* (1986) o *Match Point* (2005), o de manera cómica como en la mayoría de sus películas, la pregunta por el Dios judío se repite; la misma pregunta que acorrala a Dostoievski; es como si el problema de la existencia de Dios se convirtiera en un demonio que nos asedia, sobre todo cuando se entiende que la única posibilidad para salir del laberinto, es el amor. Pero no el amor metafísico y preternatural a Yahvé, Jesús o Alá, que, al menos para estos grandes directores, en el fondo no son más que personajes literarios que se vuelven emblemáticos como El Quijote, Hamlet o Gregorio Samsa. Es el amor físico, tan deseado y repudiado al mismo tiempo, como le pasa al doctor de las tres hermanas en *Gritos y Susurros* (1972); es el deseo embozado o brutalmente desencadenado, pero siempre con culpa, o moviéndose en una frontera difusa entre el sueño y la vigilia.

Bergman, como muchos otros grandes artistas, es un hombre atormentado por las preguntas fundamentales, las absolutas, las que no tienen respuesta, como la del silencio de Dios, el más allá de la muerte, la redención del amor o el sentido de la vida. Esos demonios que no dejan de acecharlo trata de manejarlos, contrarrestarlos, pero sobre todo, alejarlos —la idea del suicidio siempre está presente, como una puerta abierta en caso de emergencia— con unos ángeles: el amor, la seguridad, el orden, la planeación y el silencio.

Estos ángeles muchas veces se convertirán en tiranos de los otros, de la inmensa tropa de actores, utileros, asistentes, cuando trabajaba en teatro, y ni qué decir cuando hacía cine. Muchos lo consideraban un hombre cruel, y él lo reconoce, pues no solo lo era con sus subordinados,

sino también en la dirección de actores. Liv Ullmann, en su film autobiográfico, *Liv & Ingmar* (2012), admite que en *La vergüenza* (1968) quiso obligarla a acercarse más de lo debido a las llamas en la escena en la que ella trata de salvar a un hombre agonizante.

Tan consciente era de su crueldad que no dudaba en convertirla en guion o en personaje para confrontar las máscaras y la indiferencia que, pese a nuestro rechazo de un hecho irracional o violento, nos ponemos o asumimos para no sentir y ni siquiera hablar. En el caso de *Persona* (1966), Elisabeth Vogler, encarnada por Liv Ullmann, decide enmudecer ante las violencias y humillaciones de sus relaciones interpersonales, aunadas a las imágenes que ve en televisión de un bonzo ardiendo como protesta a la guerra de Vietnam. La psiquiatra le señala, con toda su crudeza, las causas de ese replegamiento en el silencio y la indiferencia:

Doctora: ¿Crees que no entiendo? El sueño imposible de ser. No de parecer, sino de ser. Estar consciente y alerta cada vez que despiertas. La lucha entre lo que eres con los demás y lo que eres tú. Una sensación de vértigo y un temor constante a quedar expuesta, a ser analizada, diseccionada, quizás incluso aniquilada. Puedes encerrarte en ti misma, aislarte. Así no tendrás que desempeñar roles, ni poner caras ni falsos gestos. Eso piensas.

Se nota una panorámica circular para encuadrar a Elisabeth en primer plano. La doctora continúa en off.

Doctora: ser, en fin, comprendida, desvelada, disminuida... y quizás anulada.

Plano americano de Elisabeth en la semioscuridad, de pie, volviéndose.

Doctora: cada entonación: una mentira, una traición. Cada gesto: una falsificación. Cada sonrisa, una mueca.

Es como si la vida, pese a ser interesante, o al menos sugerente, fuera irreal. En sus memorias, Bergman recuerda una de sus primeras relaciones sexuales con una compañera de colegio, Anna Lindberg. Se da cuenta de que no la ama simplemente porque no sentía amor por nadie, y menos aún por él mismo.

Descubrí con sorpresa que, si bien mis sentidos registraban la realidad exterior, los impulsos no llegaban nunca a mis sentimientos. Mis sentimientos habitaban en un lugar cerrado y me servía de ellos cuando quería, pero jamás impremeditamente. Mi realidad estaba tan profundamente escindida que había perdido conciencia de sí misma. (Bergman, 1998, p. 129)

Esta escisión e impenetrabilidad de sus sentimientos se expresará con todo su dramatismo y densidad en la hermana mayor de *Gritos y susurros* (1972), en el anciano que se niega a reconocer el amor en *Fresas salvajes* (1957) o en los pacientes de la clínica psiquiátrica en *Cara a cara* (1976), que expresan su angustia y devastación interior a través de letreros que la protagonista va sacando de sus bocas y revelan su propio drama y desolación.

Una de sus estrategias favoritas para representar esa escisión de los sentimientos y el reflejo de una realidad inaprensible es a través de los sueños o, si se quiere, en esa delicada línea entre la vigilia y el sueño. Por eso considera a Tarkovski el más grande de todos, por la naturalidad absoluta con la que se mueve en el espacio de los sueños:

Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también en el más solícito, de todos los medios. Yo me he pasado la vida golpeando a la puerta de ese espacio donde él se mueve como pez en el agua... Fellini, Kurosawa y Buñuel se mueven en los mismos barrios de Tarkovski. Antonioni iba por ese camino pero se mató, ahogado en su propio aburrimiento. (Bergman, 1998, p. 84)

Es consciente de que el cine como sueño se libera de cualquier impedimento racional, de cualquier atadura con lo real, y esa posibilidad la aprovecha en el tratamiento de sus grandes temas: el silencio y la existencia de Dios, las relaciones de pareja, las relaciones padres e hijos, la muerte y el amor. *La hora del lobo* (1967) quizá sea el ejemplo más paradigmático de este aspecto.

La angustia de la muerte

La presencia de relojes, ya sea con su incesante tic-tac o en su imparable flujo de arena, es una

constante en las películas de Ingmar Bergman. Este tictaqueo persistente y perturbador nos señala no solo la duración insignificante de nuestras vidas, sino la certeza de que, en términos de Heidegger, todo ente es “un ser relativamente a la muerte”, de que nacimos para ser arrojados al mundo y la existencia solo adquiere sentido con el no-ser, esto es, con la muerte. Una no puede ir sin la otra.

Pero Bergman no solo se interesa por las resonancias simbólicas o “existenciaristas” de la muerte, sino que, por así decirlo, quiere verle el rostro directamente, y más aún, enfrentarla y dejarla suspendida: aplazarla. La primera vez que la vio fue en medio de la seguridad, el silencio y el orden —tan necesarios para él— que le proporcionaba la casa de su abuela rica en Upsala. Donde está sentado puede ver todo el salón resplandecientemente verde con sus cortinajes, muebles, alfombras, helechos y palmeras; y por supuesto, el infaltable reloj que casi toca el techo y que cuando da las doce un joven emerge tocando la flauta y una muchacha baila. De repente suenan las campanadas, el muchacho toca, la chica dorada baila, y “la Muerte pasa su guadaña sobre el piso de corcho del oscuro vestíbulo, yo la vislumbro, vislumbro su cráneo amarillo con la sonrisa, su desgarrada y tenebrosa figura recortada contra las vidrieras de la puerta de entrada” (Bergman, 1988, p. 30). Esta escena, tal y como la narra en sus memorias, es recreada milimétricamente en *Fanny y Alexander* (1982) con una perfección inaudita que periclita entre la belleza y el horror.

Probablemente esta angustia —transpuesta en un interés metafísico y estético por la muerte— tenga sus orígenes en el terror que sentía cuando su padre lo encerraba en un armario oscuro como castigo a sus “travesuras”, que iban desde querer ahorcar a su hermana bebé en la cuna, hasta la intención de destrozarle el cráneo a su odiado hermano mayor.

Bergman demuestra con creces las tesis freudianas de la “ansiedad de los ocho años”, una edad en la que, según psicólogos y psicoanalistas, se genera una crisis existencial producida principalmente por la toma de conciencia de su propia

muerte o la de sus padres, y cuyo desencadenante principal es, precisamente, el temor a los castigos y las represalias. La coexistencia de la conciencia de la muerte con el deseo de matar conduce inevitablemente a un estado de pánico agudo con un profundo sentimiento de culpa, que deja al niño en un estado de indefensión y con una fuerte tendencia a realizar conductas que, miradas desde el punto de vista de la convivencia familiar, pueden resultar altamente peligrosas y alarmantes, como en el caso del niño Ingmar.

Aunque es un tema recurrente en muchas de sus películas, quizá sea en *El séptimo sello* (1956) donde Bergman hace su mayor reflexión sobre la muerte. En un mundo medieval azotado por la peste negra, en la que un caballero con su escudero se dirige de regreso a casa luego de vivir y padecer el horror de las cruzadas, la Muerte se le aparece para indicarle que el día señalado ha llegado. Él le propone que la decisión se someta a una partida de ajedrez: si gana, se aplaza, y si pierde, se lo lleva. La partida dura lo que dura la película. Para el caballero se trata, otra vez en términos de Heidegger, no solo de “ser todavía”, de *ser contra la muerte*, sino de “ser con los otros”, en este caso, con su escudero, con su esposa que lo espera, y con la gente que él protege y cuida. Por eso, antes de iniciar la partida, el hombre exalta la vida:

Caballero: esta es mi mano: puedo moverla, sentir la sangre que late dentro de ella. El Sol está todavía alto en el cielo y yo, Antonius Blok, estoy jugando al ajedrez con la Muerte.

Figura 1. Fotograma *El séptimo sello*



Fuente: Palomo, 2017

Bergman representa la figura de la Muerte según una tradición iconográfica de las pinturas medievales: toda vestida de negro y con un rostro cadavérico. Pero esta es una Muerte traidora: en una escena en la que el caballero entra a una capilla y comienza a confesarse, y después de hablar de su incapacidad para creer en Dios, la inutilidad de las Cruzadas, su descredibilidad en el más allá en el que solo está la Nada, pasa a contarle al supuesto cura que está jugando una partida de ajedrez con la Muerte y le describe las jugadas que ha pensado para vencerla. Justo después de terminar, el confesor se da vuelta para mostrar su verdadero rostro: el mismo que está jugando la partida.

Por eso la Muerte gana tramposamente, como si no tuviera ninguna ética en el juego de la vida, como si su inexorabilidad le diera derecho a no respetar ningún acuerdo y ninguna regla. Tal vez esa sea la razón por la que al final, cuando la Muerte llama literalmente a la puerta del castillo del caballero para llevárselo a él y a todos los que ama, este sea el único que entre en una suerte de paroxismo histérico y culposos que lo lleva a arrepentirse de sus pecados e invocar un dios que sabe que nunca aparecerá. Muy diferente es la actitud de su escudero que, coherente con su ateísmo e ironismo ante a la vida, la enfrenta estoico y con sorna. Queda la duda de en cuál de los dos personajes está Bergman o si se debate entre ambos.

La locura

El tratamiento de la locura y los trastornos mentales (psicosis, neurosis, depresión) como tema nuclear de algunas de sus películas ha llamado siempre la atención de psiquiatras y psicoanalistas por la obra de Bergman (Brainsky, 2000; Alonso, 2014), pese a que él casi siempre rechazó las interpretaciones psicológicas o psicoanalíticas.

En *Como en un espejo* (1961) realiza su primera aproximación a la locura —concretamente a la esquizofrenia— como eje nuclear de la película. En la primera escena, el guion describe la casa y el paisaje como un trasunto de la personalidad de Karin: “La casa se alza solitaria sobre la faja

de arena. La lluvia y el viento la han maltratado... La parte trasera da a un jardín completamente descuidado... Ondeando al viento la ropa tendida y las ventanas se hallan abiertas bajo los toldos medio desgarrados por los ventanales”. Luego aparecen, alegres y bromistas, los personajes que van a desarrollar el drama: David, un escritor de éxito y padre de Karin. Karin, una mujer joven y hermosa casada con Martin. Martin, un hombre pusilánime y nervioso. Y Minus, un adolescente que se mueve entre sus deseos incestuosos hacia su hermana Karin y el rechazo vehemente a sus propios deseos.

Figura 2. Fotograma *Como en un espejo*



Fuente: Flores-Durón, 2013

Al igual que su madre, que ha muerto, Karin es esquizofrénica. Uno de los aspectos de su locura, como han señalado algunos analistas (Green, 1983; Brainsky, 2000) es la identificación con su madre ausente. Pero el deterioro psicológico de Karin no es unívoco. El silencio y aislamiento del padre, encerrado en su gabinete de trabajo, contrasta con el descubrimiento de Karin, quien se entera que ella, con su personalidad bizarra, es el personaje de la novela en la que él está trabajando. De su esposo Martin piensa, que aunque sabe que la ama, siente que es un amor limitado que la infantiliza y la subestima.

Cuando llega la noche una amenaza de tormenta y el aullido de los lobos despiertan todos los temores inconscientes de Karin, y en la

penumbra estallan toda clase de ruidos —el crujir de las ramas, las ventanas golpeándose, la sirena del barco— que detonan su paranoia y sus respectivas alucinaciones.

La cámara inmisericorde de Sven Nykvist recorre las cortinas que, mediante un calculado juego de luces, se transforman en figuras terroríficas e intimidantes. Karin, asustada, busca protección en su padre. David, que no está en esos momentos para cuidarla, sin proponérselo descubre el diario de su padre, en el que no solo dice que la enfermedad de su esposa es incurable pese a sus momentos de lucidez, sino también lee algo que resulta sorprendente tanto para ella como para el espectador: “Con terror, observo mi curiosidad: el impulso de registrar todo el curso de la enfermedad, de captar su progresiva trayectoria, hasta el desenlace, es decir, de aprovecharla”.

Aquí se revela con toda su crudeza la forma como Bergman creaba sus grandes películas: aprovechándose de las tragedias y tribulaciones que vivían sus seres queridos o que él mismo vivía o les infligía, para convertirlas en personajes, en historias o en situaciones; como una especie de vampiro de su propia tragedia, tal y como lo hiciera Dostoievski con Stavrogin en *Los demonios*, Jean Genet en el *Diario de un ladrón* o Malcolm Lowry en *Bajo el volcán*.

Este aprovechamiento del sufrimiento y la ansiedad de los otros o de sí mismo, queda también plasmado en *Pasión* (1969). En esta película, si bien es cierto que no aparece la locura de forma explícita, el personaje de Ana sí es el de alguien claramente trastornado. Bergman reconoce que su relación con Liv Ullmann estaba llegando a su fin en gran parte por su propia culpa y responsabilidad, sometiéndola a un abandono afectivo y a una dolorosa soledad en la isla de Farö, como bien lo muestra Ullmann en su film autobiográfico *Ingmar y Liv* (2012).

Y es esa incapacidad para amar y vivir en armonía con otra persona, ese pesimismo —y también cinismo, encarnado en el personaje de Erland Josephson— en las relaciones afectivas, a pesar de ser consciente de que lo único que nos

salva y nos redime es el amor, lo que conduce a Ana a su proceso de autodestrucción, y a que Andreas (el personaje de Max Von Sydow) casi concluya la historia con esa frase durísima y lapidaria cuando habla de “ese breve deseo de atropellar algo con vida”.

Ana es una mujer que padece —pasión se refiere a la acción de padecer— el desamor tanto de su anterior esposo como de Andreas, su aparentemente nuevo amor. Su desesperación y desesperanza es compartida aunque no del todo aceptada por Eva (encarnada por Bibi Anderson, otra ex pareja de Bergman), quien se empeña en flirtear con Andreas; como si la vida real se estuviera repitiendo en cada plano.

Ahora bien, obviamente una obra no se puede explicar únicamente por las vivencias actuales y los contenidos inconscientes del autor. Como genio del cine que es, Bergman acude en esta película a una serie de simbolismos con animales para mostrar cómo la única finalidad de la existencia de los seres vivos parece ser el sufrimiento y la muerte, tal y como lo demuestra el excelente análisis de Oscar Navales (2013). Este crítico concluye, “se trata de una de sus obras más complejas, y la incorporación de los animales a su desarrollo dramático permite a Bergman elaborar convincentemente uno de los discursos existencialistas más profundos y lúcidos, aunque también pesimistas, de toda su filmografía”.

Pero quizá sea en *Cara a cara* (1975) la película en la que Bergman aborda directamente el tema de la locura. Lo había admirado en el libro de Arthur Janov, *El grito primal*, un tipo de terapia psicológica que considera que la raíz del sufrimiento humano está en la no satisfacción de las necesidades básicas, lo cual le genera traumas, ansiedades y sufrimiento. Bergman se sintió estimulado “en grado sumo” por esta teoría y se propuso hacer una película para televisión en cuatro episodios apoyado en las directrices de Janov, con quien se reunió en Los Ángeles. “*Cara a cara* iba a ser una película sobre sueños y realidad. Los sueños debían convertirse en realidad palpable. La realidad debía diluirse y convertirse en sueño”, nos decía Bergman (1988, p. 247) sobre los propósitos

de esta película, que según él, fue fallida y solo la sostiene la fuerza y el talento de Liv Ullmann.

Pero como no siempre los objetivos del autor coinciden con la interpretación del público y la crítica, la película obtuvo premios y nominaciones en los principales eventos de ese año (1977), como los Oscar, los premios de la Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión (Bafta), los Globos de Oro y otros más en los que, en casi todos, Liv Ullman ganó el premio como mejor actriz.

La primera escena es contundente: en la clínica en que trabaja Jenny (Liv Ullmann), una psicóloga que se muestra equilibrada, afable y cálida, se observa una paciente con una expresión de profundo sufrimiento, se mete el dedo en la boca para humedecerlo de saliva y luego se acaricia con fruición el pezón, como explicando su locura en la carencia que tuvo del seno materno, en una clara alusión a lo que, en términos psicoanalíticos, sería una fijación en la etapa oral.

Después nos enteramos que Jenny se aloja en la casa de sus padres mientras espera a su esposo; sin embargo, esa seguridad se trastoca rápidamente en terrores nocturnos, apariciones sobrenaturales y regresiones infantiles, como la escena en la que sus padres le cierran la puerta de una habitación y ella golpea llamándolos aterrorizada, sintiéndose culpable, recordando cuando la encerraban en el armario y el miedo la poseía.

La atención a sus pacientes se va intercalando con escenas oníricas en la casa de sus padres, propias de un mundo sórdido, maligno, como la escena en la que se ve a sí misma muerta y luego clava el ataúd para prenderle fuego, y, en un primer plano, despliega una sonrisa perversa, demoníaca. Sus sueños y visiones son cada vez más angustiantes y dolorosos: en uno de ellos, que se convierte “en realidad palpable”, se desdobra en su hija o la niña que fue, y sus padres la señalan por no cumplir las exigencias, los mandatos, las expectativas; ella se ve suplicándoles perdón, invadida de culpa, siempre la culpa.

Figura 3. Fotograma *Cara a cara*



Fuente: Wikipedia, 2020

Una de las escenas más perturbadoras se desarrolla en la clínica con sus pacientes. Estos caminan por una sala como lastrados emocionales que van por el mundo sin poderse comunicar, sin la posibilidad de expresar sus sentimientos. Ella se para en frente de cada uno de ellos y saca de sus bocas unos letreros con unas frases tan conmovedoras como profundas y dolorosas: “Oración para los que sufren”; “Deseo que alguien me conmueva, entonces podré ser real”; “Escuchar una voz humana y creer que viene de otro ser humano como yo”; “Cuídate, y de la gente como tú”; “El amor lo abarca todo, incluso la muerte”.

Bergman se sumerge tan a fondo en la complejidad del inconsciente y en los abismos del ser humano en esta película, que por momentos pareciera que se moviera en otra dimensión de la mente: aquella que solo se nos revela en los sueños y las alucinaciones, en los delirios y en las disociaciones. Su propósito de diluir la realidad en el sueño se ve traspasado por la difuminación y el desvanecimiento de las fronteras entre el principio del placer y el principio de realidad, entre la cordura y la locura, entre la vida y la muerte.

La exploración de *lo otro* aquí alcanza su clímax, como lo había conseguido con el examen del dolor y el sufrimiento en *Gritos y susurros*, o de la culpa y el resentimiento en *Sonata de Otoño* y en *La vergüenza* (1968). Pero queda un tema en

el que Bergman es quizá el mayor exponente: las relaciones de pareja.

Todo amante es un soldado en guerra

Esta frase de Ovidio puede reflejar en buena medida la visión que Bergman tenía del amor: como un campo de batalla en el que se debaten desde la ternura más infinita —y nadie como Liv Ullmann para expresarla— y la bondad elemental, hasta la violencia y el resentimiento que produce el engaño, el abandono y la indiferencia.

“Su necesidad de convivencia era insaciable”, dice Liv Ullmann en el documental sobre su historia de amor con Bergman, *Liv & Ingmar*. Esa necesidad se manifiesta en todas sus películas, incluidas las que no tocan el tema directamente, como *El huevo de la serpiente* o *De la vida de las marionetas*. Pero hay una cinta que se considera la *summa* de sus inquietudes, concepciones, y se diría que hasta de sus propias experiencias, en la que el maestro sueco plasma su visión de las relaciones de pareja: *Escenas de la vida conyugal*, también traducida de una manera más simplona como *Secretos de un matrimonio*.

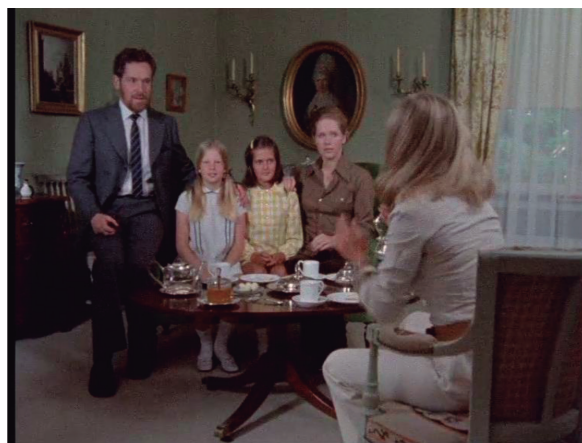
En la primera escena, titulada “Inocencia y pánico”, una periodista está haciendo una entrevista a Johan (Joseph Erland) y a su esposa Marianne (Liv Ullmann); él se describe a sí mismo como un hombre perfecto y un ciudadano ejemplar:

[...] inteligente, abierto, emprendedor, equilibrado y sereno [...] Un brillante hombre de mundo, cultivado, que ha leído y buen conversador [vemos como Marianne le da ligeramente unos golpecitos con el codo]. Soy afable, afable con todos los que me rodean, por norma general [...] Soy buen padre de familia, soy buen hijo, no tengo deudas y pago mis impuestos. También respeto al Gobierno haga lo que haga.

Ella, por el contrario, se limita a una descripción lacónica: “soy esposa y madre”, revelándonos de entrada no solo las profundas diferencias de los dos personajes sino las asimetrías de su relación. Él es profesor en un instituto psicotécnico y ella es abogada de familia, tienen dos hijas pequeñas y se consideran a sí mismos personas

aburridamente burgueses de clase media. El hombre, entre irónico y orgulloso, afirma: “somos indecentemente afortunados”. La mujer lo mira entre la estupefacción y la incredulidad.

Figura 4. Fotograma *Secretos de un matrimonio*



Fuente: <http://www.cineypsicologia.com/2018/06/secretos-de-un-matrimonio-ingmar.html>

Segunda escena: el matrimonio tiene una pareja de esposos invitados a cenar en su casa. Después de pasar a la sala y haberse tomado varios tragos, el hombre hace una elocuente cita de Strindberg (el dramaturgo más amado y representado por Bergman): “¿Hay algo más aterrador que un marido y una mujer que se odian?”. Enseguida pasan a sacarse todas sus miserias, odios minuciosos y mezquindades ocultas con una necesidad de agravio y ofensa tan desmedida que es inevitable pensar si la pareja anfitriona, tan “indecentemente afortunada”, no tiene ningún problema.

Tercera escena: “El arte de meter asuntos bajo el tapete”. Una cliente de Marianne se quiere divorciar porque en su matrimonio no hay amor, nunca lo ha habido a pesar de llevar veinte años casada. Marianne no lo entiende del todo. Comienza a verse que la exploración de las relaciones de pareja no se va a limitar a los dos personajes principales, y como un preámbulo al tsunami que viene a continuación, se desarrolla una escena en la cocina, en la que Johan y Marianne hablan sobre su pobre, y sobre todo aburrida vida sexual, sin alterarse, resignados, como

si estuvieran hablando del clima o de quién debe llevar las niñas al colegio.

Y comienza la crisis y el caos: en una escena en la que tanto Bergman en su entrevista con Marie Nyreröd (2001), como también se muestra dolorosamente en *Liv & Ingmar*, reconoce que fue muy parecida a cuando decidió decirle a Liv que se había enamorado de otra mujer y se iba con ella a París, en otra nueva demostración de su capacidad —y su tragedia— para poner en escena en tiempo real los conflictos y las situaciones que está viviendo.

Paula es la joven de veintitrés años, veinte menos que Johan, de la que se ha enamorado; la angustiada Marianne cree que no es posible y, algo peor, que ha sido su culpa por no atender lo suficiente al bueno de su marido, e intenta, hasta la humillación, no dejarlo ir. Todo se empeora cuando Marianne se entera de que todos sus amigos ya sabían de la infidelidad de Johan pero nadie se había atrevido, por solidaridad con él o por compasión con ella, a contárselo.

Figura 5. Fotograma *Secretos de un matrimonio*



Fuente: <http://www.cinepsicologia.com/2018/06/secretos-de-un-matrimonio-ingmar.html>

Todo es tan doloroso pero tan común, tan incomprensible pero tan obvio, tan patético y tan banal: el hombre de mediana edad, asfixiado con un matrimonio rutinario y mediocre, se enamora de una joven espontánea, vivaz, irreverente y con muchas ganas de sexo. En medio de su

desolación, Marianne, igual a como lo confiesa Liv en su documental, se da cuenta de que no sabe quién es:

engañar, disimular, guardar secretos [...] no he dejado nunca de fingir. He disimulado cuantas veces ha sido necesario en mis relaciones con todos los demás. En mis relaciones con los hombres el mismo fingimiento perpetuo, los mismos intentos desesperados de complacer a todo el mundo. Nunca me he preguntado qué es lo que yo quiero, sino siempre qué es lo que él quiere que quiera.

En la siguiente escena, atinadamente llamada “Los analfabetas”, se aprestan a firmar el divorcio. Johan dice una frase que se convertiría con el tiempo en un concepto de la psicología clínica: “Somos analfabetas emocionales”. Se sinceran: él, a sus 45 años, se considera un perdedor que cree que la vida que le queda está arruinada. Busca seducirla y ella lo rechaza mientras que su frustración la transforma en violencia: le dice que desde ya hace años la ha odiado minuciosamente, en los actos más cotidianos, pero sobre todo cuando hacían el amor. Se insultan. Él insiste en volver, le dice que está hastiado de Paula, ella lo vuelve a rechazar, y él la golpea.

No parece un guion de una película sino una escena común de cualquier pareja que ha atravesado las mismas etapas de un matrimonio agotado y fallido y cuyos últimos estertores mutan sin pausa de la ternura a la violencia, de la confesión y el reconocimiento de sus culpas a la agresión y la ofensa. Es como si Bergman, después de un profundo análisis de todas las vicisitudes, toboganes, fases y metamorfosis, tanto de sus relaciones como las de cualquier matrimonio —burgués o no—, haya decidido retratarlas mediante una vivisección profunda para observar, mediante primeros planos, el funcionamiento, el deterioro y la necrosis del amor de pareja entre humanos. Paradójicamente y como una ironía del director, al final de la película, después de casi veinte años de ocurridos los sucesos, y cada uno —otra vez— felizmente casado, se convierten en amantes furtivos.

Epílogo

Bergman se reconocía como un *Homo cinèfulus empedernido* (Nyreröd, 2001), con la peculiaridad de que la mayoría de sus películas representaban sus propios dramas, fantasmas y pesadillas. En *Liv & Ingmar*, le dice a Liv que existe un mal inexplicable, irracional, cósmico, que por lo visto no solo buscó entender a través de su obra, sino vivirlo con intensidad: “hay que osar vivir, aceptar vivir con todas sus consecuencias”, le dice a una Liv perpleja y consciente de su crueldad.

Y es que son muy pocos los artistas que logran realizar una transposición estética de altísima calidad, casi que en tiempo real, de sus vivencias, temores y fantasías inconscientes, aun cuando Bergman supiera el costo emocional que esto tenía para sus actores. Al fin y al cabo, como dice Liv Ulmann —y que se puede generalizar a sus otras grandes actrices—, a todas las amantes o esposas les dejaba mucha rabia, pero como actrices podían liberarla.

Cabe destacar las incursiones de Bergman en temas sociales o políticos que aquí no han sido analizadas, como es el caso de *La vergüenza* (1968), una compleja requisitoria contra la guerra que muestra las repercusiones que esta tiene en la vida de personas apolíticas —una pareja de músicos que solo quiere vivir y dedicarse a su arte— hasta llegar a degradarlos de su propia humanidad. Esta es una de sus grandes obras maestras.

O su visión del ascenso del nazismo en *El huevo de la serpiente*, en la que, más que su perspectiva política, lo que se propuso fue representar la ciudad de los sueños, y que, según él, fue un rotundo fracaso porque situó la acción en una Berlín de 1920 que nadie conocía, “ni siquiera yo mismo”, lo cual lo limitó a hechos históricos específicos, en lugar de haber creado la ciudad de sus sueños, una que le permitiera moverse con absoluta libertad, y lo más importante: “hubiera introducido a los espectadores en un mundo extraño pero secretamente conocido” (Bergman, 1988, p. 144).

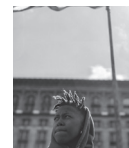
La influencia y el aporte de Bergman al cine y al teatro —sus puestas en escena de Strindberg, Ibsen, Molière o Shakespeare siguen siendo paradigmáticas, así como muchas de sus películas llevadas al teatro, que han sido saludadas por los grandes críticos— son tan revolucionarios y significativos que todos los grandes directores del siglo XX (Buñuel, Tarkovski, Kubrick, Kurosawa o Antonioni) la reconocen con orgullo y fervor, como solo ocurre con los genios.

Referencias

- Alonso J. C. (2014). Análisis de la película *Persona* de Ingmar Bergman. <http://www.adepac.org/inicio/analisis-junguiano-de-la-pelicula-persona-de-ingmar-bergman-1966/>
- Bergman, I. (1988). *Linterna mágica* (memorias). Tusquets.
- Brainsky, S. (2000). *Psicoanálisis y cine. Pantalla de ilusiones*. Norma.
- Delory-Momberger C. (2015). *La condición biográfica. Ensayos sobre el relato de sí en la modernidad avanzada*. Universidad de Antioquia.
- Flores-Durón, A. (2013, agosto 1). *A través del espejo*. <https://enfilme.com/ciniciados/de-culto/atraves-del-espejo>
- Janov A. (1987). *El grito primal*. Edhasa.
- Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método*. Ediciones Sígueme.
- Gardner, H. (1987). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. Fondo de Cultura Económica.
- Green, A. (1983). La madre muerta. En: *Narcisismo de vida y narcisismo de muerte*. Amorrortu.
- Navales, O. (2013). *Los animales de Bergman: “Pasión”*. <http://cinentransit.com/los-animales-de-bergman-pasion/#>
- Palomo, M. A. (2017, enero 11). ‘El séptimo sello’, una obra maestra de Bergman que anticipa los temas de sus películas posteriores. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/01/11/television/1484159100_313821.html
- Wikipedia. (2020, marzo 30). *Cara a cara* (película de 1976). [https://es.wikipedia.org/wiki/Cara_a_cara_\(pel%C3%ADcula_de_1976\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Cara_a_cara_(pel%C3%ADcula_de_1976))

Filmografía

- Aronson, L., Darwin, L y Wiley, G. (productores) y Allen, W (director). (2005). *Match Point* [película]. BBC Films, DreamWorks SKG.
- Bergman, I. (productor y director). (1966). *Persona* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Carlberg, L.O. (productor) y Bergman, I. (director). (1960). *Pasión* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Carlberg, L.O. (productor) y Bergman, I. (director). (1968). *La hora del lobo* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Carlberg, L.O. (productor) y Bergman, I. (director). (1968). *La vergüenza* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Carlberg, L.O. (productor) y Bergman, I. (director). (1972). *Gritos y susurros* [película]. Svenska Filminstitutet, Cinematograph AB.
- Carlberg, L.O., Bergman, I. (productores) y Bergman, I. (director). (1974). *Secretos de un matrimonio* [película]. Cinematograph AB.
- Carlberg, L.O., De Laurentiis, D. (productores) y Bergman, I. (director). (1976). *Cara a cara* [película]. Cinematograph AB, Sveriges Radio Productions.
- De Laurentiis, D. (productor) y Bergman, I. (director). (1977). *El huevo de la serpiente* [película]. Bavaria Film, De Laurentiis, Rialto Film, ZDF.
- Donner, J., Toscan du Plantier, D. (productor) y Bergman, I. (director). (1982). *Fanny y Alexander* [película]. Svenska Filminstitutet, SVT, Personafilm, Gaumont.
- Ekelund, A. (productor) y Bergman, I. (director). (1957). *El séptimo sello* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Ekelund, A. (productor) y Bergman, I. (director). (1957). *Fresas salvajes* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Ekelund, A. (productor) y Bergman, I. (director). (1961). *Como en un espejo* [película]. Svensk Filmindustri (SF).
- Greenhut, R. (productor) y Allen, W. (director). (1986). *Hannah y sus hermanas* [película]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production. Orien Pictures.
- SVT Nöje, SVT (productora) y Marie Nyreröd (directora). (2006). *La isla de Bergman* [documental-entrevista].
- Trondsen, R. (productor) y Akolkar, D. (director). (2012). *Liv & Ingmar* [documental]. Nordic Stories AS.
- Wendlandt, H., Brick, R., Rasp, H., Wendlandt, K. y Bergman, I. (productores) y Bergman, I. (director). (1980). *De la vida de las marionetas* [película]. Personafilm, Incorporated Television Company.



Mimesis en el cine etnográfico: imitación, acción de representación y poder. Un enfoque desde la antropología audiovisual contemporánea

Franco Passarelli¹

Resumen

El presente artículo se plantea como un ejercicio comparativo de diferentes perspectivas acerca del concepto de *mimesis* y sus implicaciones en la historia del cine etnográfico. Se trata de un análisis teórico-metodológico donde se discute, en primera instancia, a la mimesis como imitación, luego como acción de la representación, y por último, como poder. Cada una de estas acepciones tiene su correlato en la historia del cine etnográfico, marcando las perspectivas teóricas de cada momento.

De este modo se presentan tres sentidos de la mimesis desde campos académicos diferentes (principalmente el audiovisual, el teatral y el antropológico), los cuales se complementan en diversos puntos. Su estudio se hace relevante para re-pensar tanto la práctica antropológica como artística desde la antropología audiovisual contemporánea.

Palabras clave: cine etnográfico, mimesis, representación, antropología audiovisual.

Abstract

This article is a comparative exercise of different perspectives about the concept of mimesis, and its implications in the history of ethnographic cinema. It is a theoretical and methodological analysis, where mimesis is discussed as imitation at first, then as representation action and finally, as power. Each of these meanings has its correlation in the history of ethnographic cinema, marking the theoretical perspectives of each moment.

In this way, three senses of mimesis are presented from different academic fields (mainly audiovisual, theatrical and anthropological), but they complement each other in different points. His study becomes relevant, to rethink both anthropological and artistic practice from contemporary Audiovisual Anthropology.

Keywords: Ethnographic cinema, mimesis, representation, audiovisual anthropology.

¹ Magíster. Investigador del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI-Conicet/UNNE). Chaco, Argentina. Dirección electrónica: fpassarelli6@gmail.com

Introducción

Este artículo se plantea dentro del campo de la antropología audiovisual, inserto en las áreas de estudio sobre cine etnográfico y representación. El objetivo del trabajo es comparar diferentes perspectivas teóricas y metodológicas acerca del concepto de mimesis y sus correspondientes consecuencias en la historia del cine etnográfico. Se trata de un escrito que apela a pensar desde los límites entre la filosofía, los estudios fílmicos y la antropología algunos conceptos transversales que resultan significativos en el contexto contemporáneo de la antropología audiovisual.

Desde hace veinticinco siglos, la mimesis es objeto de un proceso permanente de definición y redefinición, de aprehensión y desapropiación, tanto por parte de quienes se dedican a la reflexión como a la práctica del arte (Suñol, 2008, p. 1).

Sin lugar a dudas la categoría de mimesis es frágil en la contemporaneidad por su polisemia histórica. En este ensayo no pretendo abordar en profundidad cada una de las capas analíticas de todos los significados que engloba dicha palabra, simplemente me referiré a tres de ellos, desde un punto de vista somero, donde se esbocen algunas líneas que pueden resonar en la antropología audiovisual.

Este ensayo no se trata de un trabajo filosófico arduo, sino estrictamente del desarrollo de una serie de supuestos que hacen repensar tanto el campo antropológico como artístico desde el estudio del cine etnográfico. Por ende, estudiar el concepto de mimesis como categoría transfronteriza toma relevancia para ver cuáles de las acepciones estamos utilizando como investigadores y de qué forma son reformuladas en nuestros contextos locales. Sirve también para pensar el *que-hacer* tanto antropológico como audiovisual a partir de sus discusiones teóricas.

Tomo de referencia a tres autores que abordan el concepto de mimesis desde diferentes perspectivas: David Bordwell, Denis Génoun y Michael Taussig. El primero es un teórico e historiador de las artes audiovisuales, de origen

norteamericano. Posicionado desde las teorías “neoformalistas” ha contribuido a los estudios fílmicos planteando una nueva metodología para el análisis audiovisual. En el presente artículo acudo a su libro *La narración en el cine de ficción* (1996), donde sintetiza gran parte de sus ideas sobre el método y la teoría en el análisis cinematográfico. Por otro lado, Denis Génoun es de origen argelino y ha vivido casi toda su vida en Francia. Es director y teórico del campo teatral, por lo que la mayor parte de su obra escrita se centra en dicha disciplina. En este artículo elijo abordar su libro *O Teatro É Necessário?*² (2004[1997]), donde sienta las bases de su método. Finalmente, referencio al antropólogo australiano Michael Taussig, quien en su libro *Mimesis and alterity* (1993) analiza desde diferentes perspectivas cómo se han construido dichos conceptos.

Sumado a las ideas de cada autor, voy a poner en discusión algunas películas y directores canónicos de la historia del cine etnográfico,³ comprendiendo cuáles son los intercambios y cruces. Vamos a ver cómo el concepto mismo de cine etnográfico nace desde la mimesis como imitación de la realidad y durante los años sesenta esta concepción cambia. A partir de allí, se concibe a la mimesis como la acción de un acto cognitivo y por lo tanto queda revelado tanto el dispositivo como el punto de vista del autor/investigador. Por último, desde los estudios etnográficos, la mimesis entra en juego como poder, transformando así su estatus ontológico.

Mimesis como imitación

Voy a comenzar con los postulados que hace David Bordwell en su libro *La narrativa en el cine de ficción* (1996) acerca de la *teoría mimética*. Para entender cómo se ha formado este modelo, el autor parte de los postulados de *La Poética* de

2 Cito la versión en lengua portuguesa del libro porque todavía no ha sido traducido al español y fue la referencia consultada para este ensayo.

3 Utilizo el término “canónicos” ya que tanto los filmes como los directores se repiten en la bibliografía específica sobre el tema (Ardevol, 2006; De Brigard, 2003; Durlington y Ruby, 2011; Griffiths, 1996 y 2002; Guarini, 1985; Guarín Martínez, 2012; Heider, 1976[2006]; Mead y Bateson, 2006; Russell, 1999).

Aristóteles, donde el filósofo griego distinguía entre los medios de imitación, el objeto de imitación y el modo. En este sentido, el concepto de mimesis refería a cómo a partir de los medios (lenguaje oral, escrito, visual o acústico) se imitan las propiedades del referente, del objeto de imitación. *La mimesis funciona entonces como sinónimo de imitación de la Naturaleza*. Para Bordwell (1996, p. 4) podemos ver las suposiciones de la teoría mimética en el teatro griego ateniense del siglo V a. de C. El teatro se establece como un “lugar para ver”, donde se intentaba por ejemplo a partir de la escenografía establecer proporciones que respeten las “leyes naturales” de la visión. La producción del espectáculo visual a partir de la visión propia del espectador “inaugura una teoría mimética de la narración en las artes visuales” (Bordwell, 1996, p. 4). Este modelo se proyecta en la pintura del Renacimiento a partir de la invención de la perspectiva, y por lo tanto, de un punto de vista común a todos los espectadores, un “testigo imaginario fijo” (Bordwell, 1996, p. 5) que mira la escena. Luego el autor analiza la prosa de ficción durante este mismo periodo y por último llega, a principios del siglo XX, al cine. Siguiendo esta genealogía teórica, tanto en el cine de ficción como en el documental, la teoría de la mimesis se vería reflejada en el modelo del “observador invisible” propuesto por Pudovkin en los años veinte. Allí el mencionado autor sugiere que la cámara mira como el espectador, se mueve a la altura media de la visión humana, los cortes del montaje son invisibles y continuados y el testigo siempre respeta la acción desde el lado que le corresponde en la regla de los 180 grados.

El espacio es continuo, homogéneo, orientado. La idea es que el espectador —dado que la escena y las dimensiones están cortadas a la medida de *su ojo* (“cámara a la altura de los ojos”)— no corra ningún riesgo de perderse, al igual que los actores, y tampoco este los pierda de vista. Se trata del espacio mismo de la comunicación hablada, el área de la circulación de la palabra tal como la representación burguesa (Broadway, entre otros, para lo que nos atañe) la ha codificado en cuanto *escena del diálogo* “[...] Inevitablemente para pasar de un plano a otro, de un ángulo a otro

y escamotear la marca del salto, es preciso a la vez cortar y borrar el corte” (Comolli, 2010[1972], pp. 267-268, cursivas en el original).

De este modo, el observador invisible va a tener la misma experiencia que tuvo el realizador. Bajo este modelo entiendo a la mimesis entonces como la capacidad que tiene la cámara de captar la realidad “tal cual es”; la relación entre representación y realidad es 1:1. El objetivo es, en síntesis, entender a la representación como copia fiel de la realidad, como *imitación*. “Pudovkin afirmaba que, utilizando las percepciones del observador invisible, el estilo filmico podía imitar la experiencia ordinaria. El plano correspondería a un dato perceptual en bruto. El montaje imitaría, pues, a un proceso psicológico, el del cambio de atención” (Bordwell, 1996, p. 9).

La antropología de principios del siglo XX vio una ventana en el mencionado modelo mimético de representación ante el problema de la “cientificidad” de sus trabajos. La observación científica, como herramienta teórica/metodológica propia de la antropología, quedaba materializada en las imágenes y los sonidos,⁴ donde los “viajes audiovisuales” (Passarelli, 2017) que habían vivido los expedicionarios académicos se podían volver a repetir. Por lo tanto con estos primeros investigadores surgió el cine etnográfico, y así, los cánones del mismo (en cuanto metodología de investigación, representación y contexto de circulación)⁵ quedaron anclados a este modelo. Algunos de los referentes del cine etnográfico de principios del siglo XX que se enmarcan dentro de esta forma son Félix Regnault (antropólogo, prehistoriador y físico francés), Alfred Haddon (zoólogo inglés), Franz Boas (antropólogo norteamericano de origen alemán) y Margaret Mead

4 Si bien a comienzos del siglo XX no existía el cine sonoro, las imágenes y los sonidos podían ser registrados por diferentes medios. Mientras que las primeras eran grabadas con el cinematógrafo, los segundos eran tomados por el fonógrafo.

5 Los cánones del cine etnográfico moderno (que se repiten hasta el día de hoy) indican que debe participar necesariamente un antropólogo en el proceso de producción, el filme debe partir de una investigación sistemática, su representación debe ser mimética y su circulación debe ser cerrada solo al ámbito académico (Heider 1976).

(antropóloga norteamericana).⁶ Estableciendo un paralelismo con el planteamiento de la antropóloga ecuatoriana María Fernanda Troya (2011) en su análisis sobre las fotografías etnográficas de Paul Rivet, estos primeros filmes fueron agrupados por la ubicación geográfica, el área temática y el grupo estudiado dentro de los grandes archivos museísticos de París, Londres y Nueva York. Las películas eran valoradas únicamente como depósitos de información antropométrica y cultural y se mantenían sostenidas en teorías evolucionistas, difusionistas y funcionalistas al interior de nuestra disciplina.

A continuación veremos cómo a mediados del siglo XX la concepción de mimesis cambia y por lo tanto también las películas etnográficas. Los realizadores/investigadores ya no intentan imitar a la Naturaleza, sino revelar y poner en evidencia el proceso de imitación.

Mimesis como acción de representación

El segundo modelo de mimesis que voy a discutir es el que propone Denis Guénoun a partir del libro *O Teatro É Necessário?* (2004). En la introducción, el autor discute cómo los griegos no utilizaban la palabra “teatro” como un género similar a la escritura o a una noción común de tragedia y comedia. El teatro era solo el espacio físico donde se producían las obras y por lo tanto los asistentes iban con el fin de ver historias míticas conocidas, como *Edipo* o *Electra*. La identificación psicológica con un personaje por parte de los espectadores, como se configura en la actualidad, es posterior al teatro griego. Esto se produjo en la época del Renacimiento con la invención del teatro de salón, donde se impuso la idea de “drama”. A este tipo de teatro se lo llamó “naturalista” y continuó como el modelo dominante hasta la modernidad. Por lo tanto, hablar de “teatro griego” desde el sentido que nosotros lo conocemos en la actualidad sería un error. Lo mismo sucede en el modernismo con

la palabra representación. Actualmente la entendemos como una separación entre lo que es representado (el objeto, la idea) y la acción de representar (pintura, música, etc.). Pero esta acepción no siempre ha sido así. Según Guénoun, retomando la definición aristotélica, representar (“hacer teatro”) y ver (“ver teatro”), es parte de lo mismo, no hay una separación dicotómica entre ambas acciones.

De este modo cambia completamente el concepto de mimesis como *imitación* de la acción de representar sobre el objeto representado, para entenderla como *acción de la representación de la acción*. La mimesis es al mismo tiempo acción de representación y representación. Por lo tanto no se pretende que el espectador esté en un “punto o” de observación, donde lo representado le sea copia fiel de la experiencia, sino que se busca la acción del espectador a partir de su razonamiento con la historia narrada en la obra.

Aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos. La explicación se encuentra en un hecho concreto: *aprender algo es el mayor de los placeres* no solo para el filósofo, sino también para el resto de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud para ello; la razón del deleite que produce observar un cuadro es que al mismo tiempo se aprende, se reúne el sentido de las cosas, es decir, que el hombre es de este o aquel modo (Aristóteles, cap. IV, el subrayado es mío).

Si llevamos este razonamiento de Aristóteles al teatro, siguiendo la interpretación de Guénoun, vemos que la acción de representación se produce a partir de un esfuerzo cognitivo de razonamiento donde el espectador busca entender la historia y su representación, provocando *placer*. Aquel ve, razona, y por lo tanto eso es lo que le causa placer (Guénoun, 2004). La acción de identificación se produce a partir del re-conocimiento de las lógicas de las acciones y de las relaciones internas de la obra, que es el principio de verosimilitud. “La verosimilitud es la necesidad que resulta de lo que se podría llamar la lógica de

6 Al mismo tiempo histórico corresponden cineastas que han realizado producciones que pueden ser consideradas etnográficas (Ruby, 2000) pero que pertenecen al ámbito del cine documental, como Robert J. Flaherty y Edward S. Curtis.

las acciones, que permite a los espectadores razonar, concluir y sentir placer en esta deducción” (Guénoun, 2004, p. 30, traducción propia).

Por lo tanto, el placer que produce es un placer teórico, cognitivo, no estético en el sentido moderno. La catarsis da un giro y pasa de estar ligada con el proceso de conocimiento a ser parte de un espectáculo bajo el teatro moderno. Resolver las tensiones sociales a través del miedo o de la pasión son invenciones modernas. Esto es justamente lo que rescata el cine “clásico” de Hollywood a través de la figura de un héroe y de una estructura clásica de narración con introducción, nudo y desenlace.

Volviendo a la catarsis como acto cognitivo, vemos que su continuación en el teatro está dada por el dramaturgo Bertolt Brecht (Alemania, 1898-1956). Este autor explora la posibilidad de la representación como acto de presentación en vivo. Algunas de las estrategias que utiliza es que los personajes representen una parte de la obra como tales y luego revelen su voz como actores; se dirijan a la platea y hablen con el público, y por lo tanto eliminan la “cuarta pared”; y también, problematizan la construcción de “tipos sociales” (estereotipos).

Uno de los puntos en que difiere Guénoun con respecto a la teoría de la mimesis que plantea Bordwell, es que el autor norteamericano toma como obra fundadora *La Poética* de Aristóteles para la teoría mimética. Según Bordwell, en la época del Renacimiento se produce el código realista. Sin embargo, como he desarrollado brevemente desde la interpretación de Guénoun, el pensador griego no concebía a la mimesis en ese sentido y por lo tanto su interpretación posterior no tiene que ver con sus orígenes.

El significado Renacentista de la definición de mimesis, siguiendo a Guénoun, puede ser más cercana a la de Platón. El filósofo griego sí separaba referente de imagen, considerando a la imagen como no verdad, como ficción, como falsa. Para Platón el mundo de las ideas era el verdadero, mientras que el de las imágenes era falso. Las imágenes son simulacros de ideas (que serían

lo real), pero nunca las pueden contener. Entonces, a partir de esta definición la representación es vista como falsa. En este sentido alude a la definición moderna de mimesis como imitación, en un intento por acercarse a lo “real”, que sería la idea misma. La acción de representación quedaría a un lado de la representación, preponderando romper la distancia entre esta y el referente.

En Bordwell, sin embargo, aparece otro modelo opuesto al mimético, que es el *diegético*. La teoría de la diégesis, según Bordwell, comienza con Platón, donde se hace evidente la voz del autor que narra la historia (puede ser un personaje que hable por él, como en el drama, o como en la poesía, narrar con su propia voz). La teoría de la diégesis se retoma a principios del siglo XX con los formalistas rusos⁷ y la explicitación del autor como productor. También Bordwell ve al teatro de Brecht como continuador de estos principios.

Finalmente, es posible ver la “literalización” del teatro de Brecht —el uso de la estructura episódica, comentarios de voces superpuestas e inserción de títulos— como una táctica para mostrar el aspecto diegético que las concepciones aristotélicas del teatro habían borrado (Bordwell, 1996, p. 16).

En síntesis, el giro que le da Guénoun a la concepción de mimesis, alejándola de la imitación, se puede ver en la teoría diegética de Bordwell. Los orígenes de ambas acepciones para los autores son diferentes. Mientras que el primer autor retoma los postulados de Aristóteles y critica los de Platón, el segundo hace el proceso inverso estableciendo la teorización de Platón como fundante de la diégesis.

Ahora bien, ¿cómo se aplica esta forma de entender la mimesis al cine etnográfico? El punto más importante es que a partir de este giro el

7 La teoría soviética del cine, iniciada a principios del siglo XX, propone un nuevo tipo de representación: la constructivista. A partir de explorar los límites de las herramientas de las artes audiovisuales (especialmente el uso del montaje), la teoría constructivista del cine va a cuestionar al paradigma mimético creando una nueva forma de representación, donde el realizador se revela ante los ojos de la audiencia. Asimismo, los espectadores pasan a ocupar un rol activo a partir del análisis histórico y político de la obra en su contexto.

realizador *revela el dispositivo de producción*, dando cuenta de que la obra audiovisual es una representación. Dentro del campo del cine etnográfico, el realizador que ha sintetizado este debate fue el antropólogo-cineasta francés Jean Rouch en los años sesenta. Fundador de la antropología (audio)visual y del cine etnográfico como tal, utiliza la cámara (y el montaje) desafiando a la mimesis de la realidad y buscando provocar el efecto contrario, revelar el dispositivo de filmación.

Podemos ubicar la figura de Rouch entre el paradigma mimético y el constructivista, ya que juega con la mimesis con el fin de activar en el espectador un acto cognitivo, no simplemente una catarsis. La mimesis en la obra de Rouch es al mismo tiempo acción de representación y representación. Por lo tanto no se pretende que el espectador esté en un “punto o” de observación, donde lo representado le sea copia fiel de la experiencia, sino que se busca la acción del espectador a partir de su razonamiento con la historia narrada en la obra.⁸

Con este razonamiento, el espectador identifica en los filmes de Rouch el dispositivo de filmación, el posicionamiento del realizador y la totalidad de su realización como una representación, en el sentido constructivista.⁹

A partir de este giro epistemológico, que Rouch (1985) esbozaba en la antropología audiovisual, pero que en la antropología (textual) llegaría a consolidarse hasta los años ochenta, con la llamada “crisis de la representación”, surgen nuevas formas de trabajar etnográficamente. De este modo aparecen realizaciones colectivas, performativas, colaborativas, especulativas, experimentales, autoreflexivas, artísticas y digitales. Son numerosos los trabajos que se despliegan a

partir de este giro, que por cuestión de espacio no los voy a desarrollar en este escrito.

Sin embargo el objetivo de este apartado fue dejar en claro que cambia la concepción de la representación de la realidad en el cine etnográfico, a la par que se transforma la concepción de mimesis, lo que da cuenta de una nueva posición entre el investigador, el sujeto filmado y el contexto de la investigación.

Mimesis como poder

Desde un punto de vista cosmogónico nativo, Michael Taussig, en su libro *Mimesis and alterity* (1993), abre aún más la definición de mimesis. El autor toma como referencia los trabajos etnohistóricos con los Kuna, un grupo indígena que habita en Colombia y Panamá. Ellos tallaban (y tallan en la actualidad) figuras en madera con representaciones de animales, plantas y personas extranjeras a la comunidad, con el fin de *controlarlos*. También utilizan estos objetos para abrir portales con espíritus y realizar curaciones. Otro de los ejemplos etnográficos con los que labora es con los Mbri en Nigeria, donde se centra en una figura cerámica llamada *White man from the ground*.

Taussig además utiliza ejemplos fílmicos y propone dos películas que resultan paradigmáticas para la historia del cine etnográfico: *Los maestros locos* (Rouch, 1955), filmada con los Songhay en Ghana a partir de un ritual llamado Hauka, y *Trobriand Cricket* (Kildea y Leach, 1975), realizada en la costa este de Nueva Guinea, donde los indígenas se re-apropian de las formas de juego (entre otras cosas) de los invasores ingleses, y con ello devuelven la imagen de la violencia colonial.

Las investigaciones de Taussig se focalizan en producciones en las cuales “occidente” es visto a través del espejo de los “otros”. Esos “espejos” consisten en manufacturas, rituales, juegos, entre otras cosas que producen las comunidades indígenas con el fin de poder controlar y retornar la imagen de los antropólogos “blancos de occidente”. De esta forma, Taussig se encarga de eliminar el viejo anhelo del trabajo antropológico

8 Rouch tiene una gran influencia teórica a partir de las obras de teatro de Bertolt Brecht (1898-1956).

9 Otros documentales latinoamericanos que trabajan bajo este modelo teórico de forma contemporánea son *Los Rubios* (Argentina, 2003) de Albertina Carri, donde los actores explicitan a cámara el personaje que van a interpretar. Pienso también en falsos documentales como *Agarrando pueblo* (Colombia, 1977) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, donde se revela el dispositivo de puesta en escena y se parodia hasta el extremo a los “tipos sociales”.

de querer dominar “su(s) objeto(s) de estudio”, ya que se desarticula la figura del yo, que ahora es definido y consolidado dentro del alter. A continuación voy a desarrollar la idea de mimesis como control de lo real.

Para Taussig (1993), mimesis significa poder. Poder que ejercen las comunidades a través de los objetos y los rituales (entre otras cosas) para controlar el plano de “lo real”. La idea principal es que el objeto/representación tiene el poder sobre el retratado y allí toma el control de él. A partir de poseer el objeto hay una capacidad de agencia sobre la realidad, una apropiación. Podríamos decir que Taussig niega el concepto platónico de imagen como falsa, ya que la considera como real, como cosa, y que actúa directamente sobre el mundo mismo. La representación, entonces, tiene acción, no pertenece al mundo de lo falso, sino de lo real. En este sentido se representaba a algo o a alguien *imitándolo* (Bordwell) pero también se adquiría un control sobre el objeto representado, que estaba en el plano de lo espiritual (*acción de representar* en Guénoun).

A partir de esto, Taussig se pregunta: ¿qué pasa cuando los “Otros” nos representan a “Nosotros”? Ahí es cuando “Nosotros” nos transformamos en “Otros” y la *alteridad*, entendida desde los parámetros de los inicios de la antropología, se debilita. La alteridad no es fija, se construye en la relación. “La alteridad también tiene una gran capacidad, como espíritus Cuna, de eludir la fijación” (Taussig, 1993, p. 236).

Ahora el “Otro” está dentro del “Nosotros” y la antropología debe hacer el proceso inverso. El autor propone un ejercicio autoreflexivo, donde el investigador está obligado a preguntarse a sí mismo para poder interrogar al “Otro”.¹⁰ ¿Qué pasa cuando el “Otro” se representa a sí mismo?, o ¿qué sucede cuando el “personaje” se representa a sí mismo?, y ¿qué se produce cuando “Nosotros” nos representamos a “Nosotros” mismos?, o ¿qué ocurre cuando el “actor” se

representa a sí mismo? Al mismo tiempo que se debilita la idea dicotómica de alteridad fija bajo la fórmula *Nosotros ≠ Otros*, se debilita la idea de mimesis como realidad = representación. En síntesis, la representación mimética para Taussig hace perder al “Otro” y por lo tanto la alteridad queda desplazada.

Conclusiones

Hemos visto cómo las diferentes posiciones con respecto a la mimesis cambian el significado del concepto de cine etnográfico a través de la historia. A nivel general, establecer un diálogo entre las diversas acepciones de esta idea desde la antropología audiovisual sirve para desnaturalizar definiciones que tenemos incorporadas como investigadores. Se trata de un ejercicio que permite cuestionar ciertas estructuras representacionales que vienen siendo canónicas en el cine etnográfico para ponerlas en juego con los debates contemporáneos.

Seguir repitiendo el modelo mimético por imitación implica una serie de supuestos que no debemos dejar de pensar. Se trata de concepciones asociadas a la construcción de realidad y alteridad, que sin lugar a dudas implican discusiones antropológicas profundas. Por ende, no hay un solo modo de hacer cine etnográfico ni de hacer etnografía, por lo tanto la elección del modelo que uno quiera seguir es responsabilidad de quien lo realiza.

En torno al debate disciplinar de cómo pensar/hacer etnografía visual, o a la inversa, cómo analizar etnográficamente un filme (o cualquier otra representación audio-visual), este trabajo sirve para intuir ciertas redes de conceptos asociados que cimientan los análisis artísticos y antropológicos en las investigaciones académicas. Conceptos como realidad, representación y mimesis quedan necesariamente conectados (y cuestionados) por los debates contemporáneos en torno a la subjetividad, la reflexividad y la acción de representación. Si bien las categorías de representación y mimesis han sido históricamente abordadas desde los estudios estéticos, y más contemporáneamente por las artes visuales

¹⁰ Algunos ejemplos contemporáneos de filmes autoreflexivos que desafían los límites de la representación antropológica son *Cuaterros* (Carri, Argentina, 2003) y *No intenso ahora* (Moreira Salles, Brasil, 2017), entre otros.

y audiovisuales, la antropología se ha nutrido de gran manera estableciendo puentes teóricos y conceptuales con dichos análisis.

Como hemos visto, especialmente a partir de la “crisis de la representación” en los años ochenta, la antropología se ha cuestionado desde sus raíces las formas de pensar y representar al “otro”. Por lo tanto, los estudios estéticos, visuales y audiovisuales han nutrido de gran manera los análisis antropológicos post-“crisis de la representación”. En un “ida y vuelta” permanente entre ambas disciplinas, la antropología también ha alimentado de gran manera a las artes visuales y audiovisuales, poniendo en juego las relaciones de poder en la representación, promoviendo procesos de producción compartidos y aportando herramientas metodológicas (principalmente el trabajo de campo) a la investigación y producción artística.

Consecuentemente el cruce y el debate entre ambos campos, como son el antropológico y el artístico, enriquecen cada vez más a ambos. El concepto de mimesis resulta transversal y por esa razón lo he tomado para el análisis. Para concluir, quiero formular algunas hipótesis que voy a seguir desarrollando en próximos trabajos.

Veo que durante la historia del cine etnográfico ha habido una de las definiciones de mimesis que ha prevalecido sobre las otras. A mi entender, la definición de mimesis como imitación es la que seguimos reproduciendo desde el cine etnográfico contemporáneo. Si bien como hemos notado hay un quiebre histórico en esta definición, todavía faltan más trabajos audiovisuales que partan desde el campo antropológico y planteen estas discusiones.

Los festivales de cine etnográfico siguen estando dominados por películas observacionales y de cine directo, donde el narrador y el dispositivo quedan totalmente ocultos. De este modo se insiste en reproducir a la mimesis como imitación, y por lo tanto se continúa dando vida al paradigma positivista. Además persiste un gran desconocimiento a nivel general y nos cuesta pensar en nombres diferentes a los que ya conocemos

como “clásicos” en la historia del cine etnográfico.” Se trata entonces de pensar quién escribe la historia. De acuerdo con Didi-Huberman (2014):

En esa situación, la desesperación lúcida —el “pesimismo”, la “tristeza”, dice simplemente Benjamin— consistía en reconocer que la historia legible por el mayor número es escrita ante todo por los vencedores, ese “enemigo [que] no ha terminado de triunfar” y cuyo “botín” corre muy rápidamente el riesgo de identificarse con todo “lo que llamamos bienes culturales”. (pp. 28-29)

La disputa por el lenguaje, en este caso el audiovisual, me hace preguntar: ¿hasta qué punto no estamos repitiendo hoy en día el lenguaje mimético del ganador de la historia? El cine etnográfico queda directamente implicado en este debate, dando cuenta de que muchas de sus películas “canónicas” caen dentro de la primera definición de mimesis.

¿Qué pasa cuando el explotador impone su vocabulario al explotado, cuando el indocumentado se ve obligado a declinar su estado civil con las palabras escogidas por el funcionario de la Prefectura, y solo con ellas? (Didi-Huberman, 2014, p. 20).

Por lo tanto propongo que la toma de decisiones del proceso de producción, del modo de representación y de la circulación del filme etnográfico no sea aleatoria. Se trata de tener una reflexividad sobre las tres instancias debido a que ese posicionamiento nos marca desde qué perspectiva estamos hablando.

El tamaño del encuadre, el punto de escucha de los personajes, la elección del lente, el movimiento o no de la cámara, entre otras herramientas del lenguaje audiovisual, deben ser usadas con criterio en función del proceso de investigación y del contexto de circulación elegido. La idea es establecer una coherencia teórica y metodológica, donde no se dejen de lado las discusiones

II Sin embargo, no creo que haya que dejar de lado a los “clásicos” de nuestra disciplina, todo lo contrario, es necesario estudiarlos desde sus diálogos con los problemas históricos, antropológicos y formales de la época.

sobre la construcción de la realidad y el posicionamiento del sujeto realizador.

En síntesis, propongo que debemos pensar nuestra propia figura como investigadores/realizadores, donde la mimesis puede ser reconfigurada a partir de la propia experiencia. Se trata de desanclar la mirada donde la representación es igual a la realidad y poner de manifiesto las preconcepciones de aquellos que construimos conocimiento por y en las imágenes-movimiento.

Referencias

- Ardèvol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Editorial UOC.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Comolli, J-L. (2010). *Cine contra espectáculo*. Manantial.
- De Brigard, E. (2003). The history of ethnographic film. En: P. Hockings (ed.), *Principles of visual anthropology*. Mouton de Gruyter.
- Durington, M. y Ruby, J. (2011). "Ethnographic film". En: M. Banks y J. Ruby (eds.), *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*. University of Chicago.
- Griffiths, A. (1996). Knowledge and Visuality in Turn of the Century Anthropology: The Early Ethnographic Cinema of Alfred Cort Haddon and Walter Baldwin Spencer. *Visual Anthropology Review*, 12, 18-43. doi:10.1525/var.1996.12.2.18
- Griffiths, A. (2002). *Wondrous difference: cinema anthropology, & turn-of the century visual culture*. Columbia University Press.
- Guarini, C. (1985). Cine antropológico: algunas reflexiones antropológicas. En: A. Colombres (ed.), *Cine, Antropología y Colonialismo*. Ediciones del Sol-Clacso.
- Guénoun, D. (2004). *O teatro é necessário?* Editora Perspectiva.
- Guarín Martínez, O. (2012). La Amazonia en sus imaginarios cinematográficos: 1914-1955. Apuntes preliminares. En: M. Torres y A. Pérez (eds.), *Historia cultural desde Colombia: categorías y debates*. Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes.
- Heider, K. (2006). *Ethnographic Film*. University of Texas Press.
- Mead, M. y Bateson, G. (2006[1977]). Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología. En: J. Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Editorial Gustavo Gili.
- Passarelli, F. (2017). Los primeros viajes audiovisuales (1936) de Rolf Blomberg en Ecuador. *Universitas*, XV(27), 117-135.
- Rouch, J. (1985). ¿El cine del futuro? En: A. Colombres (ed.), *Cine, Antropología y Colonialismo*. Ediciones del Sol-Clacso.
- Ruby, J. (2000). *Picturing culture: explorations of film and anthropology*. The University of Chicago Press.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Duke University Press.
- Suñol, V. (2008). *Mimesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y función en el Corpus Aristotelicum* (Tesis de pregrado). La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and altherity. A particular history of the senses*. Routledge.
- Troya, M. F. (2011). Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo. *Íevist. Revista de Ciencias Sociales*, 42, 17-31. <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/458/443>

Filmografía

- Carri, A. (directora). (2015). *Los rubios* [película]. Carri, A.
- Carri, A. (directora). (2003). *Cuaterros* [película]. INCAA.
- Rouch, J. (director). (1955). *Los maestros locos* [película]. Les Films de la Pléiade.
- Mayolo, C. y Ospina, L. (directores). (1978). *Agarrando pueblo* [película]. SATUPLE.

Kildea, G. y Leach, J. (1975). *Trobriand Cricket* [película]. Universidad de Cambridge y Gobierno de Papúa Nueva Guinea.

Moreira Salles, J. (2016). *No intenso agora* [película]. Videofilmes.

Apuntes sobre pluralismo estético y *cinéma vérité*

Josep Roca Guerrero¹

Resumen

¿Hasta qué punto la producción de conocimiento precisa de un marco estético para llevar a cabo su propósito? ¿Hasta qué punto la opción por un recurso estético concreto puede tener consecuencias cognitivas, aprovechables por la ciencia moderna? En este ensayo trato de explorar las relaciones entre estética y conocimiento en el contexto del trabajo de campo (de la etnografía), con lo cual tendremos inevitablemente que contemplar la duda sobre la capacidad explicativa de las ciencias sociales.

La reflexión girará en torno a la imagen y el cine en tanto soportes fundamentales del documental etnográfico que, por razones que atenderé en el presente ensayo, son el instrumento de producción de conocimiento, la tecnología de saber en términos foucaultianos, a la cual remite este análisis. La noción de poética será útil para abordar la estética del conocimiento más allá de las palabras. La intención última es contribuir a restaurar, y quizá reformular, la confianza epistemológica perdida.

Para exponer los lazos entre experiencia estética y epistemología, he recuperado el concepto de mimesis, clave en la historia del arte. Esto me ha servido para entender el registro de imágenes etnográficas y su doble naturaleza, indexical (como huella del mundo) y a la vez creativa (como construcción del mundo) que, de algún modo, permite coser las pretensiones analíticas y estéticas del cine etnográfico. Para dar cuenta de ello, el texto contiene un repaso breve de algunas obras de Jean Rouch y del parentesco estilístico con las nuevas formas de hacer cine en París —coetáneas a Rouch—, en aquello que algunos autores llamaron *cinéma vérité*.

Palabras clave: experiencia estética, pluralismo estético, mimesis, Jean Rouch, *cinéma vérité*.

Abstract

In which way can the production of knowledge require an aesthetic framework to carry out its purpose? And how can the option for a specific aesthetic resource have cognitive consequences that can be exploited by modern science? In this essay I try to explore the relationships between aesthetics and knowledge in the context of field work, of ethnography, with the result that, inevitably, we will be obliged to doubt about the explanatory capacity of the social sciences.

The reflection will revolve around the image and the cinema, as fundamental supports of the ethnographic documentary, which, for reasons that I will attend to in this essay, is the instrument of knowledge production, the technology of knowledge in foucaultian terms, which forwards this

¹ Josep Roca Guerrero es un investigador graduado en 2018 en Antropología Social i Cultural en la Universidad de Barcelona, con un proyecto final de carrera centrado en Maruxaina y la mitología portuaria de las Rías Altas gallegas. Cursó en la Universidad de Barcelona el Máster en Antropología y Etnografía presentando un proyecto sobre conversiones al islam en España. En la actualidad es integrante del Grup de Recerca en Mistiques i Heterodòxies Religioses (GREMHER) que forma parte del Grup de Recerca en Exclussió i Control Socials (GRECS), así como del Grup de Treball en Antropologia de la Imatge i Cultura Visual (IVAC). Sus temas de interés son la antropología visual y la cultura material, la antropología religiosa y la etnopoética.

analysis. The notion of poetics will be useful to us to approach the aesthetics of knowledge beyond words. The hope of this essay is to contribute to restoring, and perhaps reformulating, the lost epistemological trust.

To expose the links between aesthetic experience and epistemology, I have recovered the concept of *mimesis*, a key notion in the history of art. This has helped me to understand the register of ethnographic images and their dual nature, indexical (as a trace of the world) and at the same time creative (as a construction of the world), a duality that, in some way, allows me to sew the analytical and aesthetic claims of ethnographic cinema. In order to do so, the text contains a brief review of some of Jean Rouch's works and of his stylistic link with the then new ways of making cinema in Paris, what some authors called *cinéma-vérité*.

Keywords: Aesthetic experience, aesthetic pluralism, *mimesis*, Jean Rouch, *cinéma-vérité*.

Algunas decisiones metodológicas del ensayo

Las razones que nos han llevado a centrar esta reflexión sobre el documental etnográfico se pueden resumir en dos: la primera, por el mayor equilibrio en su seno entre las funciones expresiva y denotativa del lenguaje usado, que además es en gran medida no discursivo, dado el papel protagonista de la imagen. La segunda, y crucial, por su posición "privilegiada" en la academia, "privilegiada" entre comillas debido a que este lugar se deriva paradójicamente de su falta de reconocimiento formal.

Los documentales pueden escamotear algunos de los formalismos académicos que a veces se antojan excesivos: ¿quién ha presentado como tesis doctoral una película? Esto les ha conferido una indudable libertad expresiva, estética, de la que pocas etnografías clásicas pueden presumir (aunque también existen casos, claro, como el tan polémico *Dios de agua* de Griaule, 1987). En el artículo quiero preguntarme si, además, esta libertad de sus recursos estéticos también les ha

proporcionado un potencial epistemológico desconocido por la monografía habitual.

Un vistazo por encima a este artículo revela tres referencias más o menos extrañas en un marco de reflexión habitual sobre el conocimiento antropológico: los clásicos griegos, los teóricos del arte y los adalides de la modernidad cinematográfica de la llamada *Nouvelle Vague*. Creo que vale la pena interrogarnos al respecto.

¿Por qué partir de los clásicos griegos para analizar los posibles valores científicos de un medio tan moderno como el cine etnográfico? O, dicho de otra forma, ¿por qué recurrir a los pilares del etnocentrismo de la historia universal para evaluar las posibilidades de la imagen en la búsqueda de las claves de la diversidad cultural?

La primera razón es la voluntad de explorar las convergencias de la antropología con la historia y la teoría del arte. Y así, de algún modo, seguir la senda abierta por Sally Price para desentumecer la visión del antropólogo como un simple "calculador" funcional e insensible hacia el valor social de las formas estéticas, en un artículo al que el autor pone un título tan significativo: "¿Son los antropólogos ciegos frente al arte?" (Price, 2005):

¿Cómo encajan los antropólogos en esto? El pensamiento común occidental, con algún desafortunado apoyo aquí y allá en los textos antropológicos, tiende a situarlos en esta última categoría: ve a los antropólogos como científicos sociales académicamente empeñados en analizar los objetos según sus fines funcionales, a menudo religiosos, en contextos culturales exóticos sin prestar ninguna atención a su dimensión estética. Según esta visión, los objetos se convierten en "arte" una vez caen bajo la mirada de aquellos que operan en la tradición de la historia del arte. (Price, 2005, p. 19)

Con independencia de lo que sea posible contestar, y pese a la existencia de corrientes "antiformalistas", al menos desde Aristóteles, el concepto de forma nos puede servir de puente —a mi parecer necesario— entre las dos disciplinas (la historia del arte y la antropología). No hay duda de que los antropólogos se ocupan de las formas culturales, de los significantes culturales

en todas sus expresiones: rituales y cotidianas, verbales y gestuales, cognitivas y materiales... Toda la reflexión epistemológica (Harris, 1982) sobre información EMIC (como opuesta a la ETIC) reenvía, por ejemplo, a esos significantes culturales, que naturalmente incluyen lo que etnógrafos y observadores externos han llamado “arte” en los pueblos no europeos, inventando categorías tan espurias y etnocéntricas como “arte primitivo”.

No se puede negar que los teóricos del arte² han reflexionado ampliamente sobre las formas, su percepción y su transformación cognitiva en arte (lo que se suele llamar estética). En consecuencia, este patrimonio disciplinar puede ser tan útil para la empresa antropológica como lo han sido otros del tipo de la economía o la historiografía, por mucho que se hubiesen centrado de manera casi exclusiva en la experiencia de la sociedad occidental. Este recurso implica acercarse a los antiguos griegos, a nuestros clásicos, ya que invariablemente sirven de base en la argumentación de los teóricos del arte.

La segunda razón es que el remontarnos a ese falso momento de paso del mito al *logos* que se ha querido situar en Grecia nos permite casi paradójicamente recuperar ambigüedades y pluralidades descartadas por la teoría del arte, construida desde el individualismo moderno. Esa recuperación afecta y se ve afectada directamente por la práctica etnográfica que se ha enfrentado directamente a la diversidad, desde la forma agente de la magia, del chamanismo, hasta los múltiples usos simbólicos indisociables de la experiencia sensorial, es decir, estética.

La antropología es de las pocas ciencias que no ha divinizado el legado griego: no solo no ha buscado generalmente sus ancestros en la Hélade, sino que ha refutado la famosa premisa, tácita o expresa, según la cual fuera de Grecia y de sus sucesores espirituales directos (Europa y Occidente) no existiría racionalidad como tal.

² Reconozco que la selección de autores puede parecer algo arbitraria. He optado por centrarme en la escuela polaca y, sobre todo, en Tatarkiewicz y Panofsky (alemán, pero de Silesia, una región compartida con Polonia, como revela su apellido).

Pese a que se puede afirmar que los historiadores del arte tienden a suscribir colectivamente el mito del milagro griego —incluso con entusiasmo—, también es cierto que los grandes teóricos son perfectamente conscientes de la enorme diferencia entre las concepciones de arte, poética o imagen de griegos y occidentales modernos, pese a la continuidad terminológica (la herencia de palabras como estética o democracia, que quieren decir cosas bien distintas —y no solo en grado— en ambas sociedades). Esta conciencia más o menos confesa de la distancia cultural es una oportunidad para articularse con la antropología y ver cómo la diversidad permite entender a nuestros presuntos ancestros y cómo, desde la diferencia, sondeada en este caso a través del uso etnográfico de la imagen, la comprensión de nosotros mismos y de nuestras formas de conocimiento, podría resultar más ponderada.

El tercer invitado de piedra lo constituyen los cineastas de la *Nouvelle Vague*. Si, pese a su inevitable heterodoxia, se acepta el carácter etnológico y fundacional del trabajo de Jean Rouch (después de los primeros pasos de los pioneros),³ resulta igualmente inexcusable referirse al contexto estético, cinematográfico e ideológico en el que se formó: la emancipación colonial (su mirada africanista resultó de un sano criticismo a la gran escuela británica) y la citada *Nouvelle Vague*. La referencia a esta, tan preocupada por la expresión, me permite introducir el posible papel cognitivo de la estética, en concreto con la idea de poética, para expresar aquello que es difícil de racionalizar o “baremizar”. Así pues, para ser honesto, también había que incluir expresiones poéticas que, de todas formas, se iban a colar en el discurso (la contaminación de las palabras no es exclusiva de la academia, sino que afecta a nuestra cotidianidad: es mejor explicitarla que ignorarla).

³ Rouch siempre se reconoció heredero del cine-ojo de Dziga Vertov (1896-1955), que clamaba por un cine más allá de los registros artísticos que lo precedían (el teatro especialmente) y el documental de Robert J. Flaherty (1884-1951). Sobre la influencia de Vertov y Flaherty en el cine de Rouch, véase Canals (2008).

El código explicativo: la presunta primacía de la palabra

Existe en Occidente una larga tradición del pensamiento que reconoce en las palabras la forma más atinada para indagar en los designios últimos de la realidad, las esencias numinosas de los antiguos, el objeto de los científicos modernos. Esto es así hasta el punto de haberse convertido en un componente tácito del imaginario occidental. El erudito es el maestro de las palabras, y de Sócrates a Nietzsche, o de Platón a Marx, los grandes sabios fueron los que supieron ajustar los vocablos a cada sistema conceptual de conocimiento y verdad. Así, nos imaginamos a los peripatéticos *dialogando* por los jardines de la Academia ateniense. O “vemos” a Santo Tomás, laborioso a la lumbre trémula de una vela, *sublimando* sus pulsiones con tinta sobre un pergamino medieval.

Es así como se apuntalan los símbolos fuertes, en la fragua de la tradición que se remonta más allá de la historia —de la escritura, pues— hasta el albor del acto propiamente humano: antes que nada, el verbo. Si, para acometer sus empresas, el campesino blandía su azadón y el guerrero esgrimía su espada, el sabio tenía la palabra para develar los misterios del saber. Y no olvidemos que, desde *La República* de Platón al trifuncionalismo de Dumezil, los sabios occidentales han postulado su preeminencia social, aunque raramente la hayan podido ejercer, y menos en solitario.

En resumen, se da por sentado que la palabra puede expresar el pensamiento mejor que cualquier otro vehículo, es decir, la abstracción que permitía ascender hasta la esencia de la realidad. Es cierto que la ciencia moderna ha encontrado en los números y la notación matemática un compañero digno de esa palabra de saber. Es más, en las ciencias de la naturaleza la explicación profunda parece capturada siempre en ese lenguaje matemático tan lejano para la mayor parte de la población.

Con todo, sin profundizar demasiado en el significado de esa captura, vale la pena señalar que ese reinado de las cifras, indeleblemente ligado al experimentalismo, no es tal en las llamadas

ciencias sociales. La dificultad, cuando no imposibilidad, de medir muchos de los factores que intervienen en el comportamiento humano, explica que, por lo que se refiere a la comprensión de las sociedades, la palabra continúe prevaleciendo sobre el número.

La palabra y el código artístico

En origen, esa presunta primacía de la palabra también se dio en las ahora llamadas bellas artes. En la Grecia Antigua el arte era prácticamente sinónimo de destreza. Aristóteles lo define como la *habilidad* de ejecutar algo de una forma adecuada (Ética a Nicómaco); luego veremos que esta amplia definición está perfilada en su *Poética*. Así, en esta categoría de arte puede caber el escultor y el pintor, pero también el carpintero, el albañil o cualquier tipo de labor artesanal que sea ejecutada por personas preparadas.

Es cierto que los griegos diferenciaron entre aquellos oficios que eran “superiores” y otros que eran “inferiores” pero el oficio de escultor se clasificaba junto al del carpintero en la categoría más inferior: la razón de esto es que ambos dominios de la producción requerían un esfuerzo físico.⁴ (Tatarkiewicz, 2015a, p. 121)

Generalmente hoy en día entendemos que lo que hay de artístico en el arte es la experiencia estética y la actitud creativa, con independencia del valor utilitario, digamos cotidiano, inmediato, material, del objeto o del acto considerado como artístico.⁵

4 Tatarkiewicz simplifica algo la cuestión, en parte al proyectar sobre la sociedad griega de manera teleológica (refiriéndose a la repulsión por el trabajo manual de las élites modernas, desde los empresarios a “titulados” o los oficiales). La discriminación por el esfuerzo físico es poco coherente en una sociedad que valoraba extraordinariamente los valores guerreros (piénsese en el ideal de Alejandro), el cuerpo y su expresión (los Juegos Olímpicos eran su más conocida celebración). El problema estaba más en la idea de trabajo y en su pago. En todo caso, no hay duda que escultores como Fidias consiguieron un reconocimiento casi religioso.

5 No quiero entrar en la medida de lo posible en la definición de arte que, en su momento, arrastró a Umberto Eco (1970) a una concepción tan amplia como la de los clásicos. El problema de entenderlo como “artesanía no utilitaria”, o parte no utilitaria de la artesanía, radicaba y radica en tener que defender que la “función estética” no tiene usos —simbólicos, psicológicos u

De este modo podemos percibir arte en las pinturas, en el teatro o en las canciones, pero no tanto en los objetos vulgares del día a día —pese a la irrupción de las vanguardias, por ejemplo con los *objets trouvés* o *found objects* de Duschamp, que paradójicamente queriendo acercar el arte a lo cotidiano, quedaron sujetas a una visión completamente elitista y casi sectaria del arte contemporáneo—. Esto es sobre todo porque consideramos que hay una continuidad directa entre el autor y su obra, una intencionalidad artística que sabemos reconocer. Como hemos ido viendo, no fue así en la Grecia Clásica. Las expresiones artísticas formaban parte de un ideal de belleza o, más exactamente, de la adecuación a una forma ideal (como las puertas confeccionadas por un carpintero), más allá del alcance de un individuo creativo.⁶

Por el contrario, la *poesía* merecía otro tipo de consideración: los griegos suponían que el producto poético no era algo físico. El destino de la poesía era ser pronunciada, cantada, representada. Al no formar parte del régimen material de las cosas, la poesía se enmarcaba en un orden y un sentido distintos a los de la pintura o de la escultura. Era así hasta el punto que pareciera que la producción de palabras era algo místico —bien lejos de la noción de artesanado—, asociable a los mitos en tantas culturas llamadas primitivas. A nuestros ojos, sus valijas y confecciones son arte primitivo, mientras que a los de las poblaciones afectadas les parecían meras⁷ producciones técnicas; sus relatos serían fábulas o cuentos, aunque para dichas sociedades pudieran ser mitos cosmogónicos.

otros—, que generen satisfacción, emoción, apego o repulsión, acción conjunta... El prescindir de trazar la difícil frontera del utilitarismo (o sus intersecciones), nos lleva a confundir arte y artificial, y humano, con lo cual trivializamos el concepto en contra de la intuición moderna.

- 6 El artista-artesano, más que crear, replica las perfectas ideas, estén estas en la caverna mítica de Platón o en la mente y la materia, como proclama Aristóteles con sus célebres causas finales (recuérdese el tan manido ejemplo del Moisés de Miguel Ángel, “encerrado” en un bloque bruto de mármol merced a la visión del autor).
- 7 Hay que tener presente, de todos modos, que en las sociedades con un fuerte componente holista nada es “meramente” lo que nos parece, y que todas las dimensiones están conectadas.

Por otra parte [los antiguos griegos] admitían que existía una relación entre poesía y profecía. El escultor era un tipo de operario; el poeta, un tipo de vate. Las actividades del primero son puramente humanas, mientras que las del segundo están inspiradas por los dioses. (Tatarkiewicz, 2015a, p. 125)

Haría falta aquí una segunda aclaración sobre las ciencias sociales modernas (y la antropología entre ellas). Pese a su mayor dificultad para generar consenso, en comparación con las ciencias naturales, sí han acordado una relación nominalista de las palabras con aquello que quieren denominar. En Europa esta restricción se fue consolidando desde Ockham y los críticos de la Escolástica. Supuso una ruptura fundamental con la concepción mágica de la palabra. Esta (recordando a Frazer) era propia de las visiones holistas, animistas, en un lenguaje hoy abandonado en aras de la corrección política (basta hojear, por ejemplo, la famosa filosofía bantú propuesta por el padre Tempels),⁸ pero también había resultado fundacional en la cultura europea, desde la idea platónica, incrustada en el mundo por la substancia aristotélica, hasta el verbo del Evangelio de San Juan.

Semejante depuración del significado de la palabra es una exigencia instrumental de la ciencia social moderna. Gracias a ella se hace posible la búsqueda infinita de un lenguaje unívoco para designar el objeto de estudio y suplir en la medida de lo posible el formalismo extremo (y la falta de sesgos de significado) de las matemáticas. Hay que señalar, además, que la literatura moderna también ha abjurado del pasado mágico de la palabra: se ha concentrado en su expresividad semiótica —denotativa, connotativa o eufónica— al servicio del autor individual, del artista cada vez más autónomo. Volveremos sobre este afán de precisión.

La poética, siguiendo el uso que le dieron los antiguos, presupone unos hechos o una expresión que va más allá de lo rudimentario, de lo

- 8 Hago notar que el número, desde Pitágoras —por no hablar de sus vergonzosamente “olvidados” antecesores egipcios y babilonios— hasta la Cábala, poseía este carácter mágico en la tradición europea, y que también lo perdió, en principio, en la Nueva Ciencia.

prosaico: la poética distingue la comunicación cotidiana de la inspiración divina. Cuando se reconoce un fenómeno trascendente (o que es sentido como trascendente) podríamos decir que ha ocurrido algo escultórico, que sucedió algo pictórico, pero lo llamamos poético.

No sorprende que Aristóteles llamase *Poética* a uno de los primeros grandes tratados de estética. Esta obra nos ha llegado a medias y solo disponemos de la primera parte que trata sobre la tragedia y la epopeya. La segunda, que hablaba de la poesía yámbica y la comedia, se ha perdido (esa parte es el pretexto argumental de la famosa novela *El nombre de la rosa*). En realidad el tratado es una especie de colección de apuntes para ser expuestos, como unos recordatorios para dar clases. Estas notas atrapan la tesis central sobre estética de Aristóteles: para él, la *mímesis* es el elemento nodal de todas las expresiones de belleza. Este posicionamiento rompe con la antigua distinción entre artes plásticas y artes poéticas o míticas, entre arte y poesía.

Ahora bien, puesto que los que imitan representan seres que actúan, y dado que es fuerza que éstos sean buenos o malos —ya que los caracteres casi siempre son reducibles a una de estas dos categorías, habida cuenta que se diferencian por su virtud o sus vicios— imitan o bien a personas moralmente superiores, o a inferiores, o, incluso, iguales, como hacen los pintores: Polígnoto, por ejemplo, pintaba personas mejores, Pausón a peores, y en cambio Dionisio a iguales. (Aristóteles, 2000, p. 22)

Los pintores y los poetas crean belleza en la medida que *imitan* la realidad. Hay que apuntar que Aristóteles se refiere prácticamente a los distintos géneros poéticos griegos: los poemas elegíacos, épicos, trágicos, cómicos, yámbicos, etc. Ahora bien, el estagirita también se distanció del formalismo al defender que la forma en sí misma no era lo que diferenciaba la poesía de otros usos de la palabra:

En cambio, el arte [en comparación con la música] que emplea sólo simples palabras o metros [sin ritmos], ya sea combinándolos, ya un solo tipo de metro, ha permanecido hasta ahora sin un nom-

bre específico [...]. Pero los hombres relacionaron la creación poética con el metro y denominaron a unos, poetas elegíacos, y a otros, poetas épicos, imponiéndoles un nombre no de acuerdo con la imitación realizada, sino según el metro utilizado. Y, en efecto, cuando exponen un tema de medicina o de cosmología en verso, suelen aplicarles ese nombre, y, con todo, nada tienen en común Homero y Empédocles si exceptuamos el verso. Por ello resulta adecuado llamar a aquél poeta y a éste, antes que poeta, filósofo de la naturaleza. (Aristóteles, 2000, pp. 20-21)

La noción de arte como *mímesis* ha tenido un largo recorrido en la historia del arte, una trayectoria que no tenemos la más mínima intención de re-emprender en el presente artículo. Pero sí que nos resulta útil evocarla para pensar el *cinéma-vérité* que caracterizó la *etnofiction* de la obra de Jean Rouch. Por otro lado, la centralidad de la poética se entronca con la labor de otros cineastas que vieron en la poesía el arma última para combatir el triste destino de una sociedad cada vez más tecnocrática.

Imagen y palabra: la poética visual

Tatarkiewicz nos recuerda que entre los griegos la estética era equivalente a sensación, sensibilidad o perceptibilidad física, material, opuesta y asociada al intelecto. No se utilizó al hablar de arte hasta que, bien entrado el siglo XVIII, Alexander Baumgarten “descubrió” la estética.⁹ El éxito de su propuesta y el florecimiento de la teoría estética no se vieron acompañados de una comprensión estandarizada de la estética.

El propio autor reconoce que es bastante evidente que aún hoy (creo que podemos extendernos desde el tiempo del autor hasta la actualidad) existe una indecisión —si no confusión— en la distinción entre conceptos tan supuestamente fundamentales en la teoría del arte como experiencia estética, experiencia de la belleza y experiencia del arte. Tatarkiewicz, que duda de la

9 “Identificó la *cognitio sensitiva*, el conocimiento sensible, con el conocimiento de la belleza, denominando al estudio del conocimiento de la belleza con el nombre grecolatino de *cognitio aesthetica*, o *estética* para resumir” (Tatarkiewicz, 2015b, p. 354).

pertinencia del concepto, propone como solución lo que denomina el “pluralismo estético”. Volveremos sobre ella tras pasar por el cine.

La concepción sensorial, diríamos materialista, de la estética entre los griegos resulta coherente con la constatación de la misma connotación en la palabra idea. En las teorías del conocimiento que se van formando hasta los post-aristotélicos, la idea platónica se metamorfosea en el primer paso del proceso cognitivo, la captación sensorial de la realidad que refleja esa forma o substancia esencial, el arquetipo. Así pues, no solo el vocablo que hoy equivale a concepto se identifica con percepción y conocimiento a la vez (con lo cual, la estética es parte y condición de todo proceso cognitivo), sino que, además, se entiende en gran medida como una imagen.¹⁰

Parece claro, pues, que la acepción clásica, tan traída y llevada por la intelectualidad europea, justifica el uso de las imágenes como fuentes de conocimiento. Tatarkiewicz nos recuerda cómo a principios del siglo XX, K. Fiedler defendía que “la mente halla en la experiencia estética del arte una explicación de la esencia visible del mundo” (2015c, p. 370). Pues bien, la práctica de las culturas parece haber dado preeminencia a la vista (y a la imagen) entre los sentidos que permiten construir esa “experiencia estética” o “cognitiva”.¹¹

Sin embargo, la evolución de la noción de estética se aleja de esta unidad entre sensación y raciocinio. Se ha pasado a considerar la imagen más susceptible de interpretación que la palabra, oscilando entre la arbitrariedad de la convención, del simbolismo y de la subjetividad más absoluta —a menos que se postulen arquetipos más o menos neoplatónicos, que llegan hasta Jung y sus seguidores—. La utilización etnográfica de

la imagen puede contribuir a reunificar esos dos (o tres) ámbitos.

El cine etnográfico, con frecuencia más protocolizado, difícilmente puede evitar de manera completa su carácter intrusivo, que perturba a su vez su acción testimonial.¹² No obstante sí puede explicitar y explotar la interacción entre todas las partes en juego en el sentido de la dialógica o, más bien, de la lógica múltiple, yendo más lejos y simplificando a un tiempo la concepción de Dennis Tedlock.

Por un lado, si se especifican bien las condiciones del registro, este puede adquirir un rango de testimonio y enriquecer (no traducirse automáticamente) la información ETIC, los signos observables directamente en la etnografía. Por otra parte, también puede ayudar a fijar los elementos EMIC, al añadir el gesto a la palabra o la descripción verbal del ritual o del comportamiento. Buena parte de la emoción (en el sentido más amplio de la palabra) se expresa en comportamientos no verbales que pueden modificar enormemente tanto el significado discursivo de las normas como la significación cultural estipulada para cada acción ritual.

Pongo un ejemplo. Imaginemos cómo cambiaría, si viniese acompañado de una filmación bien contextualizada, uno de los textos más influyentes en la interpretación etnológica: *La eficacia simbólica* de Claude Lévi-Strauss (1949). Sin duda, nuestra comprensión —y quizá nuestro acuerdo— variaría mucho si pudiésemos ver al chamán y a la parturienta en acción —y probablemente lo mismo le habría pasado al propio Lévi-Strauss—. Ello no quiere decir que llegásemos a una exégesis consensuada, pero es harto probable que pudiéramos pasar la navaja de Okham con mucha más efectividad y desechar algunas explicaciones, así como establecer presupuestos comunes para investigaciones posteriores.

Uno de los aspectos que podríamos mejorar sería la ponderación del tipo de utilitarismo al

¹⁰ En griego, la palabra significa “forma”, “aspecto”, derivada de una forma del verbo ver; podría parecer que es Platón quien la transfigura en esencia (de existencia y de conocimiento), pero tal vez no es tan sencillo. Según algunas etimologías, la raíz indoeuropea que da “idea”, sería algo así como *weird*, con el sentido doble —y este carácter doble es muy significativo— de “saber” y “ver”, estando en el origen también de palabras como *veda* (“los que saben”) en sánscrito, *video* (“ver”) en latín, o *wisdom* (“sabiduría”) en inglés (EtimologíasdeChile, s. f.).

¹¹ Véase, por ejemplo, Criado (2015).

¹² Esta dificultad se ve agudizada o como mínimo visibilizada por la actual deontología antropológica, por lo que se refiere a las relaciones del investigador con el objeto de estudio.

que se refería el canto-relato sapiencial, al ver si acompañaba a manipulaciones efectivas, directas o indirectas. Otro de los aspectos, y en este me quiero centrar, sería definir mejor el papel de la emoción en todo el proceso, y no me refiero solo a la sugestión, también a la participación de la parturienta y de su entorno... Aunque Occidente lo haya olvidado, numerosas culturas reivindicaban el carácter ya no dominante, sino mágico y creador de las palabras.¹³

En este último sentido, la disposición estética del documental sería crucial para intentar comunicarnos una parte de la fuerza de lo que está ocurriendo. Y es ahí donde la comparación con el arte resulta clave. Los debates interminables sobre las relaciones entre arte y verdad (Tatarkiewicz, 2015c, pp. 341 y ss.) no nos deben ofuscar: la inclusión de los estados de ánimo, de la influencia sobre los asistentes, del impacto de las impresiones, es fundamental para entender las implicaciones políticas (e incluso económicas) de lo que se observa. Volveré sobre esta cuestión al aproximarnos a los personajes retratados por Jean Rouch.

Lo único que quiero señalar ahora es que la poética puede ser una fuente muy poderosa de recursos retóricos con fines claramente epistemológicos o cognitivos. Aun recurriendo como complemento a la poesía escrita, propongo acercarme a la poética visual (practicada por artistas como Joan Brossa, pero también por etnólogos como Michel Leiris) en las formas como ha sido aplicada en el cine. Y es aquí donde adquiere relevancia acercarse a la *Nouvelle Vague*, al mundo del cine en el que se desarrolla Rouch y con el que crece definitivamente el documental etnográfico.

La cámara y los regímenes de visibilidad

Quizá detrás de todas las imágenes del cine etnográfico se esconde la misma pregunta. ¿Podemos encontrar regímenes de verdad a través de una

cámara? Entre los pioneros del séptimo arte hallamos fórmulas tan opuestas como optimistas. Hubo quien vio en la cámara de rodar el instrumento de registro positivista definitivo. Estos fueron los que creyeron en el valor indexical (siguiendo la definición pierciana de los signos) de las imágenes filmadas. La fotografía en estático y el video en filme conformarían la manera de reproducir los fenómenos exactamente¹⁴ como ocurrieron.

La imagen fotográfica entendida así es un “rastreo del mundo” (Belting, 2009, p. 247). Está claro que ni el pintor más realista muestra exactamente lo que hay a su alrededor y, tal vez por ello, desde el siglo XIX la pintura ha tomado otros derroteros expresivos, renunciando a la vieja mimesis. Sin embargo, la captura de imagen en video atrapaba exactamente lo que se tiene delante. André Bazin, uno de los fundadores de los *Cahiers du cinéma*, donde escribirían los *Jeunes turques*, que serían los que luego filmarían las películas de la *Nouvelle Vague*, seguiría en esta línea:

La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de ‘objetivo’. [...] Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre. (Bazin, 2001, pp. 27-28)

Con esta esperanza se filmaron las primeras cintas en que se ve un caballo galopando: sorprendió que la película mostrase aquel instante en que ninguna de las patas del animal está en contacto con el suelo, cosa que no es tan evidente a simple vista. Hay que recordar que nosotros tenemos fe en aquello que vemos. Conque ¿acaso nuestro

¹³ Las sociedades negroafricanas proporcionan buenos ejemplos: basta revisar la famosa *Philosophie bantou* del Padre Tempels o la entrañable *Muntu* de Jaheinz Jahn.

¹⁴ El adverbio “exactamente” es atrevido porque supone que no solo existe una realidad objetiva, sino que la podemos percibir de manera unívoca a través de los sentidos. Yo no me refiero a esa objetividad ideal (de ahí las comillas), sino solo a la posibilidad de generar un alto nivel de consenso intersubjetivo, un campo en el que la fotografía, el video, la grabación sonora, alcanzaron gran predicamento durante buena parte del siglo XX hasta la irrupción arrolladora de la “realidad virtual” propiciada por las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones.

mejor sentido no es adecuado para la ciencia o, al menos, para la formulación y discusión de sus resultados, aunque sí pese lo suyo en la medición empírica y experimental?, ¿o acaso esa relegación de la imagen se trata de un sesgo, tal vez con su componente etnocéntrico que el documental etnográfico puede ayudar a anular? Pienso en los primeros registros en que aparece un árabe andando, un otomano, un yugoslavo y un africano, como si grabando esos movimientos se pudiese captar la esencia del gesto.

Ese gesto, tan importante para Mauss, cuando descubrió en una enfermera de la Primera Guerra Mundial la presencia de lo social en los cuerpos, y también para Clifford Geertz, cuando habla sobre el guiño como ejemplo paradigmático del código gestual de cada cultura, en su célebre *Descripción densa*. La cámara permitiría recoger esos elementos de cultura puros de una manera objetiva, una forma *exacta* con la que se puedan valorar las diferencias y los puntos en común. La cámara pareciera la máquina que necesitaban las ciencias sociales para registrar los fenómenos del comportamiento humano de un modo definitivamente empírico.

Lo que la cámara reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía [y el cine, añadido] repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el *corpus* que necesito, al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. (Barthes, 2009, p. 31)

Luego, desde sus mismos inicios, el cine etnográfico se adhiere a lo que podríamos llamar el “régimen de visibilidad”¹⁵ Lumière” (registro), lo cual está muy cerca de la concepción clásica de mimesis como mecanismo productor de conoci-

miento, y también de belleza. La polémica sobre la intervención de Flaherty en la construcción del relato etnográfico de la ya legendaria *Nanuk, el esquimal* (1922) prueba hasta qué punto el concepto de mimesis era central en la adjetivación etnográfica, tanto en la tradición boasiana (informante privilegiado, conciencia explícita de la alteración-aculturación del objeto de estudio) como en la tradición malinowskiana (observación participante, ilusión del presente etnográfico). Esto tiene que ver con el aura casi mística que rodea a las grabaciones y los cuadernos de notas de campo desde un primer momento.

En principio, la imagen debía añadir un elemento de rigor y objetividad al registro etnográfico (recuérdese el valor de testimonio, incluso jurídico, de la fotografía, hoy fulminado por el *photoshop*). La intrínseca reflexividad —metodológica y moral— de la antropología destruyó casi de inmediato esta presunción incondicionada de objetividad: desde las mencionadas críticas al montaje de *Nanuk* hasta el *mea culpa* antropológico que acuñó el nuevo concepto de etnocidio (Jaulin, 1970) o hasta la crisis etnográfica de la posmodernidad. Todo ello no ha debilitado el crecimiento, lento pero seguro, del documental etnográfico, pero ha revelado en paralelo otro régimen de visibilidad.

Efectivamente, también desde esos mismos inicios del cine hubo quien, y parafraseo a Georges Méliès, vio en el nuevo medio la herramienta para reproducir con imágenes los sueños de la gente: bien podríamos hablar de un segundo “régimen de visibilidad Méliès” (invención). Esta corriente, aunque no gozaría de la misma presencia teórica que el positivismo hasta mucho después, incluyó a cineastas tempranos, de manera explícita, como en el caso del propio Méliès o de los expresionistas alemanes, o implícita, como en diversos creadores del clasicismo cinematográfico: ¿o acaso Hollywood no se convirtió en la “fábrica de sueños”?

El falseamiento —dicen *atrezzo*— más bonito es el que parece más verdadero y, si la cámara es el aparato más maravilloso para crear realidades falsas, el plató es el laboratorio de la nueva

¹⁵ Guilles Deleuze, a partir las reflexiones de Foucault sobre el panopticon (*Vigilar y castigar...*), aplicó la idea de regímenes de visibilidad al cine. La adopción de este registro por parte de la antropología de las imágenes, visual, ha sido resaltada por muchos autores (véanse, por ejemplo, Ardévol, 2001; Mead, 2003; Augé y Colleyn, 2005).

magia, desde *Viaje a la luna* (Méliès, 1902) a *Nosferatu* (Murnau, 1822), pero también a *Intolerancia*¹⁶ (Griffith, 1916) o al *King Kong* (Cooper y Schoedsack, 1933), cuyos escenarios se acabaron metamorfoseando en el incendio de Atlanta de *Lo que el viento se llevó* (Selznick, Fleming, Cukor y Wood, 1939)... Mucho más tarde, los posmodernos profundizarían mucho más en el asunto del falseamiento (tan querido por cineastas como Orson Welles), y dirían que nunca se puede apartar la huella de subjetividad del enfoque de la cámara. Las imágenes siempre nos dicen más de lo que vemos en ellas, y tal vez nos digan tanto de quien está detrás de la cámara como de lo que está delante.

De acuerdo, esto que se está grabando es un decorado, pero ese decorado no deja de encerrar algo de verdad, hay verdad en los trucos de magia de Méliès, como hay intencionalidad y falseamiento en las tomas de gente saliendo de la fábrica o de trenes acercándose de los hermanos Lumière. Este doble régimen —aunque deje un regusto amargo ecléctico— afectó inevitablemente a los primeros documentalistas etnográficos y más aún a la generación que consolidó de forma reflexiva y contextualizada el nuevo instrumento de la antropología.

Poesía, mimesis y *cinéma-verité*

“Verano”

—Del cinema al aire libre

vengo, madre, de mirar

una mar mentida y cierta,

que no es la mar y es la mar.

—Al cinema al aire libre,

Hijo, nunca has de volver,

que la mar en el cinema

no es la mar y la mar es.

Rafael Alberti (1924), *Marinero en tierra*

El propósito de este ensayo es indagar sobre la función estética en la etnografía y, sobre todo, en el cine etnográfico. Nuestra reflexión sobre poética e imágenes tiene un límite —o más bien un orden— que es esta voluntad inicial. Aquí no profundizaremos sobre la relación entre la expresión poética y el cine¹⁷ porque eso nos distanciaría demasiado de nuestro objetivo fundamental: la etnografía.

Aun así, antes me gustaría dar un vuelo rápido sobre las palabras —y su relación con las imágenes— en la obra de Jean Luc Godard, en tanto adalid del llamado *cinéma-verité*, la declaración fundamental de la *Nouvelle Vague*, que se preocupó por revolucionar las formas cinematográficas, por darles autonomía. Creo que puede servirnos a modo de clave, de piedra angular que encaje, la fuerza poética y la paradigmática labor antropológica, etnográfica, de Jean Rouch. Ello debido a su contemporaneidad y las inquietudes compartidas respecto a la *mirada*, algo tan propio del cine como de la etnografía.

Todos los grandes largometrajes que hay en la obra de Jean-Luc Godard son una oda explícita, audiovisualmente explícita, a la palabra. Pensamos en *Le Mèpris* (1963) y recordamos a ese guionista frustrado por no poder escribir auténticos dramas trágicos que trasciendan el mero entretenimiento de la gran pantalla. Vemos a Jean-Paul Belmondo saltando entre las ramas y leyendo a Anna Karina, que se escapa desinteresada por el extraño paraíso de la costa francesa en que está ambientada *Pierrot le fou* (1965). Los amantes de las distopías no olvidarán *Capitale de la douleur* (1926), título de la obra cumbre del poeta surrealista Paul Eluard: este libro es la referencia que usa, y lee, Lemmy Caution (interpretado por un inquietante Eddie Constantine, inombre que, a su

¹⁶ Una película de los hermanos Taviani, *Good Morning, Babilonia*, aborda precisamente este juego de realismo y fantasía (¡y multiculturalismo!) en referencia a la construcción de los famosos decorados de *Intolerancia* (tal vez los más caros de la historia del cine, en valor ponderado), en concreto de los elefantes de Babilonia por dos hermanos italianos, maestros restauradores en su tierra, de la que tuvieron que emigrar.

¹⁷ Recuérdese la famosa discusión al respecto, siguiendo la línea francesa de los *Cahiers du Cinéma*, entre Passolini y Rohmer: *Cine de poesía contra cine de prosa*.

vez, usa uno de los personajes de *Moi un Noire* de Jean Rouch!) para luchar y superar una sociedad tecnocrática, absolutista y enferma (Alphaville); la poesía es en *Alphaville* (1966) la oposición al terror técnico. En *La Chinoise* (1967), Godard quiere describir la energía de los movimientos estudiantiles de París, ciudad donde se estaban gestando los principios del mayo del 68, “libertad sexual y social”. Al empezar la película, justo antes de ver a Jean Pierre Leaud leyendo el librito rojo de Mao con un fondo de los colores de la República Francesa, escuchamos dos voces que dicen: —*Un mot, qu'est-ce que c'est?* —*Un mot est ce qui se tait* (“Una palabra, ¿qué es?”. “Una palabra es lo que se calla”). Mientras oímos este diálogo los espectadores vemos una mano femenina tendida —contra un fondo blanco, tal vez una puerta, detrás— que es recogida por otra mano de hombre cuando se oye la respuesta. En la obra de Godard hay infinitas referencias de ese tipo. Todas sus películas son un juego entre las palabras y las imágenes. Un juego que nos permite ahondar en la importancia de la poética en el cine etnográfico.

De hecho, es en una de las escenas finales de *Vivre sa vie* (1962) donde encontramos la expresión genuina de la poética del cine que sirvió para desarrollar la obra de Jean Rouch y que tanto nos interesa para este artículo. En ella, aparecen dos enamorados: un joven y Nana, la protagonista, interpretada por Anna Karina. Ambos se encuentran en una habitación pequeña, con una cama y una ventana. Al principio los dos personajes mantienen una breve conversación, que ya nos recuerda a la voz en *off* superpuesta tan típica en los filmes de Jean Rouch. La chica pregunta qué harán hoy mientras abre la ventana y se da cuenta de que llueve. El chico, que está sentado con un libro de Edgar Allan Poe en las manos, y que oculta su boca, cree que sería buena idea viajar a Luxemburgo y pasar ahí el día. Esta fugaz conversación no la oímos, a pesar de que la chica mueve claramente los labios: la leemos en los subtítulos originales en francés que se añaden, acompañando a la música y a los gestos de los actores.

Entonces aparece la supuesta voz del chico leyendo el cuento de Poe, su boca siempre oculta por el libro, dado el ángulo elegido por la cámara. La voz está puesta encima de las imágenes —en realidad, la voz es la de Godard, la del director, el autor de la película—. ¹⁸ Las palabras que se oyen son dos fragmentos de un cuento titulado *Retrato Oval* de Edgar Allan Poe.

El primero trata del asombro de un personaje al descubrir un cuadro de una chica, descrito con todo detalle, que, por un momento y bajo el efecto de una instantánea luz, hace que el personaje tenga la sensación de estar frente a una mujer animada, *real*. A su vez, mientras se oye el relato recitado, la cámara hace un primer plano al rostro de Nana (Anna Karina) que está fumando un cigarrillo y, de vez en cuando, mira descaradamente a los espectadores a través de la cámara, como si estuviese viéndolos de verdad (¡Al más puro estilo de Flaherty en *Nanook of the North*, cuarenta años antes!).

El segundo fragmento narra la obsesión del pintor en lograr que sus trazos llegasen a reproducir la fuerza y la vida de su amada. Al dar la última pincelada, el pintor grita “¡En verdad, esto es la *vida* misma!”; entonces, se gira y descubre que su esposa y modelo había muerto. Se termina la escena con un gesto melancólico de Nana.

Jean Rouch y la *vérité autre*

El *cinéma vérité* es un modo de elaboración de películas que trata de atrapar la subjetividad de los actores dándoles cierta libertad de acción frente a la cámara. Trabajar con un guion sobre la marcha, por decirlo de algún modo. Este principio ha hecho que habitualmente se considere las cintas de *cinéma vérité* como documentales tanto o más que películas de ficción.

Esta libertad en la que operan los personajes hace que la trama no se desarrolle en un sentido narrativo completo. Quizá en este punto la

¹⁸ Recuérdese el emblemático final del *The Magnificent Ambersons* (“El cuarto mandamiento”, 1942) cuando la cama enfoca un micro asociado a una grúa de rodaje que se eleva y se oye “My names is Orson Welles”.

superación de la trama como un ente cerrado (y artificial, no etnográfico) será donde J. L. Godard se acerca más al ideal del *cinéma vérité* en el contexto del cine francés de finales de los cincuenta, donde se daban estas formas de experimentación.

Aunque la anterior comparación pueda ser burda y en buena medida falsa, permite pensar una forma cinematográfica poética frente al cine clásico, en “prosa”. Esa prosa la habrían construido las historias fundacionales *made in Hollywood* explicadas perfectamente por Hitchcock, el europeo más americano de la historia del cine, en su ya célebre frase: “Si en la primera escena aparece una percha, en la última debe estar colgada la americana del asesino”. El *cinéma vérité* rompe con esta coherencia completa del cine clásico: y con ello, se aproxima a la incompletitud de la realidad observada, entre otros, por el etnógrafo y, en primer lugar, por Jean Rouch.

Aunque el grueso de la obra de Jean Rouch, el máximo exponente del *cinéma vérité*, se filma en el continente africano, su cuna es París. No sorprende entonces que *Chronique d'un été* (1962), dirigida por Rouch y Edgar Morin, sea una especie de etnografía sobre la curiosa tribu parisina. Tampoco lo hace que el fruto de la colaboración de Rouch con los autores de la *Nouvelle Vague* (Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jean Douchet y Jean-Daniel Pollet) fuesen seis cortometrajes sobre la capital francesa reunidos bajo el título compartido de *Paris vu par...* (1968).

Este origen será uno de los elementos constantes en el juego de miradas que Rouch repite en toda su obra. África le sirve para dar cuenta de las absurdas costumbres parisinas. Esta alteración de las alteridades (alteridad en su acepción de otro y raro, ajeno) se ve muy clara en *Petit à petit* (1971), donde Damouré —uno de los protagonistas de *Jaguar* (1963), ahora ya en una etapa más madura de su vida— decide montar un bloque de pisos en Ayorou. Para conocer la manera en que vive la gente en este tipo de viviendas, visita París, donde descubrirá los hábitos sorprendentes de los urbanistas franceses, impresionantes a sus ojos y, a través de ellos, a los ojos del espectador de Rouch.

En *Dyonisos* (1986) nos encontramos frente a un escenario parecido. Protagonizada por un auténtico *bon vivant* que quiere emular la figura del dios Baco, la película es toda una reflexión cercana al marxismo (hecho curioso en Rouch) sobre el enfermizo modo de producción industrial europeo. Así, la empresa Renault accede a que un dandi dirija la producción de un nuevo vehículo que será el primer coche del mundo fabricado sin que sus trabajadores pasen por los procesos alienadores a los cuales los individuos se ven sometidos al entrar en una fábrica.

Esta voluntad de reflejar el absurdo occidental a través de África aparece también en *Les maîtres fous* (1955), su primera gran obra, y quizá la más escatológica y menos “estilística” de todas (me pregunto qué dirían Godard o Rohmer al ver la comilona del perro hervido), cuando, en las letras iniciales, nos advierte que todo el horror que muestran las imágenes grabadas es un reflejo de la sociedad moderna occidental.

En *Jaguar* y *Moi un noir* (1958), sus dos obras cumbre del *ciné plaisir*, podemos ver al Jean Rouch más auténtico, el que en general es recordado: filmando con su 16 mm, cámara en mano, la vida fascinante de aventureros vagando por las grandes urbes africanas. Ciudades en las que se reúne gente de todas partes. Ese Jean Rouch nos muestra un África negra moderna, donde los protagonistas son individuos que están tratando de buscarse un espacio en la nueva configuración social.

Moi un noir se desarrolla en Treichville, un suburbio de Abidjan, capital de Costa de Marfil, creado de la nada para dar cabida a trabajadores rurales que tienen que emigrar a las ciudades en busca de trabajo; los jóvenes que aparecen en la película serían de Níger. Las imágenes iniciales, como ocurre en casi todas las películas de Rouch, son demoledoras. Vemos los letreros de las calles “Avenida número 13, 14, etc.”. Un mapa nos muestra la cuadrícula que configura el suburbio, en ellas no hay pasado, ni tampoco parece que haya demasiado futuro. El tiempo es el momento que ocurre, las calles son cifras y los individuos, desprovistos de sus raíces, son poco más que otro

guarismo en las nuevas conurbaciones africanas. Una película muy triste. Exhibe muy bien la parte más dura de la vida en las antiguas colonias.

Jaguar es más optimista. También trata una migración, tema predilecto de Rouch, pero lo hace de otro modo. Los protagonistas son tres aventureros de tres distintas etnias y tres distintos oficios (un pescador, un pastor y un mercader) que viajan a la Gold Coast en busca de un futuro mejor. El trasfondo social es semejante al de *Moi un Noir*, personas desterradas, pero no deja de mostrarse un contexto más esperanzador. Los personajes viven con ilusión su búsqueda más allá de su lugar de origen y toda la película es una especie de aventura a través de distintos modos de vida africana. ¿Cómo olvidar la escena en que se ven avergonzados al encontrar una tribu donde la gente va desnuda? Finalmente los protagonistas vuelven como héroes con éxito y honores a su pueblo de origen. *Cinéma-vérité* en estado puro, los personajes van haciendo el camino, totalmente “a su rollo”, el sonido está grabado sobre la imagen, permitiendo innúmerables combinaciones de conversaciones, fondos y personajes... Una muestra total de *Nouvelle Vague*.

Sin duda, la comparación formal sistemática de las obras de Jean Rouch con las películas de la *Nouvelle Vague* constituye un filón que la antropología visual debe explotar. Al hacerlo, debe evitar el riesgo de caer en la sinécdoque epistemológica: es decir, el necesario despiece metódico de los fotogramas puede difuminar la poética que comunica, una vez montado, el efecto *cinéma-verité* aplicado a esa *verité autre* que revela el terreno etnográfico africano al observador europeo.

El presente ensayo no permite abordar esa disección, pero sí señalar que la parte analítica es la fácil (y la cinefilia nos muestra el sendero); la parte difícil, y la que requerirá la atención colectiva de los profesionales en antropología es la holística, la que yo he querido evocar. Porque es precisamente en esa poética donde reside el valor epistemológico añadido del documental etnográfico. El ritmo nervioso de *Les maîtres fous* contrasta con el tempo mucho más bucólico del camino de *Jaguar*; el colorido abigarrado y entre

sombras de la posesión hauka contrasta con las imágenes limpias, los colores naturales, casi quemados, a pleno sol, de los *médiums* nigerinos de vuelta a su rol de buenos trabajadores inmigrantes: “los mejores”, asegura Rouch, y sin duda de los más alegres, que lucen amplias sonrisas que chocan con la crispación del domingo...

Entiendo que esta acumulación de efectos estéticos es clave para comprender la profunda inversión de perspectivas que plantea Rouch: el domingo, el día de reposo establecido por la tradición cristiana y re-santificado por el sindicalismo moderno, se convierte en el contexto salvaje del alba postcolonial, en un período de actividad frenética, agotadora, arcaica, extravagante si no terrorífica; el resultado es la sorprendente renovación, el relax, la recuperación de sentido y energía que permite a los ritualistas volver en forma al mundo laboral contemporáneo, que se antoja sorprendentemente plácido —y mecánico— en comparación con el tiempo de descanso ritualizado.

Conclusiones: hacia una nueva epistemología de las imágenes (o una antropología de las formas); sobre el pluralismo estético

A modo de escenario analítico para un hipotético corolario vale la pena destacar dos horizontes que se han tratado de subrayar en este artículo.

El primero sigue la estela de Sally Price cuando se preguntaba si los antropólogos somos ciegos frente al arte. Intento responder que no lo somos, aunque solo sea en tanto que no dejamos de ser humanos al tiempo que antropólogos (y los humanos no pueden ignorar la experiencia estética, artística o no). Además no lo deberíamos ser, si queremos actuar como buenos etnógrafos.

Este ensayo quería otorgar un interés especial a los cineastas y a las técnicas, interrogándose sobre el sentido de producir imágenes para conocer y emocionar, así como sobre las conexiones operativas entre ambas intenciones. De esta manera, la antropología sale de sus viejos

laberintos para acercarse a una perspectiva más abierta —en la que se puede trabajar explícita o implícitamente con ideas de la historia del arte, como se ha hecho en el propio artículo— para arrojar luz sobre fenómenos cognitivos interculturales que no se pueden comprender sin atender a su forma y estética.

Lo que los antropólogos ofrecen al conocimiento del arte no queda fuera de la frontera de la apreciación estética de la forma, la textura y la apariencia. Más bien consiste en la habilidad de demostrar lo extraordinariamente distintos que pueden llegar a ser estos sistemas estéticos y estos propósitos artísticos entre una cultura y la otra. (Price, 2005, p. 27)

El segundo horizonte tiene que ver con los códigos académicos y el viejo dicho de “hacer de la necesidad virtud”. Las imágenes siempre han tenido en la academia una posición subordinada frente a las palabras, por lo que el cine y los documentales etnográficos no han sido del todo bienvenidos dentro del cuerpo de conocimiento antropológico. Sin embargo esta posición les ha conferido un margen de libertad que encierra nuevas oportunidades expresivas para la descripción etnográfica y el espectro de conducta humana que esta puede captar empíricamente. Lo anterior con el fin de contrastarla indefinidamente en el esfuerzo cientifista de compensar la imposibilidad práctica o ética de experimentar.

Hemos podido acercarnos a esas posibilidades expresivas, y a los inevitables recursos comunicativos y estéticos correspondientes a través de la obra de Rouch, donde encontramos paralelismos con los trabajos de algunos de los cineastas más aclamados por la crítica cinéfila, como J. L. Godard.

Esta aproximación hace posible pensar que el cine etnográfico está en una posición privilegiada frente a las palabras, demasiado encorsetadas por códigos académicos que necesitan diferenciarse de otros ámbitos de la experiencia social¹⁹ con locuciones como reappropriación cul-

tural, hermenéutica diatópica, urdimbre simbólica, etc. El cine etnográfico todavía puede usar la poética para expresarse. Las palabras, desgraciadamente, ya han corrido la suerte de los procesos de normalización de la modernidad y a menudo quedan atrapadas en sinsentidos que su propio uso ha generado, incluso al criticar este fenómeno perverso.²⁰

Naturalmente, el corolario que se podría construir en este escenario —yo solo llego a apuntar sugerencias para hacerlo— no logra permitirse descartar las palabras como vehículo de conocimiento, pero sí puede y debe aspirar a restaurar la pertinencia científica del uso de las palabras, la “transparencia denotativa”, podríamos decir, mediante su asociación a otros vehículos de descripción de la realidad, en concreto, las imágenes de los documentales etnográficos.

Para poder asegurar esta función verificadora o al menos parsimoniosa²¹ de las imágenes, el etnógrafo se ve obligado a utilizar recursos estilísticos del arte cinematográfico, que persigue la emoción tanto o más que el conocimiento, la experiencia tanto o más que el experimento... Incurre así, en un grado u otro, en la etnoficción, tan recalada por la antropología posmoderna, pero sin olvidar que el régimen de visibilidad es doble, creativo y testimonial. Hemos visto como las técnicas de uno y otro se pueden fecundar mutuamente, pero ¿cómo hacer para que el segundo, crucial para el científico, domine la relación?

La pista es evidente si se obvia la maraña metafísica de los vocablos, y si se mira, si se vuelve a la límpida —y potencialmente poética— mirada de la idea-imagen como desencadenante sensitivo del proceso cognitivo, y no como patrón

de las llamadas ciencias naturales. Servidumbre, pero también oportunidad, tal como hemos explorado en este artículo por lo que se refiere a la función expresiva del lenguaje.

²⁰ Pensemos en tantas críticas que han calificado peyorativamente como “veleidades literarias”, “personalismo” o directamente como mistificaciones, las evidentes intenciones estéticas —cuando no poéticas— de etnografías como las de Geertz o de Griaule, sin apenas analizar las posibilidades explicativas y los efectos sobre los lectores que esos recursos han tenido.

²¹ Es decir, capaz de purgar explicaciones teóricas, “pasándoles” la famosa “navaja de Ockham”.

¹⁹ Una de las servidumbres centrales de las ciencias sociales es que su vocabulario es mucho más amplio y más polisémicamente usado en la vida cotidiana que el de cualquier disciplina

platónico, extra o intramundano. Se trata de acumular “evidencias”: para tener una visión contrastada, como geodestas epistemológicos, hay que construir una trigonometría cultural con miradas distintas, desde distintos observadores hacia distintos pero comparables observados, que a su vez pueden también observar, en el tiempo y en el espacio. Y, al hacerlo, también hay que considerar que las miradas responden a lógicas diferenciadas, desplegadas en momentos concretos y expresadas mediante estéticas y emociones específicas: se hace imprescindible explicitar rigurosamente las similitudes y distinciones de todos estos elementos para poder compararlos.

Esta trigonometría epistemológica —que necesita acumular “triangulaciones” para obtener una visión si no generalizable, sí comparable— apela a una semiótica triádica, peirciana, en lugar del dualismo saussuriano, es decir, restituye el empirismo y el historicismo ignorados o escamoteados por el estructuralismo. La célebre *thirdness* de Charles Sanders Peirce (representamen, interpretante y objeto) nos obliga a reconstruir el proceso cognitivo en su historia, en sus condiciones, incluidas las motivaciones y sensaciones involucradas.²² Luego, la dimensión estética no puede ser olvidada.

Precisamente la valoración epistemológica de la diversidad, que vincula y da mayor profundidad a enfoques como la “sociedad plural” de M. G. Smith, nos permite invocar el “pluralismo estético” de Tatarkiewicz que anunciábamos al principio del presente trabajo, y que él consideraba fundamental para evitar que la investigación sobre el arte quedase definitivamente entrampada en el formalismo académico.

²² Aunque su lenguaje es a menudo difícil, una vez “traducido”, el esquema triádico rompe con la confusión original de Saussure y sus seguidores (confusión muy platónica rastreable en Levi-Strauss o Noam Chomsky) entre el concepto y su —presumido— referente, subsumidos ambos en el “significado”. Al hacerlo, promueve la combinación de perspectivas EMIC y ETIC, así como la necesidad de establecer las condiciones concretas que generan una lógica y una estética que ordenan la construcción del concepto a partir del referente. Esa relación triádica obliga a tener en cuenta el “interpretante” y el “objeto” de forma dinámica en relación con el *representamen*, comparable al significante saussuriano; de ahí la célebre *thirdness*.

Este pluralismo estético, releído y “globalizado” desde la experiencia antropológica del estudio de la alteridad colectiva, comporta una perspectiva abierta y siempre inacabada del proceso cognitivo. No se puede uno acercar a los dogon, ni para filmarlos, sin tener en cuenta a Griaule y Leiris, pese a su enfrentamiento, así como a sus críticos y defensores respectivos, todos ellos con un tándem ético-estético asociado a sus etnografías y teorías. Lo mismo ocurre con cualquier obra de cine etnográfico significativa.

Volviendo a nuestro tótem en este campo, Jean Rouch, hoy en día su obra no se puede aprovechar sin tener en cuenta las críticas que ha generado. En particular, la de Manthia Diawara, que tanto dolió a Rouch, pero que sigue la misma lógica inconformista y, sobre todo, dinámica del maestro, que no podía aceptar convertirse en un patrón inevitablemente repetido, ni en una fuente inmaculada. El lugar de traición, la crítica de Diawara, debe ser entendida como un reconocimiento, una invitación a aportar un nuevo *set* de triangulaciones en la línea de investigación abierta por el propio Rouch.

Con este mismo espíritu, la etnografía podía abordar otras fuentes que aclaren o influyan en su proceso interpretativo y que han sido a menudo desautorizadas por su carácter ficticio. Por ejemplo: la orientación sociológica y utilitarista del Jean Rouch de *Les Maîtres Fous* no desvanece la inquietud, intelectual y moral, que provoca la observación del fenómeno de endorcismo, de posesión asumida... Al tiempo que consulta sesudos estudios sobre religiosidad y cosmovisión africana, holista, el turbado etnógrafo (o etnógrafa, claro) hará bien en acercarse a obras que han tratado de visualizar el sentimiento de creencia o de vivencia sobre el que la etnografía no se atreve a interrogarse: documentos como la bella *Yeleen*, de Souleymane Cissé (1987),²³ incomprendible, esencialista, si no *friki* para no pocos

²³ Aunque la película se refiere a los bambara de Mali y se sitúa en un pasado-presente tradicional indeterminado, puede ayudar a acercarse a las dimensiones tradicional (origen), religiosa, espiritual de los protagonistas de Rouch, procedentes a menudo del África occidental y a veces de la misma región del río Níger que los personajes de *Yeleen*.

antropólogos, pero de una fuerza evocadora tal que obliga a plantearse todas las dimensiones de la vida de las poblaciones africanas, y no solo de aquellas con las que nos sentimos cómodos.

Referencias

- Alberti, R. (2012). *Marinero en tierra*. Alianza.
- Ardèvol, E. (2001). Imatge i coneixement antropològic. *Anàlisi*, 27, 43-64.
- Aristóteles. (2000). *Poética*. Icaria.
- Augé, M. y Colleyn, J-P. (2005). *¿Qué es la antropología?* Paidós.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Beauregard, G. (productor) y Godard, J. L. (director). (1965). *Pierrot le fou*. Films Georges de Beauregard.
- Belting, H. (2009). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Braunberger, P. (productor) y Godard, J. L. (director). (1962). *Vivre sa vie: un film en douze tableaux* [película]. Athos Films.
- Braunberger, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1955). *Les maîtres fous* [película]. Athos Films.
- Braunberger, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1958). *Moi, un noir* [película]. Productora.
- Braunberger, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1963). *Jaguar* [película]. Athos Films.
- Braunberger, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1971). *Petit à petit* [película]. Athos Films.
- Braunberger, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1986) *Dyonisos* [película]. Les Films de Jeudi.
- Canals, R. (2008). Jean Rouch. Un antropológ de les fronteres. *(Con)textos*, 1, 91-106.
- Cissé, S. (productor y director). (1987). *Yeleen* [película]. Atriascop Paris.
- Cooper y Schoedsack (productores y directores). (1933). *King Kong*. Radio Pictures.
- Criado, M. Á. (2015, 24 de enero). *Una jerarquía casi universal de los cinco sentidos*. El País. <http://elpais.com/elpais/2015/01/24/ciencia/1422086221322820.html>
- Dussart, P. y Godard, J. L. (productores). (1967). *La Chinoise* [película]. Athos Films.
- Eco, U. (1970). *La definición de arte*. Ediciones Martínez Roca.
- Eco, U. (2018). *El nombre de la Rosa*. Debolsillo.
- Eluard, P. (1926). *Capitale de la douleur*. Éditions Gallimard.
- EtimologíasdeChile. (s. f.). *Etimología de idea*. Consultado el 31 de agosto de 2020. <http://etimologias.dechile.net/?idea>
- Flaherty, R. (productor y director). (1924). *Nanook of the North* [película]. Revillon.
- Grau, A. (productor) y Murnau, F. W. (director). (1922). *Nosferatu*. Prana Film.
- Griaule, M. (1987). *Dios de agua*. Alta Fulla.
- Griffith, D. W. (productor y director). (1916). *Intolerancia*. Triangle Distribution Corporation.
- Harris, M. (1982). *El materialismo cultural*. Alianza.
- Heinrich, P. (productor), Rouch y Morin (directores). (1962). *Chronique d'un été*. Argos Films.
- Mead, M. (2003). Visual Anthropology in a discipline of words. En: P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 3-10). Mouton de Gruyter.
- Méliés, G. (Prod.) y Méliés, G. (Dir.). (1902). *Le voyage dans la Lune*.
- Jaulin, R. (1968) *La Paz Blanca*. Amorrortu.
- Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets.
- Panofsky, E. (2004). *Idea*. Cátedra.
- Ponti, C. (productor) y Godard, J. L. (director). (1963). *Le Mépris*. Compagnia Cinematografica Champion.
- Price, S. (2005). ¿Son los antropólogos ciegos frente al arte? *Quaderns de l'ICA*, 21, 137-160.
- Schroeder, P. (productor) y Rouch, J. (director). (1968). *Paris vu par...* [película]. Les Films du Cypres.
- Selznick, D. O. (productor), Fleming, Cukor y Wood (directores). (1939). *Lo que el viento se llevó*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Tatarkiewicz, W. (2015a). El arte: historia de la relación del arte con la poesía. En: *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (cap. III, pp. 111-160). Tecnos.

- Tatarkiewicz, W. (2015b). La experiencia estética: historia del concepto. En: *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (cap. XI, pp. 353-384). Tecnos.
- Tatarkiewicz, W. (2015c). Mimesis: historia de la relación del arte con la naturaleza y la verdad. En: *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (cap. X, pp. 333-352). Tecnos.
- Welles, O. (productor y director). (1942). *The Magnificent Amberson* [película]. RKO Radio Pictures.



Entre imágenes: ficción fotográfica e imaginarios indígenas. Reflexiones a partir de *Génesis* de Sebastião Salgado¹

Gemma Orobitg²

Resumen

Un análisis desde la antropología visual de la obra *Génesis* (2013) del fotógrafo Sebastião Salgado permite formular algunas reflexiones sobre el poder de la representación. Se trata de un intento por superar el debate clásico sobre la realidad y la ficción de las imágenes proponiendo alternativas para mirar e interrogar las fotografías.

Palabras clave: fotografía, representación, poder, naturaleza, paisaje, culturas tribales.

Abstract

An analysis inspired by visual anthropology on the work *Genesis* (2013) by photographer Sebastião Salgado, allows us to make some reflections on the power of representation. It is an attempt to overcome the classic debate about the reality and fiction of the images by proposing alternatives to see at and to interrogate the photographic image.

Keywords: photography, representation, power, nature, landscape, tribal cultures.

Es muy interesante el rol sugestivo que poseen las imágenes de indígenas y gentes tribales para los que vivimos en la sociedad moderna-occidental. ¿Por qué las fotografías de pueblos indígenas y tribales tienen una capacidad de fascinación en nosotros? ¿Son todas las imágenes sobre estas culturas o solo algunas de ellas las que ejercen esta fascinación? ¿Qué tipo de reacciones y emociones despiertan estas fotografías? Es difícil responder a estas preguntas. Desde los estudios de cultura visual se proponen algunas respuestas más o menos convincentes a algunas de estas cuestiones.

Las imágenes de las culturas indígenas son el contrapunto necesario a nuestra identidad moderna-occidental que adquiere mayor entidad a partir del contraste entre lo salvaje, desconocido, tradicional —las características que atribuimos y reconocemos en estas gentes tribales— y lo civilizado, conocido, moderno (Faris, 2002). También estos estudios sobre cultura visual proponen que estas imágenes sobre las culturas indígenas permiten la *tranquilización* de la mirada sobre nosotros mismos. Con estas imágenes de las culturas indígenas —nativas o tribales— aplacamos la ansiedad que acompaña

¹ Este artículo es el texto de una conferencia programada dentro de las actividades paralelas a la exposición *Sebastião Salgado. Génesis*, CaixaForum Madrid (enero-mayo 2014). Las imágenes que se analizan van siempre acompañadas de su referencia en el libro *Génesis* (2013) donde se incluyen. También se ha referenciado el lugar y la fecha de la toma fotográfica.

² Doctora en Antropología y Etnología por l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (1996). Gemma Orobitg es profesora titular de Antropología del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona. Directora del grupo de estudios sobre Culturas Indígenas y Afroamericanas (CINAF). Dirección electrónica: orobitg@ub.edu

la tensión entre nuestra identidad ideal (¿cómo nos gustaría que fuera nuestra sociedad?) y nuestra identidad real (¿cómo es en realidad?) (Lutz y Collin, 1993). En muchos casos estas gentes que imaginamos cercanas a la naturaleza y a las formas de vida de la humanidad primigenia son las protagonistas de nuestras utopías. Voy a intentar ejemplificar estas ideas a partir de las fotografías de Salgado en las series de *Génesis* (2013) y alguna escueta referencia a otros trabajos fotográficos.

En la introducción de *Génesis*, Sebastião Salgado plantea que este proyecto fotográfico —que contiene fotografías tomadas entre 2004 y 2011— es el contrapunto a aquello que había podido desvelar, sobre todo, en dos de sus trabajos anteriores: *Trabajadores* (1993) y *Éxodos* (2000). En estas obras, explica Salgado, pudo mostrar las consecuencias de la globalización, las desigualdades, la violencia y la pobreza que la caracterizan, pero también entrever escenas de solidaridad humana y superación de las dificultades en las situaciones más terribles. Y si bien ya es sugerido en *Éxodos*, la idea principal de *Génesis* (2013) es el retorno a la naturaleza, a la autenticidad del mundo animal y a la humanidad primigenia, que son presentadas por Salgado como las únicas vías para dar una respuesta a las nefastas consecuencias de la globalización.

Figura 1. Portadas de los tres proyectos fotográficos en secuencia que denotan la explicación de Salgado sobre la unidad en sus trabajos



Fuente: Salgado (1993, 2000, 2013).

Con esta idea, las fotografías presentadas en *Génesis* apelan a un imaginario sobre las culturas indígenas y tribales en su relación con el mundo moderno que nos es muy familiar. Detengámonos en algunas de las imágenes contenidas en

el volumen de *Génesis* (2013). La fotografía que muestra un grupo de mujeres zo'e (Pará, Brasil, 2008) coloreándose el cuerpo con el fruto rojo del achiote (*Bixa orellana*), arbusto de las zonas tropicales que se emplea para las pinturas corporales y para la cocina (Salgado, 2013, pp. 462-463). La imagen de un grupo de hombres, mujeres y niños de la población de Hademari (tierras altas meridionales, Papúa Nueva Guinea, 2008) preparando el ritual *mou-mou* que implica el sacrificio de varios cerdos que se asan en hoyos bajo tierra que cubren con hojas de platanero (Salgado, 2013, p. 202). La instantánea de unos hombres de la etnia san (Botsuana, África, 2009) ejecutando la manera tradicional de encender la hoguera, frotando una rama de vid trompeta (*Catophractes alexandri*) contra un trozo de madera dura que se mantiene fija con un pie o con la mano (Salgado, 2013, p. 238). O, también, por ejemplo, el retrato de dos mujeres mursi del poblado de Dagui (Parque Nacional de Mago, Etiopía, 2007) que exhiben una transformación corporal que solo su grupo persiste hoy en practicar, que consiste en la deformación del labio inferior con un plato (Salgado, 2013, pp. 312-313).

Figura 2. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Las mujeres mursi y suma son las últimas féminas en el mundo que llevan platos en los labios..."

Fuente: Salgado (2013, pp. 312-313)

En relación con las series de las que forman parte estas fotografías que acabo de describir, Salgado

insiste en que se trata de imágenes que muestran pueblos del mundo que viven más aislados. Aquellos que, a pesar de estar en contacto con el mundo moderno, persisten en mantener sus tradiciones. Al fotógrafo le han interesado estos grupos —y otros, como los Nenet (Siberia, Rusia, 2009)— porque a pesar de estar en contacto con el “mundo moderno” persisten en mantener unas tradiciones inevitablemente amenazadas por la expansión de la modernidad. Veamos las razones que Sebastião Salgado atribuye a la toma de estas fotografías:

Mi objetivo es retratar en la medida de lo posible a estas gentes tan apegadas a su ancestral estilo de vida. Quizás algunas lleven ropa de segunda mano distribuida por los grupos evangélicos, pero yo quería mostrar los atuendos ceremoniales y las tradiciones tribales de los que están más orgullosos y que en pocas décadas puede que sólo sobrevivan en las fotografías. Tarde o temprano, el mundo moderno las tocará o ellas irán a buscarlo. Quería captar un mundo evanescente, una parte de la humanidad que está a punto de desaparecer, pero que en muchos aspectos sigue viviendo en armonía con la naturaleza. (Salgado, 2013, p. 8)

Salgado explica, en la introducción de *Génesis* (2013), con claridad y honestidad, que hay una parte de la realidad de estos pueblos que conscientemente ha dejado fuera de cuadro: el influjo de la sociedad de consumo, la modernidad y el cambio, entendido este como el acercamiento a los usos y las prácticas de la sociedad moderna. Por otra parte, lo que ha quedado dentro del marco, según la voluntad del fotógrafo, son aquellos aspectos que dan cuenta de estos grupos humanos como culturas milenarias, con estilos de vida ancestrales, orgullosos de su tradición, viviendo en armonía con la naturaleza, en un mundo evanescente —concluye Salgado— y a punto de desaparecer.

La justificación que hace Salgado de su obra responde a un tipo de argumentación que forma parte de la historia de la fotografía, tanto artística y comercial como científica y antropológica, y que es fácil de rastrear desde finales del siglo XIX. La antropología más académica, en esa

época, buscaba “rescatar” aquellos aspectos de las culturas indígenas y tribales que habían desaparecido o estaban a punto de hacerlo como consecuencia de la expansión de la empresa colonial y de las misiones religiosas.

Las fotografías que tomaban los antropólogos no solo eran posadas sino escenificadas para exhibir estos rituales y costumbres casi en desuso y sobre todo para eliminar toda referencia a la modernidad en los retratos de estos pueblos (Orbitg, 2005). Resulta hoy emblemática la fotografía tomada en 1901 que muestra a una mujer kwakiutl realizando una actividad cotidiana junto al célebre antropólogo Franz Boas y su asistente, George Hunt, quienes aparecen aguantando una manta que elimina el fondo de la escena.

Este empeño por eliminar de la imagen todo signo de vida moderna es inherente a la propia ideología de la modernidad occidental. Si bien la modernización ha llegado, a través de distintos procesos y en distintos momentos históricos a la totalidad de la humanidad, existe, paralelamente, la necesidad de hacer perdurar al máximo —“retocando lo que sea necesario”— aquello que identificamos como tradicional, como primigenio, y pensar que estamos frente a sus últimas manifestaciones. Esta es una idea que se mantiene por más de dos siglos en la fotografía y en el arte que se desarrolla desde la sociedad moderna-occidental.

Figura 3. *Untitled*. Mujer Kwakiutl hilando fibras de corteza de cedro al mismo tiempo que acuna mediante un hilo que tiene atado a su propio pie



Fuente: American Museum of Natural History (s. f.)

Sin duda uno de los ejemplos más ilustrativos de ocultación de los elementos de cambio para construir una tradición indígena y tribal acorde con la ideología de la modernidad son las célebres fotografías de los indios norteamericanos que realizó el fotógrafo Edward S. Curtis. Entre 1900 y 1930, Curtis se embarcó en un proyecto fotográfico que fue publicado en una obra de veinte volúmenes titulada *The North American Indians*.

En 1900, Curtis asistió a una Danza del Sol de los indios piegan (*blackfeet*), un ritual que acababa de ser ilegalizado. El fotógrafo pensó que este sería el último ritual que podría celebrarse. A partir de esta experiencia inició esta monumental obra (40.000 fotografías) movido por la emoción de crear una memoria sobre las culturas indias de Norteamérica, cuya extinción parecía inminente.

Ya en su época la obra de Curtis fue muy controvertida, se le reprochaba mostrar una imagen “idealizada” y “retocada” de estas culturas indígenas. El mismo Curtis respondió a las críticas alegando que lo que él buscaba era captar la belleza de los pueblos indios, y que esta cualidad estaba en sus tradiciones, orgullo y fiereza, y no en la desesperada situación, de marginación y exterminio, en la que se encontraban en ese momento. Eso fue lo que principalmente le motivó a iniciar su proyecto (Goetzmann, 1995, p. 21).

Figura 4. Interior de un tipi piegan



Fuente: Wikiwand (s. f.)



Fuente: Wikiwand (s. f.)

La comparación del negativo original de esta escena en el interior de una cabaña piegan con la postal que se comercializó, de la que el fotógrafo eliminó el reloj despertador colocado en el centro de la escena, permite insistir de nuevo en ese imaginario fotográfico que suprimía todo resquicio de modernidad en la fijación en imágenes de las culturas indígenas. Igualmente, en lo referente a la reconstrucción de la tradición, hay una focalización de la mirada de Curtis en la majestuosidad del paisaje, que es también la de los indios que viven y transitan por él. La naturaleza y la humanidad primigenia participan de las mismas cualidades.

Entre los retratos realizados por Curtis son especialmente remarcables los de los jefes indios, algunos muy conocidos, como el *nez percé*, Chief Joseph y los especialistas religiosos de las distintas culturas indias que estaban siendo perseguidos, e incluso algunos permanecían encarcelados, en el momento en que se tomaron las fotografías (Brown, 1988; Curtis, 2015; Goetzmann, 1995, pp. 102-106).

Figura 5. Jefe indio Klamath (Oregon, Estados Unidos). Curtis (1923)



Fuente: Curtis (2015 [1997], pp. 507).

Curtis denunció en sus escritos la terrible situación de los indios en las reservas, habló sobre las ceremonias prohibidas con los chamanes que habían sido arrestados, pero para sus fotografías escogió recopilar aquellos aspectos de las culturas indígenas que estaban amenazados por la vida en las reservas y que constituían para él algo que debía ser admirado.

El antropólogo Franz Boas criticó duramente la obra de Curtis. ¿Por qué un antropólogo como Boas, que cubría el fondo de la escena fotografiada para eliminar cualquier signo de modernidad, criticaba las fotografías de Curtis? La antropología reprochaba a Edward Curtis el sobre-embellecimiento de la cultura indígena, cuyo recurso más conocido y discutido ha sido el del atuendo con el que los indios aparecen en los retratos, en particular el hecho de utilizar los mismos tocados de plumas y el mismo traje para fotografiar a indios de culturas distintas. ¿Mirando hoy las fotografías daremos el mismo sentido o uno distinto a estos dos recursos que transforman previamente algo de la realidad para fotografiarla?

En el siglo XIX, hasta hoy, la eliminación del fondo fotográfico no es vista como una manipulación de la imagen, sino que tiene un sentido relacionado con la “captación de la verdad objetiva”, en este caso, de la tradición como algo

que perdura más allá del contexto sociopolítico y del paso del tiempo. Volviendo a las críticas a Curtis, la antropología académica pensaba que la tradición se podía recuperar y re-escenificar captando su esencia a través de la fotografía, pero nunca modificar.

Particularmente en *Génesis* (2013), aunque no son muy numerosas, encontramos algunas fotografías en las que Sebastião Salgado utiliza este mismo recurso de la eliminación del fondo. Dentro del conjunto de su proyecto fotográfico estas imágenes transmiten muy claramente el sentido de “puesta en escena” y de representación de la tradición indígena o aborígena.

Este tipo de imágenes centran nuestra mirada exclusivamente en el sujeto, la acción o la expresión fotografiada y no en el contexto en el que fueron tomadas. En particular, en *Génesis*, estas fotografías sin fondo nos enfocan a mirar específicamente aquellos aspectos que más interesan a la sociedad moderna de las culturas indígenas: el chamanismo y las prácticas rituales, las modificaciones corporales, la artesanía, etc...

Detengámonos en algunas de estas imágenes que nos ofrece Salgado. En la fotografía de los chamanes kamayura (Xingú, Mato Grosso, Brasil, 2005) la eliminación del fondo resalta los atuendos y sobre todo el humo de unos largos cigarros que solo los chamanes pueden fumar, al ser este un acto sagrado —nos explica el fotógrafo— que permite entrar en contacto con las divinidades (Salgado, 2013, pp. 476-477). También en el retrato de dos de los actores participantes en el festival anual *singsing* (Mont Hagen, tierras altas occidentales, Papúa Nueva Guinea) la eliminación del fondo contribuye a destacar la sofisticación de los ornamentos, las pinturas y otras modificaciones corporales (Salgado, 2013, p. 200). Finalmente, observamos en la fotografía donde un chamán Mentawai (Isla de Siberut, Sumatra occidental, Indonesia, 2008) está preparando un filtro mágico con el almidón de hojas de palma cómo la eliminación del fondo remite a la idea de lo etéreo, lo impalpable, lo sublime, lo misterioso, etc... que se atribuye a la “verdad” de la experiencia chamánica tradicional (Salgado, 2013, p. 207).

Figura 6. Sebastião Salgado, *Génesis*

Nota explicativa de la fotografía: “A pesar de los esfuerzos del Gobierno indonesio para integrarlos, algunos clanes ‘no integrados’ viven en la selva. El Gobierno y determinados grupos religiosos los han obligado a llevar ropa moderna, los que viven en la selva usan sus vestidos tradicionales de corteza...”.

Fuente: Salgado (2013, p. 13)

En la antropología contemporánea y los estudios visuales tiende a ser muy criticada esta búsqueda de lo primigenio —la cual se identifica con la vida en armonía con la naturaleza y un supuesto misticismo—, pensada como una realidad evanescente, que debe ser “puramente” fijada o recuperada antes de que pueda desaparecer completamente. ¿Cuando se elimina en una imagen cualquier indicio de modernidad o cuando se escenifican gestos rituales o acciones cotidianas para ser fotografiadas hablaremos de realidad o de representación de la realidad? Tampoco la respuesta a esta pregunta es fácil: el debate sobre las relaciones entre ficción y realidad no está zanjado. Para no caer en una crítica fácil a la representación como algo opuesto o ajeno a la realidad, puede ser interesante escuchar qué dicen aquellos que aparecen en este tipo de imágenes.

En un documental, estrenado en 2001, realizado por la cineasta Anne Makepeace con el título *Edward Curtis. Coming to Light*, hablan los descendientes de los indios que aparecen en las fotografías de Edward Curtis y aún hoy viven en las reservas. En una de las secuencias interviene una mujer hopi cuya abuela protagoniza una de las fotografías del autor. Ella nos ofrece el testimonio de su antecesora sobre la experiencia de aparecer en las imágenes y explica que estas

fotografías son el testimonio que permite hoy tener un referente para volver a las tradiciones abandonadas durante un tiempo. Estas son sus palabras en el filme:

Cuando vi por primera vez las fotografías no reconocía quienes eran. En un primer momento, no sabía que una de estas mujeres era mi abuela. Luego, me sentí emocionada viendo estas fotografías porque podía ver a mi abuela de joven. Ella se acordaba de ese hombre blanco que venía y tomaba fotografías. Era un proceso muy largo tomar las fotografías. Ella decía: “Sí, me acuerdo de esto. Teníamos que hacernos el peinado y vestarnos de fiesta”. Creo que raramente llevaban estas ropas con las que aparecen en las fotografías a menos que fuera una ocasión especial [...] Algunas veces era gracioso porque les pedía que molieran el grano y que, al mismo tiempo, miraran a la cámara. “¡Era divertido!” —me decía mi abuela—. Hacían bromas y se reían muchísimo, por eso ocultaban su cara, para poder reírse. Si ves estas fotografías te das cuenta de lo que realmente era la tradición. Cuando crecimos ya no teníamos estas ropas y la tradición no era tan grande. Ahora estamos volviendo a la tradición y tenemos estas fotografías para ver cómo éramos entonces. (Theoria Howatu, hopi, en Makepeace, 2001)

En el mismo documental, dos descendientes de los indígenas norteamericanos fotografiados por Edward S. Curtis, piegan y gros-ventre, coinciden en cuestionar las críticas realizadas a su autor sobre la puesta en escena de la cultura indígena en las fotografías. Ellos hacen alusión sobre todo a la crítica relacionada con el atuendo con el que sus abuelos aparecían en los retratos. El argumento que esgrimen es que hay cosas muy importantes que no pueden ponerse en escena, como la profundidad de la mirada, la dignidad, la grandeza, etc...

Esta es, para los indígenas norteamericanos contemporáneos, la “verdad” que emana de las fotografías hechas por Curtis a sus antepasados. También, en sus valoraciones de la obra, insisten en la relación honesta y respetuosa del fotógrafo con los indígenas. Estas son sus declaraciones:

Imagino que en la época victoriana si ibas a hacerte una fotografía, todo el mundo se ponía el traje

y la corbata. Te pones tu mejor traje. Así que, para aquellas fotografías, se pusieron sus mejores galas, las mismas que vestían en ocasiones especiales porque, para nuestro pueblo, ésta (ser fotografiado) era una ocasión especial. (Alan Paid, piegan, en Makepeace, 2001)

Algunos critican que Curtis llevaba algunas camisas consigo... pero creo que para él éramos algo más que simples fotografías de gente sonriente. Hizo una obra monumental y si no hubiera filmado nada de aquello, la pérdida hubiera sido tremenda. Así que cuando algunos lo critican de estereotipo, yo miro a mi abuelo (fotografiado por Curtis) y no me parece un estereotipo. No pudo inventar aquello. No se puede fingir la expresión de los ojos y la determinación. Aquellas eran personas poderosas y él supo retratarlas. (George, "Caballo cautivo", gros-ventre, en Makepeace, 2001)

En estas secuencias se hace evidente la conciencia que despiertan las fotografías en aquellos que aparecen representados en ellas. Me refiero a la sensibilidad sobre el poder de la representación. Para los indígenas de hoy —y para cualquiera de nosotros que pueda aparecer en una imagen— lo relevante no es que Curtis produjera unas imágenes "idealizadas" de los indios norteamericanos, sino el tipo de representación que construyó. En este caso se trata de una tan positiva, que los descendientes de aquellos que aparecen en las fotografías las toman como referencia hoy para recuperar y reivindicar su identidad étnica.

A pesar de su distancia en el tiempo, las fotografías de Edward Curtis (*The North American Indians*, 1900-1930) y Sebastião Salgado (*Génesis*, 2013) tienen en común la mirada a través de la cual se observa a las culturas indígenas y se crea una representación sobre ellas. Según las explicaciones de ambos fotógrafos esta surge a partir de la crítica a la cultura moderna-occidental y las consecuencias de su expansión. Sin embargo, las fotografías de Curtis y Salgado, sin las explicaciones de ambos fotógrafos cuando hablan de los objetivos de sus respectivos proyectos fotográficos, están desprovistas de cualquier posicionamiento crítico directo en relación con la sociedad moderna-occidental.

No obstante se puede descubrir un posicionamiento crítico implícito: lo que aparece en las fotografías es lo que ha logrado resistir a la expansión del mundo moderno. Además, la realidad de estos individuos y grupos que se han prestado a aparecer en las fotografías queda fijada como positiva y armoniosa, una imagen de autenticidad en la que, como hemos visto, ellos mismos se reconocen, y que algunos se implican en reforzar y recuperar.

¿Cómo construye Salgado esta representación positiva y armoniosa de las sociedades indígenas y tribales en las fotografías de *Génesis*? ¿Por medio de qué procedimiento logra este objetivo? ¿Cuál es la originalidad de esta obra, no solo en relación con los antecedentes que acabo sucintamente de presentar, sino frente a reportajes comerciales bien conocidos como los de la publicación *National Geographic*, en donde se presentan universos similares?

Lo original de las fotografías de Salgado es que nos presentan un mundo en que las fronteras entre la humanidad, el contexto animal y el paisaje se disuelven. El ojo del fotógrafo consigue fijar un espacio inmanente que provoca fascinación. En realidad, lo que se nos muestra en *Génesis* (2013) son las imágenes de una mitología que, si bien no es convencional, evoca el edén o los momentos previos a la creación del planeta tal como son relatados también en muchas culturas indígenas. Los orígenes son siempre presentados en las mitologías como un momento de indiferenciación de la sociedad y la naturaleza. El sol aún no ha aparecido, es el momento de la penumbra, la bruma, y por ello un tiempo marcado por la ambigüedad y la indefinición.

En las fotografías de *Génesis* podemos ver el predominio de la penumbra y de la oscuridad sobre la luz. Emergen las brumas espesas con rayos de luz que apenas consiguen atravesarlas, la indiferenciación de los seres y su incompletud, la ausencia de violencia, así como el ímpetu que precede la creación del mundo. Sombras, luces, texturas, gestos y escenas que nos evocan un imaginario sobre los orígenes.

A continuación propongo una organización de las fotografías de *Génesis* (2013) que permita identificar a partir de qué tipo de lenguaje visual Salgado consigue fijar este momento originario. En contraposición a este orden, podemos pensar el presente. A partir de él, proyectar el futuro, en este caso, planteando —las fotografías son en este sentido excelentes— un retorno a la autenticidad de la naturaleza y de la humanidad primigenia.

He organizado las imágenes, para esta “lectura” de *Génesis* (2013), en cuatro bloques: paisajes, mundo animal y vegetal, humanidad primigenia e imágenes de síntesis.

1. Imágenes de paisajes

En general, en *Génesis* (2013), las fotografías de los paisajes dan cuenta de una naturaleza fuerte (árboles y otras plantas que surgen entre las arenas de un desierto o en medio de una pared rocosa...). Se retrata una naturaleza que está en constante movimiento y recreación continua: icebergs esculpidos por la erosión, dunas cinceladas por el viento, ríos serpenteantes que surcan selvas y valles, cursos de agua que se abren paso entre cadenas rocosas, montañas y grandes rocas talladas por la acción de los elementos de la naturaleza. En fin, imágenes que evocan una génesis, un proceso creativo o, quizá, un nuevo comienzo, aludiendo al propio título de la obra.

Vayamos al detalle de la narración visual que surge de una mirada muy característica sobre el paisaje en las fotografías reunidas en *Génesis* (2013):

1. Paisajes brumosos que nos hacen pensar inmediatamente en que tal vez hay algo que no vemos o está por aparecer. Se trata de un tema que aflora constantemente en las fotografías.

Observemos, por ejemplo, la fotografía del Salto del Ángel (Venezuela, 2006), la cascada más alta del mundo (979 metros), que cae desde una montaña de cima plana llamada Auyantepeí o “montaña del diablo”, en la lengua indígena pemón. En la imagen de Salgado, la cima aparece,

en parte, oculta por una neblina intensa (Salgado, 2013, p. 430).

También, una bruma espesa, fruto de una nevasca, permite apenas percibir el cañón de Bryce (Uta, Estados Unidos, 2010) en el marco que nos ofrece Salgado (2013, pp. 374-375). Por otra parte, en la región del Xingú, en el estado brasileño de Mato Grosso (2005), el autor fotografía un grupo de indios warua pescando en el lago Piyulada en medio de una espesa neblina que apenas deja entrever las siluetas de la canoa más próxima al objetivo de la cámara, mientras que las otras dos desaparecen progresivamente, adentrándose en la niebla (Salgado, 2013, pp. 432-433).

Figura 7. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: “La cuenca del Alto Xingú aloja una población con gran diversidad étnica, que cuenta con 2.500 habitantes de 13 poblados que hablan lenguas caribes, tupí y arawak. Aunque ocupan diferentes territorios y conservan sus propias identidades culturales, coexisten pacíficamente”.

Fuente: Salgado (2013, p. 27)

2. Paisajes en la penumbra donde predomina la sombra y la oscuridad sobre la luz.

He escogido describir dos fotografías, pero es un motivo que atraviesa todo el *corpus* de la obra. La primera imagen seleccionada para ejemplificar este recurso es la fotografía de la confluencia del río Colorado con el Pequeño Colorado, tomada desde el territorio navajo, cerca del Parque Nacional del Gran Cañón (Arizona, Estados Unidos, 2010). Salgado captura una perspectiva

bajo un cielo tormentoso, intenso, que aumenta la inmensidad y profundidad del paisaje inmerso en un juego de sombras, claros y nebulosa (Salgado, 2013, pp. 358-359).

El segundo marco es un iceberg en la península Antártica (2005). La erosión por el movimiento permanente del océano ha esculpido una torre parecida a la de un castillo. De nuevo, el cielo tormentoso pauta el contraste de luces y claros que crea esta sensación de indefinición de la luz y las tinieblas, característico de un mundo en creación (Salgado, 2013, pp. 20-21).

Figura 8. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Iceberg entre la isla Paulet y las islas Shetland del Sur en el mar de Weddell..."

Fuente: Salgado (2013, p. 3)

3. Los paisajes en los que los rayos del sol apenas llegan a atravesar la oscuridad evocan también la idea del origen de la vida.

Es la imagen con la que se inicia la narración de la creación en el Antiguo Testamento, cuando después de crear primero el cielo y la tierra, cuando la tierra no era más que vacío, nada, indefinición y tinieblas, Yahvé creó la luz y la diferenció de las tinieblas, seguidamente separó el firmamento de las aguas, lo húmedo de lo seco, los árboles en distintos especímenes, los animales en sus diversas especies, y finalmente surgió la humanidad como una emanación de sí mismo.

Frente a esta imagen del origen, donde la luz emerge sobre la oscuridad, es significativa la fotografía de la vista del valle que se extiende desde Lalibela a Makina Lideta Maryan (Etiopía, 2008). Un padre y un hijo, sentados en primer plano, mirando tímidamente al fotógrafo, representan —como explica Salgado— a las gentes de la zona que viven “como lo hicieron los antepasados en los tiempos bíblicos” (2013, p. 19). La vista de la inmensidad y la profundidad del valle apenas iluminado por los pocos rayos de luz que logran atravesar las nubes, evoca nuevamente el tiempo de los orígenes, donde la luz apenas ha logrado imponerse a las tinieblas (Salgado, 2013, pp. 296-297).

También la fotografía del elefante huyendo hacia la maleza en el Parque Nacional de Kafue (Zambia, 2010) reproduce el mismo efecto (Salgado, 2013, pp. 270-271). Igualmente estas sensaciones se aprecian en las vistas aéreas tomadas en Zambia (2010) y en el Delta del Okavango en Botsuana (2007), que muestran, respectivamente, una estampida de búfalos (Salgado, 2013, p. 279) y una numerosa manada de cebras (Salgado, 2013, pp. 280-281) iluminadas por estos rayos crepusculares que organizan la composición.

Figura 8. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Sin carreteras que les conecten con el mundo moderno, las gentes de esta zona viven de manera muy parecida a como lo hicieron sus antepasados en tiempos bíblicos, Etiopía".

Fuente: Salgado (2013, p. 19)

4. Paisajes con reflejos donde el cielo se funde con la tierra a través de la imagen que se refleja en el agua.

Desaparece el horizonte, la separación entre el cielo y la tierra. El efecto de las nubes sobre el paisaje crea también esta ilusión de indiferenciación, característica de los orígenes míticos de un mundo en composición. En la fotografía del río Negro (Amazonía, Brasil), en la zona del archipiélago de las islas Anavilhanas, el reflejo de enormes cúmulos blancos sitúa en un mismo plano el cielo, el agua y la tierra (Salgado, 2013, pp. 516-517).

Siguiendo en el paisaje amazónico, la fotografía del río Yurúa, tomada al oeste de Manaus (Brasil, 2009), muestra un horizonte en el que convergen la selva, los cursos de los ríos y el cielo en su inmensidad (Salgado, 2013, pp. 512-513). En Kamchatka (Rusia, 2006) una línea de nubes separa un pequeño cráter de la base del volcán, evocando la imbricación entre el cielo y la tierra (Salgado, 2013, pp. 346-347).

5. El juego de reflejos no solo funde el cielo y la tierra, sino que, en algunas imágenes, disuelve las fronteras entre estos y el agua, la naturaleza viva y la naturaleza muerta. Nos evoca la narración del mito de un tiempo de los orígenes en el que nada aparece diferenciado.

Quizá una de las imágenes de *Génesis* que más despierta esta indiferenciación es la composición en torno a la cola de la iguana (Galápagos, Ecuador, 2004), en donde los distintos elementos aparecen apenas diferenciados (Salgado, 2013, pp. 122-123). Otras fotografías que ilustran este lenguaje visual son la imagen de la nutria gigante en el pantanal (Mato Grosso, Brasil, 2011), la cual se refleja y desdibuja en el agua; la luz y la naturaleza viva y naturaleza muerta se entremezclan en el reflejo, formando un todo indefinido y en movimiento (Salgado, 2013, pp. 460-461). Finalmente, podemos apreciar la figura de un leopardo (Valle del río Barab, Namibia, 2005) que surge de la oscuridad como formando parte de ella mientras se percibe reflejado en las aguas oscuras (Salgado, 2013, pp. 282-283).

Figura 9. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Iguana marina (*Amblyrhynchus cristatus*). Este animal es un ejemplo perfecto de adaptación y evolución. Por lo visto las primeras iguanas marinas llegaron al archipiélago desde el continente americano, casi 1000 km. al este. Seguramente, fueron transportadas por las corrientes marinas sobre troncos de árbol, terrones con follaje y otros elementos que pudieran flotar en el agua y, una vez allí, se aclimataron a las condiciones del lugar [...]. Es el único tipo de iguana en el mundo que vive en aguas saladas".

Fuente: Salgado (2013, p. 8)

6. Finalmente, también son interesantes para construir esta idea de una temporalidad que nos sitúa en un tiempo originario, las fotografías, muy presentes en *Génesis* (2013), de texturas que imprimen un movimiento que evoca la creación: las marcas de viento sobre la arena del desierto, los efectos de la erosión en el hielo o las rocas, detalles de la disposición de las algas por la corriente del agua, el mar embravecido o unos paisajes rocosos que parecen desplazarse.

En efecto, las fotografías de planos cerrados sobre las dunas, por ejemplo, de Ili Dama (Tadrart, Argelia, 2009) o de Namibia (2005) exhiben unas texturas naturales dominadas por las geometrías ondulantes y oscilantes fruto de la acción de las ventiscas sobre las arenas desérticas (Salgado, 2013, pp. 242 y 250-251).

En la fotografía del Parque Tribal Navajo (Monument Valley, Utah y Arizona, Estados Unidos, 2010) observamos en el primer plano una vegetación que consigue sobrevivir en los bancos de arena, y al fondo unas delgadas columnas rocosas

que se elevan y crean un paisaje árido pero dispuesto a ser habitado por la vida que, como las plantas que vemos, pueda llegar hasta este lugar recóndito, tal como lo explica el autor sobre la fotografía (Salgado, 2013, pp. 370-371).

Para poner un último ejemplo, en la imagen de la cueva de auyan o “la casa del diablo” en lengua indígena pemón (Uruyen, Auyantepui, Venezuela, 2006) el curso del agua transita el paisaje rocoso, revelando apenas la vida que alberga (Salgado, 2013, pp. 484-485).

Figura 10. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: “La cueva de Auyan. De la misma manera que Auyantepei significa ‘montaña del diablo’ en la lengua de los indios pemón, la cueva Auyan es ‘la casa del diablo’, un lugar al que hay que entrar con temor y respeto...”

Fuente: Salgado (2013, pp. 484-485)

Mundo animal y vegetal

En todas las mitologías, el tiempo previo a la creación —el momento en que se produce la separación categorial de seres y especies—, hombres, animales y plantas interactúan en un mismo plano. Si hay algo que los caracteriza es su indiferenciación. En las mitologías indígenas, por ejemplo, son frecuentes las parejas formadas de humanos y animales. De hecho, unos pueden adquirir las formas de los otros hasta el punto de que sea imposible distinguirlos, y por eso pueden relacionarse como seres sociales.

Particularmente en esas mitologías amerindias se explica, por ejemplo, cómo los animales fueron primero humanos. En un determinado momento, invariablemente activado por un fatal cataclismo (como un diluvio), los hombres se transformaron en animales para poder sobrevivir. Los animales tienen un fondo de humanidad que es constantemente actualizado.

Una de las características de los chamanes, por ejemplo, es su capacidad de convertirse en animales o diversas especies de seres. Así adquieren cualidades, no solo para comunicarse con ellos sino para actuar sobre el mundo a través de las habilidades, relaciones y afectividades de aquellos organismos. Como ha quedado formulado en los trabajos más actuales sobre el animismo amerindio, si hay algo que caracteriza el pensamiento indígena, diferenciándolo radicalmente del occidental, es su convicción de que la humanidad —y no la animalidad— es la cualidad que todos los seres comparten (Descola, 2012; Viveiros de Castro, 2004).

Lo anterior se trata de una certeza ontológica que implica, por este fondo común de humanidad que comparten todos los seres y que el mito muestra, pensar la sociedad como la interacción necesaria y respetuosa entre todos los entes que pueblan el cosmos. Reconocer estas otras ontologías implica incluir la diversidad de habilidades, necesidades, comportamientos, afectividades, entre otras cosas, que desenvuelven la totalidad de las entidades que pueblan el cosmos para repensar nuestras ideas sobre la humanidad y acerca del mundo en general.

En *Génesis* (2013) descubrimos un tipo de imágenes que evocan esta indiferenciación entre la humanidad y el mundo animal, al igual que el tema de la metamorfosis o la transformación que contiene esta idea de indiferenciación entre lo humano-animal o animal-humano, y también, en algunas fotografías, lo humano-vegetal.

Detengámonos en el detalle de la narración visual de la indiferenciación creativa de los seres de cosmos que nos presenta Salgado:

1. Fotografías del mundo animal en esos lugares apartados donde la captura por parte de Salgado de determinados gestos o formas de expresión de la emoción permiten identificar sentimientos que desvelan el trasfondo humano de los animales.

Son bien ilustrativas de este recurso visual las fotografías de las colonias de albatros de ceja negra (Georgia del Sur, 2009). En particular, aquella en la que una pareja de aves aparece acurrucada en actitud cariñosa (Salgado, 2013, pp. 112-113). También vale destacar la mirada que dirigen a la cámara dos crías de elefantes marinos que Salgado fotografía en la bahía de Saint Andrews (Georgia del Sur, 2009) o la expresión en los ojos de la tortuga captada en las Islas Galápagos (2004). Aquí se presentan a estos integrantes del mundo animal como seres con emociones, con una humanidad que se revela en las escenas (Salgado, 2013, pp. 50-51 y 133).

Figura 11. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Las crías de elefante marino del sur (*Mirounga leonina*) en la bahía Saint Andrews, Georgia del Sur..."

Fuente: Salgado (2013, pp. 50-51)

2. El tema de la metamorfosis está menos presente en las series fotográficas de *Génesis* (2013), pero encontramos algunas fotografías en las que se juega con esta idea, ya sea en el sentido de la metamorfosis animal-humano, como en la fotografía tomada en las Islas Galápagos (Ecuador, 2004), que exhibe únicamente la parte final de una de las extremidades escamosas de una iguana

marina, que con sus cinco dedos parece también una mano humana (Salgado, 2013, p. 121), o con la fotografía de uno de los hombres-barro (tierras altas occidentales, Papúa Nueva Guinea, 2008), en la que se presenta la metamorfosis humano-vegetal. En la explicación de esta imagen, se especifica que se trata de una práctica guerrera para "camuflarse" con el entorno y no ser descubierto (Salgado, 2013, p. 205).

Figura 12. Sebastião Salgado, *Génesis*



Nota explicativa de la fotografía: "Iguana marina (*Amblyhynchus cistatus*)".

Fuente: Salgado (2013, p. 121)

3. Este mundo animal es pausado, reposado, sin ninguna violencia. Los animales rara vez aparecen como predadores, se presentan en las fotografías como seres comunitarios y sosegados.

La fotografía de los caimanes apaciblemente reposando en la noche (Mato Grosso, 2011) en el pantanal que se encuentra entre Brasil, Paraguay

y Bolivia (Salgado, 2013, pp. 450-451). Las instantáneas de las aves conviviendo en la isla de Steeple Jason (Islas Malvinas) donde viven cerca de 500.000 parejas de albatros de ceja negra (Salgado, 2013, pp. 52-53). Las escenas captadas de la concentración de pingüinos en las Isla de Saunders (Islas Sandwich del Sur, 2009) con un volcán en actividad que crea este paisaje de hielo y cenizas y donde habitan siete especies distintas de estos palmípedos (Salgado, 2013, pp. 24-25 y 80-81). Y también, como último ejemplo, la fotografía de una fila ordenada de pingüinos sobre un iceberg (Salgado, 2013, pp. 74-75).

Humanidad primigenia

Las fotografías de los pueblos indígenas y tribales, como los descubrimos en *Génesis* (2013), son representadas en gentes que mantienen sus tradiciones a pesar de los embates de la civilización: ¿qué es aquello que caracteriza hoy la “tradicción” cuando se habla de pueblos indígenas y de grupos tribales? Las fotografías de Sebastião Salgado abundan en dos ideas principales:

1. La identificación entre humanidad y entorno natural (Salgado, 2013, p. 463). En muchas de las fotografías estas gentes tradiciones desarrollan formas de vida caracterizadas por una relación estrecha y *fusional* con la naturaleza.

Las imágenes de estas gentes en sus actividades cotidianas, que se desarrollan casi exclusivamente en el entorno natural, así como las fotografías de sus viviendas construidas con materiales del entorno o aprovechando accidentes y elementos del paisaje, constituyen lo esencial de un lenguaje visual que hilvana una narración de la vida tradicional caracterizada por la fusión de la humanidad con su entorno natural, en una relación mutua de participación total.

Como ejemplo, la serie de fotografías de los hombres korowai (Papua Occidental, Indonesia, 2010) que pasan la mayor parte del tiempo en el bosque cazando y recolectando, hasta el punto de

quedar confundidos entre la vegetación, como si formaran parte de ella (Salgado, 2013, pp. 140-141 y 158); incluso sus casas están construidas en los árboles, a una altura de entre 6 y 25 metros (Salgado, 2013, pp. 148-149).

Igualmente, las imágenes del trabajo cotidiano de los hombres de la étnia yali (Papúa Occidental, Indonesia, 2010), que muestran la manera en que interactúan con el entorno, convirtiéndose en un elemento más del paisaje vegetal (Salgado, 2013, pp. 150-151).

De la misma manera, las fotografías de los zo'e (Pará, Brasil, 2009) exponen cómo pasan el día en la selva, cazando, recolectando o transitándola hasta confundirse con ella (Salgado, 2013, pp. 478-479), sus casas son también pura vegetación (Salgado, 2013, pp. 462-463).

2. El mundo animal y la humanidad parecen estar indiferenciados en otro de los recursos narrativos que descubrimos en las imágenes sobre la vida tradicional de los grupos indígenas y tribales. Se trata de escenas que evocan las relaciones humano-animal como si se tratara de relaciones interpersonales.

Son representativas de lo anterior, por ejemplo, la serie de retratos de los nenet (Península de Yamal, Siberia, Rusia, 2011) en sus *tchoums* o refugios en un día ventoso. En ellas puede observarse la convivencia de hombres, mujeres, niños y animales (Salgado, 2013, pp. 403-404).

Entre los zo'e (Pará, Brasil, 2009), y en otros grupos amerindios, algunas especies de aves, monos y tortugas conviven con los humanos y reciben el mismo trato que cualquier otro miembro de la familia (Salgado, 2013, pp. 440-441), incluso las crías son amamantadas por las mujeres. En otra imagen, la delicadeza con la que un cazador (Botsuana, 2008) transporta un ave da qué pensar sobre la relación estrecha humano-animal que se presenta como una relación interpersonal (Salgado, 2013, pp. 230-231).

Figura 13. Sebastião Salgado, *Génesis*

Nota explicativa de la fotografía: “Un cazador sujeta un sisón ventrinegro común (*Eupodotis melanogaster*), ave nativa del sur de África”.

Fuente: Salgado (2013, pp. 230-231)

Imágenes de síntesis

Hay algunas fotografías que condensan toda esta temática que acabo de presentar. Me estoy refiriendo a las escenas en las que el paisaje, la humanidad y el mundo animal aparecen completamente indiferenciados e interrelacionados. La composición y el trabajo fotográfico disuelven/difuminan las fronteras entre lo humano, lo animal y el medio natural en una misma captura.

Las caravanas de trineos nenet (Península de Yamal, Siberia, Rusia, 2011) en donde paisaje, humanos y animales interactúan fuertemente (Salgado, 2013, pp. 412-413 y 416-417) o la fotografía del campamento ganadero Amak (Sudán del Sur, 2006) al final de día, cuando la manada regresa para pasar la noche (Salgado, 2013, pp. 258-259) son ejemplos que vale la pena destacar en esta caracterización.

A modo de conclusión

Voy a concluir este texto con un contrapunto. Hemos visto, a través de Salgado, un modo de proyección de nuestras representaciones sobre los otros, es decir, acerca de los paisajes, los animales y, principalmente, los pueblos indígenas

y tribales. Pero no podemos obviar que estos Otros, en este caso los indígenas, crean también una representación sobre nosotros.

Observemos este dibujo realizado por César Díaz, un chamán del grupo indígena pumé (Llanos de Apure, Venezuela, 1992) con quien trabajé entre 1989 y 2007. Esta obra forma parte de una serie en la que don César dibuja cómo son las tierras del *allá*:

Figura 14. Dibujo de César Díaz (Llanos de Apure, Venezuela, 1992)



Fuente: archivo de la autora.

Es el dibujo del mundo de los sueños y aquel al que acceden las almas después de la muerte. ¿Qué es lo que podemos ver en él? Un mundo con espíritus y divinidades, pero también con helicópteros, aviones, radios de comunicación... Quizá esto nos sorprenda, como también sorprende a los indígenas el lugar que les damos a ellos en nuestra visión ideal de nuestro propio entorno. Ni ellos ni nosotros nos reconocemos en estos mundos ideales imaginados, en donde nosotros somos representados por los otros.

El contrapunto es claro: para nosotros es la naturaleza y la tradición lo que los pueblos indígenas representan en nuestro imaginario; para ellos el mundo urbanizado es aquello de nosotros que pone imágenes en sus sueños (Pitarch y Orobitg, 2012). En definitiva, para afinar el debate sobre el poder de la representación no puede obviarse este ejercicio —en términos de Roy Wagner— de antropología inversa (Wagner, 2019), es

decir, descubrir no solo cómo los pueblos indígenas, protagonistas de nuestras representaciones del mundo, se posicionan frente a él, sino también en qué lugar colocan el mundo civilizado, a nosotros, en sus propias representaciones del mundo. Esta doble vía permitirá, sin duda, redefinir las preguntas alrededor de la ficción y la representación.

Referencias

- American Museum of Natural History. (s. f.). *George Hunt and Franz Boas* (Image credit: AMNH Library 11604). Consultado el 4 de septiembre de 2020. <https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/northwest-coast/kwakwa-ka-wakw>
- Brown, J. E (1988). *Madre tierra, padre cielo. Fotografías de los indios de Norteamérica de Edward S. Curtis*. Ediciones de la Tradición Unánime.
- Curtis, E. S. (2015[1997]). *Los indios de Norteamérica. Las carpetas completas*. Taschen (Bibliotheca Universalis).
- Descola, P. (2012[2005]). *Más allá de la naturaleza y de la cultura*. Amorrortu Editores.
- Faris, J. C. (2002). The Gaze of Western Humanism. En: K. Asken y R. Wilk, *The Anthropology of Media* (pp. 77-90). Blackwell Pub.
- Goetzmann, W. (1995[1991]). *Les premiers Américains*. Bibliothèque de l'Image.
- Lutz, C. y Collins, J. (1993). *Reading National Geographic*. The University of Chicago Press.
- Makepeace, A. (2001). *Coming to light. Edward Curtis and the North American Indians* [documental]. Makepeace Productions.
- Orobitg, G. (2005). Fotografía y etnografía. Algunos ejemplos del uso de la fotografía en el trabajo de campo. En: J. Agudo y E. Fernández de Paz (ed.), *Mario Fuentes: medio siglo de fotografía etnográfica* (pp. 1-21). Fundación El Monte/Cajasol.
- Pitarch, P. y Orobitg, G. (2012). *Modernidades indígenas*. Iberoamericana Vertuvert.
- Salgado, S. (1993). *Trabajadores*. Lunwerk Editores.
- Salgado, S. (2000). *Éxodos*. Fundación Retevisión.
- Salgado, S. (2013). *Génesis*. Taschen.
- Viveiros de Castro, E. (2004[1996]). Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena. En: A. Surrallés y P. García Hierro (ed.), *Tierra Adentro: territorio indígena y percepción del entorno* (pp. 37-80). IWGIA.
- Wagner, R. (2019[1975]). *La invención de la cultura*. Nola Editores.
- Wikiwand. (s. f.). *Edward Sheriff Curtis*. Consultado el 4 de septiembre de 2020. https://www.wikiwand.com/es/Edward_Sheriff_Curtis

Jedan dan života/Un día de vida: recepción del cine mexicano en Yugoslavia durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial

Rodrigo Ruiz¹

Resumen

El cine mexicano entró en Yugoslavia debido a un dramático acontecimiento político: el “divorcio” entre Tito y Stalin. Las pocas películas mexicanas importadas por Yugoslavia tuvieron mucho éxito en taquilla y rápidamente entraron en el gusto del público, a pesar de que las producciones de Hollywood ocuparon un lugar preponderante en los cines yugoslavos durante los años cincuenta. Contemporáneamente, se han producido al menos tres documentales dando cuenta de tal éxito: *YuMex*, *Yugoslovenska Mehika* (Mazzini, 2012), *Un día de vida* o *Jedan dan života* (Antelj, 2013) y *Kad čuješ trubu, ti uzmi sombrero* (Šišmanović, 2009).

Este flujo cultural transnacional es un ejemplo de afinidades del tercer mundo y el reconocimiento vis a vis entre espectadores con otras formas culturales plasmadas en la pantalla. Sin embargo, el nivel de popularidad varía considerablemente de película a película. Así, tenemos un caso reducido de apenas un filme, que hasta el día de hoy es recordado con nostalgia como uno de los más taquilleros.

Entretanto, el fenómeno post-cine mexicano tuvo lugar en el campo de la música cuando a mediados del siglo pasado artistas yugoslavos comenzaron a interpretar música de mariachi, creando un género llamado Yu-Mex. La cinta *Un día de vida* (1950) de Emilio Fernández generó tal fenómeno cinematográfico y musical.

Este ensayo, derivado de mi tesis de maestría, se enfoca principalmente en la interpretación de la recepción del cine mexicano en la ex Yugoslavia durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Por medio de entrevistas y material documental recopilado en diferentes partes de la antigua Yugoslavia este escrito tiene por objeto, desde la antropología, ver la experiencia cinematográfica como drama social y proceso ritual (Turner, 1975).

Argumentaré que el cine mexicano, inscrito en el flujo cros-cultural global de productos culturales, funcionó como vehículo catártico situado en circunstancias sociohistóricas, en donde los espectadores experimentaron y reflejaron sus propias experiencias traumáticas a través de la otredad representada en la pantalla.

Palabras clave: antropología, cine, recepción, Yugoslavia, drama social, post-Segunda Guerra Mundial.

¹ Master en Antropología por la Universidad de Viena y la Universidad de Ljubljana. Candidato a doctor en Antropología por la Universidad de Viena. Adscripción institucional: Universidad de Viena, Austria. Editor de la revista *ReVela*.

Abstract

The Mexican cinema entered Yugoslavia due to a dramatic political event: the “divorce” between Tito and Stalin. The few Mexican films imported by Yugoslavia, were a great deal of success albeit Hollywood productions occupied a preponderant place in the Yugoslav cinemas during the fifties. This transnational cultural flow is an example of third world affinities and a cross-cultural recognition among spectators. A major phenomenon took place right after the Mexican films were acclaimed, with Yugoslav musicians started to performed Mexican mariachi music.

This essay derives from my reflections argued in my master degree thesis and focus mainly in the interpretation of the reception of Mexican cinema in former Yugoslavia. This interpretation has to task to see, from the anthropological discipline, the cinematic experience as a social drama and ritual process (Turner, 1975).

I will argue that Mexican cinema worked as a vehicle for catharsis due to socio-historical circumstances of the post-war reconstruction of social configurations where spectators experienced and reflected their own traumatic experience through the alterity display in the screen.

Keywords: Anthropology, cinema, cross-cultural analysis, Yugoslavia.

Antropología y cine

Gordon Gray (2010) hace notar que los antropólogos han titubeado en el estudio de los medios de comunicación y el cine por dos razones históricas:

[porque] se han enfocado en comunidades pequeñas en lugar de ciudades (aunque esto ha cambiado desde los años setenta); y porque también se han concentrado en estudios sobre países clasificados como de “tercer mundo” —usualmente antiguas colonias— [...] y las prácticas culturales del cine son eventos semi-regulares que tienen como

oposición ver la televisión, lo que es una práctica cotidiana. (Gray, 2010, p. 123)²

Sin embargo, esto ha cambiado desde que los antropólogos empezaron a ver que los medios son:

al mismo tiempo, artefactos, experiencias, prácticas y procesos. Estos son conducidos por la política y la economía, ligados a desarrollos tecnológicos y científicos, y como muchos de los dominios de la vida humana, su existencia está inextricablemente delimitada por el uso del lenguaje. (Spitulnik, 1993, p. 293)

Es por esta razón que el estudio de los medios de comunicación constituye un campo amplio donde la indagación antropológica es necesaria dada sus numerosas esferas de operación: como instituciones, lugares de trabajo, prácticas comunicativas, productos culturales y políticas, iniciativas sociales y formas estéticas. En consecuencia, los estudios antropológicos sobre cine y medios nos han dado importantes reflexiones acerca de experiencias cinemáticas cross-culturales (Larkin, 1997, 2002), o frente al uso del espacio del cine como una relación de clases sociales (Armbrust, 1998).

En discusiones contemporáneas, la noción de prácticas de medios, es decir, lo que la gente dice y hace orientada y en relación con los medios (Couldry, 2010), se ha vuelto una herramienta indispensable para las investigaciones en el campo de la antropología que versa en este sentido (Postill, 2010). De forma adicional, Horbart (2010) se refiere a la noción de prácticas como marcos de referencia que usamos para interrogar una realidad social compleja. El autor ve a las prácticas como aquellas formas complejas de actividad social reconocidas y articuladas a través de las cuales los agentes exponen su continuidad o los cambios en sí mismos

² Por supuesto que existe un campo enorme entre la antropología y el uso de los medios electrónicos como métodos y formas de investigación y experimentación antropológica. Sin embargo, el cine como práctica cultural y su estudio como campo de relaciones sociales y culturales, no se había logrado posicionar como un área o tema de la antropología hasta mediados de los noventa.

o en otros y su mundo bajo condiciones variadas (Horbart, 2010, p. 63).

Por ejemplo, en la década de los cincuenta, Hortense Powdermaker (1950) configuró el primer intento de hacer etnografía desde las entrañas de un sistema social conocido como Hollywood y las prácticas culturales de sus *managers* en forma de narración. Por otro lado, Drummond (1996) nos muestra la relación entre cine y mito. El investigador argumenta que el cine promueve mitos y rituales como una indicación de la naturaleza de la sociedad estadounidense al hablar de películas e instituciones sociales particulares y cómo estos reproducen ciertos imaginarios.

Otro interesante estudio es ofrecido por Sutton y Wogan (2009). Los autores intentan realizar diversos análisis textuales a ciertas películas hollywoodenses, de lo cual, indican, es el primer paso para una etnografía de las audiencias. En su estudio, Sutton y Wogan utilizan conceptos de la antropología y estudios sobre sociedades igualitarias para el análisis de ciertos filmes taquilleros hollywoodenses. En cierta medida los investigadores intentan descifrar códigos culturales en los filmes e interpretar qué (no) vieron las audiencias y sus razones culturales.

Para finalizar —y es aquí donde nace nuestro interés más puntual—, Brian Larkin (1997) nos acerca a procesos de flujos culturales transnacionales cinematográficos entre India y la sociedad Hausa, al norte de Nigeria. A través del espectáculo y la fantasía, del romance y la sexualidad, nos dice Larkin que las películas indias abren espacios para considerar qué significa ser moderno y cuál puede ser el lugar de la sociedad Hausa dentro de esa modernidad. El autor nos proporciona indicios de flujos entre países del “tercer mundo” rompiendo la dicotomía jerarquizada entre occidente y oriente. Este es precisamente el reto y las formas interpretativas que intento señalar sobre los flujos transaccionales y la recepción de la cinematografía mexicana en la extinta Yugoslavia.

El cine es, pues, en muchos sentidos un vehículo para interrogar a la propia historia. Lo que

queremos decir con esto es que el cine es un agente de la historia (Ferro, 1988)³. La popularidad de un producto cultural como el cine nos obliga a verlo como forma de experiencia vivida en la que el espectador es un sujeto social-histórico.

El cine es un vehículo a través del cual estos sujetos interpretan el mundo mediante las imágenes en movimiento. Esta interpretación contiene su propio equipaje cultural e histórico. Pretendo pues, abordar la recepción del cine mexicano en la antigua Yugoslavia.

Este fenómeno, argumento, hizo posible una particular relación intersubjetiva de afinidad entre el espectador y cierta película. Esta experiencia cinematográfica en particular solo tiene sentido, como señala Casetti, en lo histórico-cultural (Casetti, 2007, p. 3). La naturaleza histórico-cultural (añadiríamos, social) que el autor sugiere se refiere tanto a la noción de experiencia como a la del proceso y las condiciones (materiales, culturales, tecnológicas, históricas, etc.) de cómo se vive el cine.

El cine en cuestión propone una cierta realidad, al mismo tiempo que las condiciones y posibilidades de la vida y acción humana. Este es, por tanto, un medio que crea una ruptura con la vida cotidiana pero que paradójicamente nos permite hacer frente a nuestra existencia. El espectador es un sujeto que mira (*look*) y ejerce la práctica de ver (*looking*) (Sturken y Cartwright, 2000). Esta práctica involucra “imágenes [que] son a la vez representaciones y productoras de ideologías de su tiempo, son también factores de relaciones de poder entre sujetos humanos y entre individuos e instituciones” (Sturken y Cartwright, 2000, p. 102).

Por lo tanto, la práctica ver cine está constituida por representaciones y relaciones de poder que se sitúan en una dimensión histórica, social y cultural. No obstante, en Castoriadis (1997) existe una dimensión más allá de la realidad

3 Burke hace notar en el cine de Gillo Pontecorvo un gran ejemplo de historia contemporánea. Películas como *La batalla de Argel* (1966) y *Queimada* (1969) ofrecen una poderosa imagen de una interpretación marxista del proceso histórico y el complejo proceso de colonialismo (Burke, 2001, p. 161).

constituida a la que se puede acceder a través de la imaginación.

La imaginación es la capacidad humana que permite a los actores sociales salir de la concepción simbólica de la realidad y crear una hipótesis, un nuevo horizonte y un nuevo significado. De esta manera se mantiene abierta cualquier discusión con la realidad constituida. El contorno de la imaginación de Castoriadis es importante en este caso porque nos permite comprender mejor las posibilidades imaginativas de la agencia del espectador. Así, se consideraría la imaginación como agencia y no solo como capacidad de compromiso activo y crítico (Gordon, 2010, p. 118), también se configuraría como fuerza generada, capacidad que se activa por y a través de la experiencia cinematográfica, donde la propia realidad constituida del espectador es cuestionada y desafiada para imaginar posibilidades de visualizar la *ausencia* y contrastar *experiencias*.

Es pues necesario situar al espectador en el campo de producción de significados, lo que involucra el reconocimiento de sí mismo como miembro de un campo amplio. Los significados se reconocen como una experiencia que no puede ser amorfa, pues está organizada a través de expresiones, relatos, narraciones, *dramas sociales* y logros culturales (performances culturales) que se muestran y se comunican, es decir, se hacen públicos (Díaz Cruz, 1997, p. 12).

Para seguir con la imaginación, Appadurai (2000, p. 6) la reflexiona a través de la globalización, que él toma como el mundo de las cosas en movimiento. Los diversos flujos de objetos, personajes, imágenes y discursos, nos dice, no son coetáneos, convergentes, isomorfos o espacialmente consistentes. Son relaciones de disyunción, es decir, sus caminos o vectores que toman este tipo de flujos tienen velocidades diferentes. Appadurai, sin embargo, ya no ve la imaginación como una cuestión de genio individual, de escapismo de la vida ordinaria, sino como una facultad que informa la vida diaria de la gente ordinaria de muchas maneras.

Dicho lo anterior, en la primera sección doy cuenta del proceso de llegada del cine mexicano, las condiciones de cinematografía y sus políticas en la naciente Yugoslavia, así como las condiciones históricas de su ruptura con la Unión Soviética. Algunos comentarios de prensa especializada son puestos en relieve, así como la escasa literatura sobre el fenómeno en cuestión que abordó estos escenarios.

En la segunda parte intentaré sugerir una interpretación utilizando el concepto de drama social de Víctor Turner, intercalando entrevistas que realicé durante el 2015 en varias locaciones de lo que antes era Yugoslavia. Esto último, para develar la experiencia cinematográfica y tratar de mejorar la evidencia empírica y los datos textuales (Casetti, 2007, p. 7). Una manera de hacerlo es mirar las biografías del espectador que se remontan tanto a las historias de vida que se encuentran en diarios o narraciones orales como a las críticas y los ensayos más subjetivos.

Esta interpretación se vierte en la película mexicana más popular en Yugoslavia: *Un día de vida*, dirigida por Emilio Fernández. Hay que recordar que se han producido al menos tres documentales dando cuenta de tal éxito: *YuMex*, *Yugoslovenska Mehika* (Mazzini, 2012), *Un día de vida. Jedan Dan Zivota* (Antelj, 2013) y *Kad čuješ trubu, ti uzmi sombrero* (Šišmanović, 2009). Aunque estas cintas se enfocan en lo que subsecuentemente se conoció como *Yu-Mex*, es decir, la producción de música mariachi por artistas de todas las repúblicas de Yugoslavia, también dan cuenta de que *Un día de vida* fue el filme que detonó tal fenómeno musical.

Yugoslavia, el cine y el cine mexicano

El divorcio entre Tito y Stalin a finales de la década de los cuarenta provocó medidas de cierta censura —aunque no completamente— sobre los productos culturales soviéticos en la nueva Yugoslavia socialista. En el contexto inmediato también se generó la apertura a nuevos mercados culturales. Tal separación se puede ver en al menos tres elementos, según Ulam (1951). El primero, la actitud negativa que los soviéticos tenían

hacia la lucha de los partisanos durante la Segunda Guerra Mundial. El segundo, la duplicidad de los soviéticos con respecto a la Federación Balcánica y el papel de Yugoslavia en ella. El tercero, el intento soviético de destituir la dirección del Partido Comunista de Yugoslavia (CPY) para llenarlo de agentes soviéticos.

Por otro lado, Castoriadis (1988) ve la ruptura más como una relación entre nuevas formas de colonialismo económico y de un control burocrático estatal. El autor ve la economía y el control burocrático como las fuentes principales de la desavenencia. La relación fragmentada entre soviéticos y yugoslavos no solo traería consecuencias económicas y diplomáticas, también resultaría en cambios en la oferta cultural. Por un lado, los productos culturales soviéticos se censuraban y llegaban a cuenta gotas. Por otro, se generó la necesidad de “importar” cinematografía de otros países. Hollywood, Europa Occidental y el cine de países no aliados fueron llenando las salas de cine al mismo tiempo que la industria cinematográfica yugoslava crecía a pasos agigantados alimentando el género de los partisanos como resultado de la experiencia bélica nacional (Liehm y Liehm, 1977).

Este tipo de política cultural tuvo notables logros en el cine nacional. Se realizaron, a la mitad de los años cuarenta, 13 largometrajes, 270 documentales y 300 periódicos sobre cine y revistas cinematográficas. La red de teatros aumentó rápidamente su número de 576 en 1946 a más de 920 en 1951, “y el público pasó de 31.520.000 en 1946 a 67.920.000 a finales de 1950” (Kosanović, 1976, p. 22). El crecimiento inicial de la audiencia fue más notable en las repúblicas más pobres de Yugoslavia: Bosnia, Macedonia y Montenegro. Un activo importante fueron las aproximadamente treinta instalaciones de cine móviles, donde muchos aldeanos pudieron ver cine por primera vez (Petrić, 1946, p. 19). El cine móvil cubría una parte importante de la proyección y recepción cinematográfica. Este fenómeno fue conocido como *Potujoči Kino*.

Por ejemplo, el Comité de Cinematografía de NRM⁴ y el Ministerio de Educación de NRM, tuvieron un papel muy importante en la elaboración de cierto perfil cinematográfico macedonio:

[...] y a juzgar por los comunicados de prensa de ese período, este cine móvil, que viajaba a lo largo de las comunidades junto con la biblioteca móvil. El Ministerio, desempeñó un papel importante dentro de la campaña de alfabetización y en las numerosas actividades para la educación general de la población. (Petruševa, 2004, p. 3)

El cine *Potujoči* (cine itinerante) tenía una política especial; se trataba de una cuestión de distinción de oferta de las cintas en función del grado de implicación de los habitantes durante la guerra. En el caso de las zonas rurales eslovenas (Čizman, 2002, p. 10), la política tenía el carácter de proyectar películas temáticas especiales. En las aldeas donde la gente estuvo directamente involucrada en los horrores de la guerra, se recomendaba evitar la proyección de películas con esta temática. Para ellos eran más adecuados los filmes caseros, así como casi toda la producción cinematográfica europea y cine americano.

En cambio, en las aldeas que no se vieron severamente afectadas por la guerra, la política propuesta consistía principalmente en proyectar cintas que pusieran de relieve la Segunda Guerra Mundial, la lucha y los éxitos de las fuerzas progresistas durante la guerra. En estos lugares se proyectaban películas nacionales revolucionarias.

Así, “el número de espectadores pasaría exponencialmente de 5.656.000 en 1951 a 17.133.000 en 1960 para las películas nacionales; y para las extranjeras de 57.875.000 en 1951 a 112.991.000 en 1960” (Goulding, 2002, p. 37). Este aumento de la asistencia del público, según Goulding, se debió a la apertura y el crecimiento de las importaciones de películas procedentes de Estados Unidos y Europa Occidental.

Dentro de las importaciones cinematográficas, el cine mexicano llegó en 1952 con la cinta *La*

4 República de Macedonia, siglas en macedonio.

perla (alias *Biser*, 1946) y *La malquerida* (nombrada como *Zla ljubezen*, en esloveno, 1949). Otras dos películas que arribaron desde México a través de Yugoslavia a principios de los cincuenta fueron *Los tres mosqueteros* (*Cantinflas mušketir*, 1942) y *Un día de vida* (*Jedan dan života*, en serbocroata o *En dan ziviljenja*, en esloveno, 1950).⁵

Hay ciertas dudas sobre cómo llegó el cine mexicano a Yugoslavia. El documental *YuMex, Yugoslovanska Mehika* (2012) de Miha Mazzini, afirma que la leyenda cuenta que Moša Pijade (intelectual y mano derecha de Tito) encontró algunas cintas del país latinoamericano mientras estudiaba pintura en París y aconsejó a Tito que las importara, dado su alto grado de representación revolucionaria. En ese momento,

Las autoridades yugoslavas tuvieron que buscar en otro lugar para el entretenimiento cinematográfico. Encontraron un país adecuado en México: estaba lejos, las posibilidades de que los tanques mexicanos aparecieran en las fronteras yugoslavas eran escasas y, lo mejor de todo, en las películas mexicanas siempre hablaban de la revolución en los términos más altos. Luego, Mazzini termina con la siguiente pregunta: ¿Cómo podría un cinéfilo medio saber que no era la revolución yugoslava? (Mazzini, 2012)

Lejos de ser una leyenda, el intercambio cultural entre México y Yugoslavia pasó por la diplomacia. Las relaciones entre ambos se establecieron a finales de los años cuarenta. Una serie de acontecimientos, como el apoyo de México a Yugoslavia para que se convirtiera en miembro no permanente del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas en 1949; el movimiento de los no alineados en el que Yugoslavia tomó a México como un sólido candidato a las visiones de desarrollo y cooperación en la esfera internacional; y la expulsión de Yugoslavia de la Oficina de Información de los Partidos Comunistas y Obreros (Kominform), hicieron que las relaciones diplomáticas se estrecharan cada vez más.

El cine mexicano llegó casi sin costo alguno, pues fue ofrecido por la Embajada Mexicana —relativamente nueva— en Belgrado (Vuletic, 2010, p. 133). Tito era un cinéfilo y prestó mucha atención al desarrollo de la industria cinematográfica yugoslava, también probablemente se sintió atraído por el éxito del cine mexicano, ya que aquel país se había establecido como un centro mundial de producción cinematográfica y recibía cobertura en la prensa local (Vuletic, 2010, p. 134).

En este sentido, si vemos la producción cinematográfica como un flujo globalizado, la experiencia cinematográfica mexicana superó en su temporalidad de producción a su recepción yugoslava. Por ejemplo, Richard Schechner (2015) concibe el manifiesto de *performance of third world* como posibilidad imaginativa y experimental en el mundo del arte y el performance. Este manifiesto es imaginado mientras Schechner rastrea esta posibilidad a través del movimiento de países no alineados de los años cincuenta, el de no estar sujeto a las políticas de Estados Unidos ni de la Unión Soviética para encontrar una posibilidad diferente, que provenga de la situación marginal de aquellos países que no pertenecían al “primer” o al “segundo mundo”.

Lo más interesante es que el autor afirma al menos cuatro características en las que contiene este manifiesto de actuación: 1) actuar es explorar, jugar, experimentar con nuevas relaciones; 2) cruzar fronteras, no solo geográficas, sino también emocionales, ideológicas, políticas y personales; 3) dedicarse al estudio activo de por vida; y 4) convertirse en otra persona y ser uno mismo al mismo tiempo. El cine, como flujo cultural transnacional, y posible afinidad intercultural en su recepción, puede verse a través del prisma de lo que Schechner señala arriba. Una mutua actuación de emotividad reflexiva, que cruza fronteras, para construir una relación imaginaria con el otro y ser alguien más siendo uno mismo. Las emociones, dentro del marco sociohistórico, vienen a jugar un papel importante (si no fundamental) en el éxito de la película *Un día de vida*.

⁵ Las primeras películas que llegaron a Yugoslavia, como *La malquerida*, *La perla* y *Un día de vida*, fueron dirigidas por Emilio “el indio” Fernández.

Como señaló Vuletić, la prensa yugoslava ya estaba siguiendo al cine mexicano. Vladimir Pogačić (1953) al evaluar el cine nacional mexicano en tres películas (*La perla*, *La malquerida* y *Un día de vida*), hace una clara distinción de tres tendencias: la de Buñuel, cerca del neorrealismo italiano; la del cine mexicano en general, que se reduce a contenidos e imitación formal de Hollywood; y la del cine del nacionalismo mexicano, que conforma las tres películas que evaluó.

Para Pogačić, Yugoslavia tuvo la suerte de haber recibido el cine mexicano en su apogeo para experimentar algo que realmente representa lo que es típicamente mexicano. Más interesante es cómo describe el contenido de las películas de Fernández:

Los rostros y el estilo de actuación de esas películas tienen algo que recuerda a las máscaras antiguas e inamovibles de la escultura del monumento azteca de un gesto amplio, una pasión fuerte y primitiva que sacude las almas humanas, un discurso sencillo y proverbial que se asemeja a una canción popular, un heroísmo patético y un ritmo extremadamente lento en la actuación, el movimiento y la fábula. (Pogačić, 1953, p. 5)

Entretanto, Vladimir Petrić (1953, p. 6) ve la pintura de José Clemente Orozco (muralista mexicano) con la historia mexicana de los campesinos, los oprimidos, la revolución y la muerte. Compara la idea de la muerte que halla en esas pinturas con la noción que aparece en las películas mexicanas. Afirma,

esa forma de morir es diferente de la comprensión de morir lleno de horror, desesperación y esperanza mística. Dejar este mundo es una liberación del sufrimiento; la muerte en una batalla —es una valentía y felicidad morir por una idea— significa una victoria moral, la defensa del honor. (Petrić, 1953, p. 6)

Petrić se refiere a una película en particular: *Un día de vida*. Ve representada en ella notablemente el espíritu del hombre mexicano que juega con la muerte. El realizador terminaría señalando que Eisenstein se dio cuenta de eso (la idea de la muerte) hace mucho tiempo, y en su película

Qué viva México, donde devela algunas escenas fuertes de los “prohibidos” juegos mexicanos, devela una expresión visual de la muerte que se mezcla con un *trance* de la gente en ceremonias nacionales.

A su vez, Aleksander Vučo menciona que ninguna película como *Un día de vida* había provocado tantas lagrimas (Vučo, 1952, citado en McKee, 2010, p. 160). La prensa y la crítica cinematográfica parecían estar satisfechos con la calidad de las películas mexicanas y la forma en que describían la construcción de la nación mexicana después de la Revolución.

Sin embargo, no toda la prensa aclamaría *Un día de vida*. La revista eslovena *Naši razgledi* (Kermanauer, 1953, p. 21) se negaría ver la película como una obra de arte ya que era vaga, sin ningún propósito en su conjunto, “y el trabajo de cámara en movimiento diagonal, cuando el héroe está a punto de morir ejecutado, provocaba vértigo”. El crítico se pregunta a sí mismo ¿por qué muere como un héroe? *Nuestro héroe habría sido un héroe solo si hubiera aceptado conscientemente la tesis expresada en la película: ¡Viva Zapata!* (las cursivas son mías). Al final, su decepción sobre la muerte del personaje es más que clara, tanto que lo llevaría a afirmar que, además, es la razón por la que la película es realmente mala.

Por otra parte, Miloslav Miša Mladenović, un cinéfilo de Belgrado, notó que *Un día de vida* era especialmente poderosa, y que durante la película era notorio el llanto colectivo de los espectadores, especialmente en la escena en que la canción de “Las mañanitas” era entonada (Mladenović, 2006, pp. 34-35; Rehar, 1952).

Entretanto, McKee (2010) argumenta que el éxito del cine mexicano se debió a las tensiones políticas entre Oriente y Occidente en una época en que la Guerra Fría era inminente. La aproximación con las películas mexicanas fue una afinidad sur-sur inesperada, una improvisada política de interculturalidad. El autor sigue:

Los yugoslavos, que vivían a la sombra de la Unión Soviética, disfrutaban de tener un buen llanto junto a los mexicanos, de los que poco sabían excepto

que habían experimentado una espléndida pero dolorosa revolución mientras vivían a la sombra de Estados Unidos. (McKee, 2010, p. 151)

Otros elementos responsables del éxito fueron la dramatización de la Revolución mexicana representada en las películas de Fernández, el melodrama y el “deseo”, que eran parte fundamental del cine mexicano que atrajo a los espectadores yugoslavos en la década de 1950 y dio lugar a una manifestación temprana de vinculación de la cultura sur-sur (McKee, 2010, p. 153).

Sin embargo, poco a poco, a finales de los años cincuenta el cine mexicano comenzó a recibir severas críticas. En 1953, los yugoslavos estaban decepcionados por la selección de películas que se presentarían en el Festival de Cannes, como *El*, de Luis Buñuel, y *La red*, de Emilio Fernández. *Siempre tuya*, dirigida por el mismo autor, generó quejas entre el público. Otra película, *Konga roja* (1943), proyectada en 1956 en diez salas de Belgrado, fue calificada como “tonta”, mientras que el estreno de *Cuando me vaya* (1954), en 1957, fue anunciado en el diario *Borba* con el comentario “váyanse lo antes posible” (McKee y Castro, 2010, p. 220).

Una de las razones para este declive se debió al abandono de las temáticas revolucionarias con tintes folkloristas y canciones populares, su acercamiento a la urbanidad y la copia del estilo hollywoodense de hacer cine. Por lo tanto, podemos afirmar que el cine mexicano no fue un gran éxito en su conjunto; se trataba más bien de un éxito de género cinematográfico específico, un director particular, “el indio” Fernández, y una película determinada, *Un día de vida*.

Un día de vida como drama social

Como sugerí al principio, *Un día de vida* funcionó como un drama social catártico en el que las emociones son puestas a manera de recordar y superar el dolor y la pena de aquellos que perdieron a sus seres queridos y de quienes vivieron dramas de guerra durante esos tiempos, junto con las incertidumbres del proyecto yugoslavo. Estas emociones solo pueden elevarse si lo que se

propone en la pantalla las despierta. La eficacia simbólica del cine (para este caso) puede lograrse solamente si la relación que el espectador construye con lo proyectado supera la simple observación para convertirse en un drama social con todas sus implicaciones catárticas.

Como siempre, existe el riesgo de fracasar en la mirada de los fenómenos sociales a través del prisma de ciertas nociones y conceptos, por lo que la herramienta conceptual del drama social no es definitiva, sino que proporciona una visión profunda para el análisis contextual del espectador de cine con ciertas reservas.

La intención de observar este caso particular como un drama social debe considerarse solo contingente y no concluyente, además puede ser imaginativo en relación con ciertas manifestaciones interculturales de afinidad y catarsis, en este caso a través del cine. Aunque Turner (1985) se refiere casi exclusivamente a los conflictos políticos o religiosos, veo en su drama social una profunda conexión con la existencia humana, en la que la acción tiene lugar en relación con un momento catártico de crisis no resuelta de una existencia vivencial y que se ve reflejada en la mirada con el espectador con su mundo circundante. Como menciona Rodrigo Díaz Cruz (1997):

Los dramas sociales están saturados de “algunas” experiencias. Algunas “experiencias” probablemente no pueden ser capturadas en una expresión. Algunas “experiencias” que están conformando la identidad personal y colectiva; están cambiando, refinando y solidificando los contenidos asociados con el marco conceptual de la mente: intenciones, creencias, deseos, intereses, emociones y afectos. (p. 13)

Así también, Lee Drummond nos recuerda que Víctor Turner reconoció la importancia de las transiciones que marcan la vida de un individuo e impulsan el rico simbolismo de los rituales de crisis de vida que acompañan esas transiciones (Drummond, 1995, p. 7). El cine representaría solo una parte del proceso en el que se realiza la experiencia cinematográfica, tal y como Drummond ve el cine en términos rituales de Durkheim,

donde la gente se reúne en congregación, en atmósferas muy emotivas y cargadas de sentidos creando experiencia colectiva efervescente.

La noción de drama social sirve para describir procesos sociales, situaciones de crisis, eventos conflictivos y no armónicos (Díaz Cruz, 1997, p. 8) que representan secuencias de eventos sociales, o en las mismas palabras de Turner, como unidades de procesos sociales *aanónicos* o *inarmónicos*, que surgen en situaciones de conflicto (Turner, 1985, p. 180).

Más aún, Armbrust (1998) ve en la práctica del cine un ritual secular social. Utilizando el escenario *liminoide* de Turner y las ideas del carnaval acuñadas por Mikhail Bakhtin, Armbrust ve en el cine y el ritual una base común: ambos son repetitivos, ordenados y no espontáneos; implican una acción simbólica, reflejada en el comportamiento del público basado en el contenido de los dos escenarios.

El drama social de Turner tiene cuatro fases de acción: ruptura, crisis, acción correctora y reintegración o reconocimiento social y legitimación del cisma irreparable entre las partes en conflicto (Turner, 1975, p. 37). El siguiente ejercicio plantea poner en relieve algunas secuencias del filme en cuestión e identificarlas dentro del proceso del drama social, sus unidades simbólicas y las cuatro fases que lo componen.

El filme *Un día de vida*, se plantea en el México de 1919. Un tren llega a la estación de la Ciudad de México. Algunos soldados federales se ponen frente de la locomotora, como los viejos y famosos cuadros de la Revolución mexicana. La canción de “La Adelita” sirve como *score* de fondo. Belén Martí, nuestra protagonista, una joven periodista cubana, se baja del tren. En el lugar donde se hospedará, el recepcionista le dice que el hotel Iturbide es el más tradicional de la ciudad, y que fue el antiguo palacio del primer emperador de México, Agustín de Iturbide, mientras le llama la atención sobre la cámara imperial y la favorita de los extranjeros, especialmente de los franceses.

Belén le dice a su interlocutor que viene a México para escribir sobre sus cosas y saber de

la Revolución y sus hombres. El recepcionista le contesta: —Señorita, la situación le resultaría bastante confusa. No creo que el presidente Carranza pueda controlar la situación. Por un lado, Pancho Villa sigue luchando allí, en el norte, y por otro, Obregón, que también quiere la presidencia. Por suerte mataron a Zapata y a su famosa distribución de la tierra. Lo cazaron hace un mes. Belén le pregunta entonces: “¿icomulga con la Revolución?”. El empleado reacciona: —Por supuesto que no, Carranza tomó nuestros edificios y Zapata distribuyó nuestras haciendas, y aquí me tienen, trabajando. Yo, Manuel Ignacio Landa y Márquez de Toro Bravo.

Ciertamente hay posibilidades de autoidentificación durante los primeros diez minutos de la película. El 1919 de México fue un momento crítico para la Revolución, estuvo rodeado de inestabilidad y persistían muchas facciones que luchaban por retener el poder. Turner escribe:

[...] tras la ruptura, hay una tendencia a que la ruptura se amplíe y se extienda hasta que se convierta en extensiva con alguna escisión dominante en el conjunto más amplio de relaciones sociales relevantes a las que pertenecen las partes en conflicto o antagonistas. (Turner, 1975, p. 38)

Esta primera parte de la película se identifica con la primera fase del drama social: la ruptura. Debido a las muchas facciones bien definidas —al menos en algún momento— que luchan en la Revolución, el espectador puede encontrar similitudes con la situación mexicana, las cuales se resumen brevemente en la conversación que mantuvo Belén y el recepcionista. Sin embargo, las cosas parecen ser más ambiguas e inestables.

Esta relación simbólica que los espectadores yugoslavos pudieron haber percibido podría estar relacionada con las experiencias de la guerra —durante y después de ella—, así como con el número de facciones que luchan entre sí y forman alianzas estratégicas con los invasores: Četnici, Domobranici, Ustaše contra partisanos, soviéticos y sus alianzas momentáneas. Más aún, la no definición de la soberanía debido a las fricciones y a la división con los soviéticos. Cada

crisis pública, como escribe Turner, tiene una característica liminal, ya que es un umbral entre fases más o menos estables del proceso social.

Durante el desayuno de la mañana siguiente, Belén le manifiesta a un empleado del hotel, llamado Pomposo, que planea visitar la Virgen de Guadalupe. Él le dice que lo primero que hay que hacer como visitante es conocer a la madre de todos los mexicanos. Belén responde, “y de todos en América que hablan el mismo idioma”. Pomposo le pide que encienda una vela en devoción y por un milagro para salvar la vida del coronel Lucio Reyes. A pesar de que el empleado fue soldado luchando por el dictador Porfirio Díaz, recuerda que Lucio Reyes lo salvó de ser ejecutado por sus mismas tropas. Lucio fue sentenciado por alzarse debido a que sus ideas se acercaban a las de Emiliano Zapata —concluye Pomposo—.

Después de visitar La Virgen de Guadalupe, Belén se da cuenta de que vale la pena entrevistar a un hombre que probablemente morirá por sus ideales. Al dirigirse a buscar a Lucio descubre que el encargado de su ejecución es el general Felipe Gómez, quien era su amigo íntimo. El levantamiento del coronel revela la dirección ambigua que tomó la Revolución en ese momento, es decir, la crisis y el drama social, donde las alianzas se difuminan y se vuelven enemistades, del mismo modo, los amigos se convierten en enemigos. En una conversación durante mi trabajo de campo, Dušan Milijić describió el contexto en que la película llegó a Yugoslavia:

se entiende que la película en ese momento provocó tanta emoción después de la guerra, la revolución y el Kominform. Tantas de esas amistades rotas y enemistadas y, cuántas madres perdieron a sus hijos. [...] La película apareció en el momento oportuno y en el lugar adecuado, y si reemplazamos los nombres, bien podía estar ocurriendo en cualquier lugar, en cualquier parte del mundo, incluso en la Yugoslavia de la posguerra: por ejemplo, dos amigos, uno alineado a Stalin, el otro debe servir a Tito, esto era muy común. Creo que algunos, viendo la película, metafóricamente, vieron reflejada la situación que había en Yugoslavia. La película *Un día en la vida* es realmente atemporal y eso es calidad. (Nota de campo)

Este comentario nos hace saber cuán frescas son las cicatrices de la guerra en el imaginario colectivo yugoslavo y exhibe que la experiencia transcultural a través del cine puede encontrar afinidades y puentes de autoidentificación cultural.

Belén intenta conocer a Lucio, y tras su negativa, deja un paquete de cigarrillos de Cuba como regalo. Acto seguido un soldado le da los cigarros al preso. Mientras enciende uno y otro se lo ofrece a un soldado, Lucio comienza a recordar diferentes momentos de cercanía con Cuba. “Dudo que haya dos países más profundamente vinculados como México y Cuba”, expresa mientras recuerda a Heredia, el gran poeta cubano que fuera gobernador del Estado mexicano y más adelante enterrado en la Ciudad de México. El coronel en desgracia también recuerda a José Martí, quien se casó en México, y a su notable hermana Ana, a quien también la inhumarían en el país. Ambos individuos, mientras fuman, hablan de los ideales de Martí, el cual soñaba con la idea de una Latinoamérica unida por unidad y hermandad; ideal y *moto* de Tito y Yugoslavia.

En otra secuencia, Belén intenta conocer a la madre de Lucio, para ello Pomposo la lleva al pueblo donde vive Mamá Juanita. Ahí se conocen. La anciana aparece con un rostro resignado, casi sin gestos, taciturno. Le cuenta a la muchacha el destino fatal de su familia durante la Revolución, luego ahonda en lo que hicieron sus hijos para vivir y detalla cómo murió cada uno, además de su marido.

Belén se pone a llorar en silencio. Mamá Juanita saca de un baúl todas las condecoraciones y medallas de sus hijos, “todo lo que queda de ellos”, dice. Ella espera sinceramente que él aparezca, como siempre lo hace todos los años. Finalmente logra convencer a la viajera para que se quede como invitada en su reunión de cumpleaños, a celebrarse la mañana siguiente.

En una escena continua vemos cómo la crisis se intensifica. Lucio recibe la visita de su íntimo amigo y verdugo, Felipe. El preso lo felicita por su nuevo ascenso debido a su detención y sentencia de muerte, mientras que su interlocutor

parece molesto y lo recrimina, diciéndole que prefiere mil veces estar en su lugar. Felipe trata inútilmente de convencerlo de que pida perdón y se adhiera al Gobierno Supremo. El coronel abruptamente se levanta y le recuerda la brutal manera en que Zapata fue cazado y asesinado, replica que no cree en nada ni en nadie, así serían sus últimas palabras. Nada le haría cambiar de opinión. Después de unos segundos de silencio, Felipe se gira y le pregunta: “¿sabes qué fecha es mañana?”. “Veinticuatro de junio, cumpleaños de mi madre”, responde el condenado.

Este largo espacio de crisis revela momentos *liminoides* y de suspenso, como señala Turner. Tal como Dušan comentó anteriormente, el espectador podría sentir identificación cuando en Yugoslavia había una temible persecución de estalinistas, Četniks y Ustaša, y partisanos y sociedad civil. Los amigos se convirtieron en enemigos.

La fase de crisis puede haber contribuido a despertar los recuerdos de los espectadores de un pasado no muy lejano. Varias conversaciones que mantuve con interlocutores vieron la película como su experiencia durante la guerra. Trataron la pérdida de seres queridos de manera similar, aunque en circunstancias diferentes. Hasta este punto de la película los espectadores pueden encontrar antecedentes emocionales similares a su propia experiencia.

Boris, un archivista en la *Kinoteka* de Belgrado comenta:

Paralelamente a la lucha contra los nazis, contra la ocupación, hubo una guerra civil entre partisanos y realistas, Četniks; luego los libertadores croatas con su causa nacional, Ustaše, luego los guardianes blancos en Eslovenia contra el Ejército de Liberación Nacional. Así que dividió a las familias, amigos, y tienen situaciones similares con la madre en el medio, Mama Juanita. La historia de esta película atrae a todos los que vivieron algo similar en su familia, y recuerdan cuando tuvieron una madre con dos hijos, hermanos como enemigos. La mayoría de las madres lloraban. Los hombres también, pero sobre todo la madre, lo recuerdo porque, aunque era muy joven en el público, yo estaba allí porque mi padre trabajaba en los cines. (Nota de campo)

Asimismo, Borko Radešček, un entusiasta del cine en Eslovenia me menciona que:

la historia encaja en nuestra historia, especialmente entre la guerra, es decir, aceptamos la película por ese motivo, luego este colorido emocional. Madre de familia, hijo y amigos enemigos, algún tipo de heroísmo y esta melodía como receta de éxito de taquilla, una buena música. Buenos actores, buena trama. (Nota de campo)

La tercera fase, *redressing action* o acción correctora, comienza sin duda con el ritual mismo del cumpleaños de Mamá Juanita. Turner (1985) haría hincapié en este momento debido a sus fuentes generativas de espectáculos culturales “[...] que, inevitablemente, implica un análisis y una reflexión sobre los acontecimientos anteriores que condujeron a la crisis” (p. 199). A través de esta etapa, el autor dice que vemos la aplicación de medios legales o religiosos, de manera formal, por parte de las personas y a través de los problemas de la crisis, donde se puede tener éxito o fracasar en su esfuerzo por restaurar la paz o al menos el equilibrio de las relaciones sociales en el grupo, por grande o pequeño que sea, de la familia a la comunidad (Turner, 1985, p. 231).

En esta fase los sujetos o grupos pueden desarrollar procesos de reflexividad para tratar de designar significados; entretanto los sujetos o grupos ubican sus lugares en el esquema de la estructura social (Díaz Cruz, 1997, p. 10). Mientras que Felipe canta, el rostro de nuestro protagonista está lleno de silenciosa complicidad, ansiedad y angustia. Todos lo miran cantando, pero sus caras casi se colman de lágrimas y tristeza. La música añade un ambiente más melodramático a la situación. Belén ya no puede más, se levanta llorando enmudecida y se va.

Esta fase tiene sus rasgos liminales, como diría Turner. Las personas que tratan de convencer a Lucio están —*betwix and between*— alejándose de la posibilidad jurisdiccional de perdón y de la posibilidad jurisdiccional de la ejecución. En cualquier caso, la acción es sancionada por la autoridad representada por Felipe. Uno podría pensar que es Lucio quien está en medio, con la

probabilidad de salvarse a sí mismo. A pesar de todo, se ve condenado a morir.

Mamá Juanita prefiere ver morir a su hijo con dignidad, según sus ideales, que pedir perdón por él. Asimismo, le dice a Felipe que cuando llegue el momento de entregar a Lucio al pelotón de fusilamiento, él debe hacerlo con la misma dignidad. Como última voluntad, el coronel entrega las escrituras de la tierra a los campesinos. En ese gesto recuerda la frase de Zapata: “La tierra es para quien la trabaja”.

La mañana siguiente las tomas diagonales de la cámara enmarcan la banda del batallón, los tambores y las trompetas se involucran en la escena con sonidos militares. Una multitud de gente espera. Sus sombreros, ropas y rebosos los delatan como clase trabajadora, como campesinos. El edificio en el que fusilarían a Lucio es viejo y en ruinas, quizá una hacienda, quizá un palacio imperial.

Lucio entra rodeado del escuadrón de la muerte. El capitán se ofrece a ponerle una venda en los ojos pero el condenado se lo niega: quiere ver venir la muerte. La última esperanza aparece cuando Belén corre a sus brazos, llorando y gritando, “¡no lo maten!”. Dos soldados se la llevan ante una multitud silenciosa y atónita. Cinco disparos, Lucio cae, un militar se acerca y le dispara a quemarropa. El llanto de Belén sirve como *score*, la cámara sigue enmarcando el cadáver mientras un mar de piernas y botas militares pasa por allí. La multitud se dispersa. Felipe, con temple y mirada arrogante espera a Mamá Juanita, quien le pregunta: “¿Puedo llevarme a mi hijo ahora, Felipe?”. “Sí, Mamá Juanita, te envío órdenes para que te lo lleves”, responde el verdugo. El llanto incesante de Belén se desvanece con el final en la pantalla.

Parece que Turner ve estas nociones entrelazadas, de tal manera que ocurren en la fase *liminoide*, provocando la suspensión de la estructura, es decir, el rango de los individuos, los estados sociales, al hacerlos estar en el flujo de la experiencia. En este flujo casi no hay distinción entre el yo y el ambiente; entre un estímulo y su

respuesta; entre el pasado, el presente y el futuro. En el drama social nos movemos a través de múltiples experiencias, que se sitúan entre dos polos: la experiencia del flujo y la experiencia de la reflexividad (Díaz Cruz, 1997, p. 12).

Es difícil ver estas dos nociones en la película. De hecho, es complejo identificar cuándo se produce el proceso de antiestructura. Tal vez es en el ritual de cumpleaños en el que todos los invitados son así: invitados en una fiesta sin ningún rango jerárquico determinado, o tal vez cuando es el momento de cantar y beber de Lucio y Felipe. Sus uniformes pierden su esencia y su rígido cuerpo entrenado militarmente abandona la compostura. ¿O podría ser el cumpleaños un ritual de reconciliación entre dos amigos convertidos en enemigos? Lo que está claro es que la *communitas* se forma en la sala de cine, dado el caso de que la experiencia se torna efervescente. Tal y como varios de mis interlocutores y material documental apuntan, la película sirvió para verse a sí mismos en términos fenomenológicos y comulgar con experiencias similares.

Al mismo tiempo, el silencio y cumplimiento de la ejecución de Lucio finaliza con el restablecimiento de la normatividad en las relaciones sociales. La película en sí no da indicios de catarsis, más bien la relación intersubjetiva entre el filme y los espectadores es la catarsis misma. Es en este momento que la catarsis cinemática concluye, al visualizar el pasado de los espectadores en la pantalla con su salida del cine, la cual deja su irrupción para dar paso a la vida cotidiana.

Conclusiones

Dentro de mi estudio sobre la recepción del cine mexicano en la antigua Yugoslavia, mi principal objetivo fue ensayar nociones antropológicas sobre un fenómeno sociocultural más amplio —histórico y geopolítico, y específico dentro del campo cinematográfico—, la audiencia y su relación con cierto filme en un contexto determinado.

El campo cinematográfico resultó ser un terreno fértil para la reflexión antropológica, en

especial si pretendemos involucrarnos en el aparente flujo no hegemónico de la producción cultural dentro del campo cinematográfico mundial. Así, la cuestión antropológica surge del encuentro, ya sea cinematográfico entre audiencias cros-culturales: la reunión con la gente, las culturas, las épocas, diría Krotz (1987).

El asombro (fundamental para la investigación antropológica) no surge automáticamente de la realidad observada, no se imprime en la mente vacía del observador. Se fundamenta, ontológicamente, sensorialmente e históricamente en la dialéctica entre identidad y diferencia, un movimiento en el que dos polos se complementan, en el sentido de que uno no puede estar sin el otro. Ese asombro es, históricamente hablando, el momento repetido y siempre único del proceso cognitivo (Krotz, 1987, p. 288).

Es ciertamente este asombro lo que llevó a hacerme la pregunta más mundana de cómo una sola película tuvo tanto éxito en tierras lejanas. La imaginación cinematográfica debe ser crítica, radical, y sobre todo histórica, para desencadenar un cierto tipo de pensamiento crítico por parte de los espectadores. Entonces podremos cambiar el establecimiento de normas esencialistas.

Para terminar, me gustaría traer a colación el comentario de Žižek en el documental *Pervert's Guide of cinema* (Fiennes, 2006). Él afirma que si hay algo que sea demasiado traumático, demasiado violento, y que a su vez encaje con el disfrute, esto hace añicos las coordenadas de nuestra realidad, por lo que tenemos entonces que hacerlo ficción. Yo añadiría que este ejercicio de ficción es necesario también dramatizarlo en los términos de Turner, teatralizar la forma performativa como manera de enfrentar la realidad misma.

En muchos sentidos, la oferta cinematográfica durante la posguerra en Yugoslavia no fue suficiente para funcionar como catarsis, no alcanzó como manera de enfrentar una realidad postrada en el trauma bélico. Yo diría que el cine mexicano, más precisamente *Un día de vida* en tanto ficción y cine de lo real, cubrió esa función.

Referencias

- Appadurai, A. (2000). Grassroots Globalization and the Research Imagination. *Public Culture*, 12(1), 1-19.
- Armbrust, W. (1998). When the lights go down in Cairo: Cinema as secular ritual. *Visual Anthropology*, 10(2-4), 413-442.
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing: The uses of images as Historical Evidence*. Cornell University Press.
- Casetti, F. (2007). The filmic experience: An introduction. *Paper of the seminar Experience*, 1-25. <https://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/filmicexperience1.pdf>
- Castoriadis, C. (1988). *Political and Social Writings, 1946-1955: From the Cripple of Bureaucracy to the Positive Content of Socialism*. University of Minnesota Press.
- Castoriadis, C. (1997). *The Imaginary Institution of Society*. The MIT Press.
- Couldry, N. (2010). Theorising Media as Practice. En: J. Postill y B. Brauchler (ed.), *Theorising Media and Practice* (pp. 35-54). Berghahn Books.
- Díaz Cruz, R. (1997). La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia. *Alteridades*, 7(13), 5-15.
- Drummond, L. (1995). *American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies and Their Implications for a Science of Humanity*. Rowman & Littlefield.
- Ferro, M. (1988). *Cinema and History*. Wayne State University Press.
- Goulding, D. (2002). *Liberated Cinema: the Yugoslav Experience, 1945-2001*. Indiana University Press.
- Gordon G. (2010). *Cinema. A visual Anthropology*. Berg.
- Hobart, M. (2010). What Do We Mean by Media Practices? En: J. Postill y B. Brauchler (ed.), *Theorising Media and Practice* (pp. 55-76). Berghahn Books.
- Powdermaker, H. (1950). *Hollywood-The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*. Little, Brown and Co.

- McKee, R. y Castro, M. (2011). *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- McKee, R. (2010). Mexican Golden Age Cinema in Tito's Yugoslavia. *The Global South*, 4(1), 151-166.
- Kermanauer, T. (1953). En Dan Zivljenja. *Naši Razgled*, 11(7), 21-22.
- Kosanović, D. (1976). Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma. En: *Mlada Biblioteka. Milan Damnjanovic* (ed.) (pp. 18-19). Univerzitet Umetnosti u Beogradu.
- Krotz, E. (1987). Utopia, asombro y alteridad: consideraciones metateóricas acerca de la investigación antropológica. *Estudios sociológicos*, 5(14), 283-301.
- Larkin, B. (2002). The Materiality of Cinema Theatres in Northern Nigeria. En: G. Larkin y Abu-Lughod (eds.), *Media Worlds* (pp. 319-354). University of California Press.
- Larkin, B. (1997). Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities. *Africa: Journal of the International African Institute*, 3(67), 406-440.
- Liehm, M. y Liehm, A. (1977). *The most important Art. Soviet and Eastern European Film after 1945*. University of California Press.
- Mladenović, M. M. (2006). Dnevnik jednog gledaoca (1951-1958). *Plus YUFilm danas*, 78/79(34-35), 51-53.
- Petrić, V. (1953). Meksiko otkriva svoju dušu. *Revija-knjizevnost, pozoriste, film, muzika*, 18, 1-6.
- Petrić, J. (1946). O kadrovima filmskih radnika u našoj proizvodnji. *Film*, 1, 19-26.
- Pogačić, V. (1953). Na filmskom platnu je Meksiko. *Revija-knjizevnost*, 2, 5-7.
- Petruševa, I. (2004). The Mobile Cinema for the People-About the Mobile Cinema of Macedonian Ministry of Education in the period 1944-1950. *Blesok*, 35, 1-10.
- Postill, J. (2010). Introduction: Theorising Media and Practice. En: J. Postill y B. Brauchler (eds.), *Theorising Media and Practice* (pp. 1-34). Berghahn Books.
- Rehar, V. (1952). Meksikanske asocijacije. *FILM-list za pitanja filmske umetnosti I kulture godina, III*(36), 3-5.
- Sturken, M. y Cartwright. (2000). *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press.
- Sutton, D. y Wogan, P. (2009). *Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies*. Berg Press.
- Schechner, R. (2015). *Performed Imaginaries*. Routledge.
- Spitulnik, D. (1993). Anthropology and the Mass Media. *Annual Review of Anthropology*, 22, 293-315.
- Turner, V. (1975). *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press.
- Turner, V. (1985). *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. University of Arizona Press.
- Ulam, B. A. (1951). The Background of the Soviet-Yugoslav Dispute. *The review of Politics*, 13(1), 39-63.
- Vuletic, D. (2010). *Yugoslav communism and the power of popular music* [tesis de doctorado, Columbia University].
- Vučo, A. (1952). *Jedan Dan Života. Borba*.
- Čizman, Š. (2002). *Programska Usmeritev Slovenskih Kinematografov 1951-1955* (Tesis de licenciatura). Ljubljana, University of Ljubljana.

Filmografía

- Mazzini, M. (director). (2012). *YuMex, Yugoslavanska Mehika* [documental]. Gustav Films.
- Antelj, M. (director). (2013). *Un día de vida [Jedan Dan Života]* [documental]. BE92.
- Šišmanović, L. (directora). (2009). *Kad čuješ trubu, ti uzmi sombrero* [documental]. HRTV1.
- Musu, A. y Yacef, S. (productores) y Pontecorvo, G. (director). (1966). *La batalla de Argel* [cinta cinematográfica]. Igor Film, Casbah Film.
- Grimaldi, A. (productor) y Pontecorvo, G. (director). (1969). *Queimada* [cinta cinematográfica]. Produzioni Europee Associate, Les Productions Artistes Associés.

- Fernández, E. (director). (1946). *La Perla* [cinta cinematográfica]. Film Asociados Mexico-Americanos, RKO Radio Pictures, Águila Films.
- Cabrera, F. (productor) y Fernández, E. (director). (1949). *La malquerida* [cinta cinematográfica]. Cabrera Films.
- Gelman, J. (productor) y Delgado, M. (director). (1942). *Los tres mosqueteros* [cinta cinematográfica]. Posa Films.
- Dancigers, Ó. (productor) y Buñuel, L. (director). (1953). *El* [cinta cinematográfica]. Producciones Tepeyac.
- Fernández, E. (director). (1953). *La red* [cinta cinematográfica]. Reforma Films.
- Negrete, D. (productor) y Fernández, E. (director). (1952). *Siempre tuya* [cinta cinematográfica]. Cinematographica Industrial Productora de Películas.
- Galindo, A. (director). (1943). *Konga Roja* [cinta cinematográfica]. Producciones Raúl de Anda.
- Davison, T. (director). (1954). *Cuando me vaya* [cinta cinematográfica]. Mier y Brooks.
- Gerzso, G. (productor) y Fernández, E. (director). (1950). *Un día de vida* [cinta cinematográfica]. Cabrera Films.
- Misch, G., Rosenbaum, M. y Wieser, R. (productores) y Fiennes, S. (directora). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. Mischief Films, Amoeba Film.

Yosowki, el pájaro que imita.

Entrevista al realizador arhuaco Amado Villafaña

Sebastián Gómez Ruiz¹

Resumen

Amado Villafaña es una de las figuras más relevantes dentro de la comunicación y el cine indígena en Colombia. Como realizador del pueblo Arhuaco fue fundador del Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi, conformado por indígenas de los pueblos Kogi, Wiwa y Arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta. En la actualidad es director del Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosowki. En esta entrevista, cuenta cómo fueron sus inicios como director, su contacto con las cámaras, su relación con el antropólogo Pablo Mora y lo que significa la autorepresentación indígena.

Palabras claves: cine indígena, Sierra Nevada de Santa Marta, medios y comunicación.

Abstract

Amado Villafaña is one of the most relevant figures in indigenous media and cinema in Colombia. As arhuaco filmmaker, he founded Zhigoneshi Communications Collective, conformed by indigenous people from the Kogi, Wiwa, and Arhuaco villages of the Sierra Nevada de Santa Marta. He is currently director of the Arhuaco Yosowki Communications Collective. In this interview, Amado Villafaña tells us about his beginnings as director, his contact with the cameras, his relationship with the anthropologist Pablo Mora and what indigenous self-representation mean.

Keywords: Indigenous cinema, Sierra Nevada de Santa Marta, media and communication.

Introducción

Los colectivos de comunicaciones indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta² vienen llevando a cabo procesos de autorepresentación y reivindicación de uso soberano de sus imágenes desde principios del siglo XXI (Mateus, 2013; Mora, 2014). A finales del 2002, por causas del enfrentamiento bélico entre la guerrilla y el Ejército cerca de la cuenca del río Guatapurí, Amado Villafaña, el gobernador

¹ Doctor en Sociedad y Cultura de la Universidad de Barcelona. Máster en Antropología Visual de la misma institución. Antropólogo y Magíster en Antropología de la Universidad de los Andes. Docente de la Maestría en Estudios Sociales y Culturales de la Universidad El Bosque. Su último documental, *Wàsi* (2017), tuvo reconocimientos en la categoría de “Aporte a la identidad indígena” en el festival FICWALLMAPU en Chile (2017). Además fue seleccionado en “EthnoCineca Film Festival” (Viena, Austria, 2018) y en el “16th Royal Anthropological Institute Film Festival” (Bristol, Inglaterra, 2019).

² La Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM) es un macizo aislado de la Cordillera de los Andes de aproximadamente 16.400 kilómetros cuadrados. Alcanza las nieves perpetuas (con su máxima altura a 5.757 msnm.) a tan solo 45 kilómetros del Mar Caribe. Es un hito geográfico único en el mundo, que comprende una gran diversidad de nichos ecológicos en todos los pisos térmicos. Los cuatro pueblos indígenas (Arhuacos, Kogis, Wiwas y Kankuamos) habitan el territorio bajo la figura de *resguardos*, que abarca los departamentos de Cesar, Magdalena y Guajira. Asimismo, los cuatro pueblos provienen de la familia lingüística chibcha.

Rogelio Mejía y el Mamo³ José Izquierdo, decidieron que era necesario transmitir el pensamiento de los indígenas. Para esto, contaron con el apoyo de diferentes organizaciones internacionales, como la United States Agency for International Development (USAID), fotógrafos de National Geographic y el antropólogo Pablo Mora, entre otros.

Juntos crearon el Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ), conformado por comunicadores de los pueblos Kogi, Wiwa y Arhuaco. La palabra Zhigoneshi significa “tú me das, yo te doy”. Como colectivo de comunicaciones indígena produjeron varios documentales: *Palabras mayores* (2009), *Resistencia en la línea negra* (2011), entre otros.

En el 2014 el Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi se separó y cada pueblo tomó su propio rumbo. Los Arhuacos constituyeron el Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY), dirigido por Amado Villafañá. Yosokwi, en la mitología Arhuaca, es un pájaro que aprende desde la imitación. Los colectivos indígenas de la Sierra Nevada han creado documentales sobre la defensa del territorio, el agua y la amenaza de las empresas mineroenergéticas.

Esta entrevista a Amado Villafañá surgió cuando recién nos conocimos, durante el trabajo de campo que realicé en la Sierra Nevada de Santa Marta para mi tesis doctoral. El encuentro coincidió con el viaje que efectuamos en su camioneta burbuja 4X4 de Valledupar a Kutunzama para filmar lo que sería la película *Wási* (2017). En el camino, con el sonido de vallenato a todo volumen y el calor de la costa, mientras rodeábamos las montañas de la Sierra Nevada pasando por el Cesar, la Guajira y bajando por el Magdalena, Amado me contó sobre su experiencia con el audiovisual, lo cual significó para él un giro en su vida, después de tener que abandonar Sabana Crespo (Donachui) por amenazas del Ejército de Liberación Nacional (ELN). Fiel a sus películas, esta entrevista se desarrolló en medio

de un viaje al ritmo de la música y el mascar *ayu* (hoja de coca).

Figura 1. Amado Villafañá en la filmación de *Wási*



Fuente: Sebastián Gómez Ruiz (fotografía)

Entrevista

Sebastián. *¿Cómo comenzó el colectivo Zhigoneshi?*

Amado. Todo empezó con un llamado de los Mamos para contar lo que pasaba en el territorio. Luego conozco a Pablo Mora, y a él también le pareció interesante el proyecto, pero nosotros queríamos hacer la película sin intermediarios. Pablo dijo: “yo te ayudo a hacer el documental, pero me llevas adonde vayas”, y así empezamos a andar con Pablo y Stephen Ferry. Cuando hicimos la capacitación con Stephen Ferry, la Organización Gonawindya Tayrona (OGT) había sido fundada por los tres pueblos, el Kogui, el Wiwa y el Arhuaco. Entonces el colectivo también debía estar conformado por los tres pueblos. Así fue como arrancamos la capacitación con tres Kogis, tres Wiwa y cuatro Arhuacos. De esta manera hicimos los primeros productos, como *Palabras mayores* (2009) y *Nabusímake. Memorias de una independencia* (2010).

Sebastián. *¿Pablo Mora estaba con una asociación?*

Amado. Pablo estaba como asesor.

Sebastián. *¿Y cómo se conocieron?*

³ Autoridad espiritual y política de los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta.

Amado. A través de una amiga que trabajaba en parques, que se llama Lavinia Fiori. Yo era muy amigo de ella, me lo presenta, le cuento el proyecto y fue así como nosotros comenzamos. Después él dice: “yo voy hacer una película de cómo hacen ustedes el rodaje”. Así es como él hace una película que se llama *Serayimaku: la otra oscuridad* (2012). La cinta hace parte de esa colección de Zhigoneshi, pero esa película es de Pablo Mora.

Sebastián. *¿Usted ha visto películas de otros realizadores indígenas de Colombia?*

Amado: Bueno, yo no sé qué pasó en mí, pero yo nunca quise mirar otras películas, guiarme por otras películas. Lo que hice con los amigos, me mantuve y siempre me he mantenido con ellos. He sido como muy fiel a mis ideas y a mis amigos. Soy como muy fiel a eso. No he explorado la posibilidad de hacer un documental con otras personas. Cuando sale algo yo siempre estoy con Pablo. En los últimos dos productos ya Pablo no ha estado conmigo. Pero yo he estado realizando como director y dirigiendo todo. Entonces, él sigue haciendo el montaje y la edición.

Sebastián. *¿En términos de guion, cómo fueron esas primeras películas?*

Amado. Nosotros hablamos de guion y eso e hicimos una capacitación en la Universidad Javeriana, en el centro Matrix, pero a mí me parecía tan exigente, ¿no? Que en tal minuto debe haber una escena así, otra así. Había que provocarlas todas. Entonces no me parecía que era algo natural. Y lo otro, que no lo entendía mucho. Entonces, lo que voy a hacer lo tengo aquí en la cabeza. Lo que yo quiero hacer lo tengo en la cabeza. Entonces no tengo por qué estar pensando en nada. Nunca hicimos como muy juiciosos un guion. Siempre lo hicimos así, de esa manera, y nos mantenemos así, de esa manera. Pero pienso que el guion puede ser muy útil, porque ahorra trabajo y es muy puntual.

Sebastián. *¿Cuáles son los temas que escogen en sus películas?*

Amado. Hay muchos temas en la cultura arhuaca, muchísimos. Entonces, tú escoges el que definas. Por ejemplo, el de *Naboba* (2015) era el correcto,

porque se estaba haciendo un diagnóstico del río Aracataca. Entonces yo lo miro como un estudio muy técnico, con una visión de afuera. Yo puedo hacer un documental con la visión ancestral del agua y la responsabilidad que se tiene como pueblo indígena, y lo que nosotros hacemos, bueno así está *Naboba* (2017).

Sebastián. *¿Ha visto películas de lo que hacen los Wayuú o de otras comunidades indígenas?*

Amado. Yo últimamente sí he querido ver muchas películas, porque ya recorrí un camino y me gustaría como mirar un poquito la construcción de la historia visual desde los pueblos indígenas. Yo primero no lo hacía porque pensaba: “Si empiezo a mirar películas de otra persona, me voy a quedar como copiando lo que otros han hecho”.

Sebastián. *¿Qué cree que caracterizan sus películas?*

Amado. Bueno hay una cosa muy importante para nosotros, que son las voces de nuestros líderes: mal hecha o bien hecha. La imagen y la voz es un hecho que se va a mantener y es un logro. Hacia afuera lo que hemos querido alcanzar... creo que el colectivo se puede dar por satisfecho porque ha sido muy bien aceptado: *Palabras mayores* (2009), *Nabusímake. Memorias de una independencia* (2010), *Resistencia en la línea negra* (2011). *Naboba* (2015). Entonces cumple con ese propósito de compartir un pensamiento hacia afuera. El colectivo, el equipo, debe sentirse no defraudado, cumple, hay mucho más que hacer, pero sí cumple con el propósito con el que inicialmente se hicieron los trabajos.

Sebastián. *Amado, ¿en dónde se siente más cómodo como realizador? ¿En el guion, en la cámara, en el montaje? ¿En dónde cree que está su rol?*

Amado. Yo inicialmente hice todo, hacía sonido, hacía cámara de video y de fotografía, traducción, dirección. Pero finalmente yo me quedo con fotografía fija y dirección.

Sebastián. *¿Le gusta más la fotografía?*

Amado. Me parece que es un poquito más exigente que el video. Sí, entonces me quedé con la fotografía. Yo he querido mucho que otros jóvenes comiencen como a tomar esta responsabilidad,

pero no he conseguido. Últimamente ya solo me gusta la dirección y prefiero dedicarme a escribir un libro.

Sebastián. *¿Cómo ha sido el proceso de montaje de sus películas?*

Amado. En esa parte Pablo Mora es muy admirable. Es una persona que lleva diez años de andar juntos. Eso hace en él una persona que hace y maneja muy bien los conceptos, y fuera de eso él es muy bueno técnicamente y profesionalmente para la edición, para hacer el montaje. Él es una persona completa. Zhigoneshi y Yosokwi le debe muchísimo a Pablo Mora.

Sebastián. *Zhigoneshi es una palabra Kogui que significa reciprocidad: “tú me ayudas, yo te ayudo”. ¿Yosokwi qué significa?*

Amado. Cuando comenzamos Zhigoneshi, estábamos los tres. No sé en qué año sería que estuvieron publicando una revista con ese nombre, pero era más asesoría de gente externa que de la gente indígena de la que escribiera, ¿no? Entonces yo retomo el nombre Zhigoneshi para hacer el colectivo, pero más adelante. Tuvimos dificultades porque los representantes de las organizaciones nunca vieron importante la comunicación, entonces uno tenía mucha dificultad para el sostenimiento del equipo. Eso es una razón, y la otra razón es que cada pueblo indígena se quiso independizar y formar su propio colectivo. Los Wiwa lo hicieron, los Kogis, esa era la idea, pero no lo hicieron, pero yo seguía con el nombre de Zhigoneshi. Bueno, había comentarios, que estaba usando palabras de los Kogis, pero yo más que todo lo usaba, no porque los Kogis tengan mayor imagen hacia fuera, porque el pueblo Arhuaco tiene mucha imagen también, pero como colectivo estaba posicionado Zhogoneshi. Entonces, ¿cómo hago yo para dejar Zhigoneshi y entrar como Arhuaco? Eso lo fui trabajando poco a poco y ya en últimas, ¿bueno?

El Centro de Comunicaciones Zhigoneshi, realizaciones Yosokwi, del pueblo Arhuaco. Así poco a poco con Yosokwi han salido *Naboba* (2015), *Ranchería* (2017), *Butisino. Memoria de un pueblo* (2017). La comunicación propia desde los

pueblos indígenas: protocolo frente a la minería, bueno, hemos hecho algunos productos con el nombre de Yosokwi. Pero esas fueron las razones por la cuales fue Zhogoneshi y ahora es Yosokwi. Yosokwi es un ave que para nosotros fue un personaje en ese mundo espiritual, donde el pájaro no tuvo como el apoyo, la oportunidad de algunas personas que pudieran apoyar para su formación, con el conocimiento, pero él, a pesar de eso, aprendió y es un pájaro que imita todas las aves: entonces es Yosowki.

Sebastián. *Yo veo que en las películas de Yosokwi utilizan la metáfora del viaje. En Nabusúmake, memorias de una independencia (2011), usted también viaja con sus hijos a Bogotá y entrevista a Marta Rodríguez. ¿Cómo surge esa idea?*

Amado. Bueno, cuando uno va a contar algo se desplaza mucho. Entonces, me parecía, cómo yo contarte la historia del pueblo Arhuaco arranca en 1914, allá en Nabusúmake, y allá sale un personaje para Donachi y allá hace la resistencia, y entonces cuando yo estoy contando eso, las imágenes deben de ser de donde yo estoy hablando, y a la vez que el público pueda ver la distancia, cómo se ve uno y también cómo el paisaje es algo que se debe mostrar. Entonces parece siempre como un viaje, pero es en la narración. Bueno, entre ustedes pueden entre cuatro paredes, ponen unas matas, luces y se sientan ahí, dentro de la ciudad. Parece que la narración, para nosotros los indígenas, no es eso, es recorriendo el territorio.

Sebastián. *¿Cómo ha sido el trabajo con los no indígenas? Ya me contó con Pablo Mora y los otros pueblos de la Sierra, ¿pero cómo es con los no indígenas?*

Amado. Pablo es un personaje, él es muy respetuoso de la cultura, y esa es una de las cualidades que tiene Pablo: muy respetuoso. Lo otro es que él es muy invisible en cuanto a protagonismo. Se mantiene en su papel. Esa actitud, muestra... han pasado diez años y todavía seguimos juntos. Yo he hecho trabajo con otras personas que no son Pablo Mora y me dicen: “usted me tiene que poner la foto de este personaje porque es el que financió o este así”. Hay mucha gente que le gusta meter como mucho la mano en el contenido, eso

hace que uno enseguida diga: yo con esta persona no hago más. Entonces Pablo, siendo así, yo creo que ambos hemos aprendido. Yo he aprendido de Pablo y no creo que yo haya quedado endeudado. Él también habrá aprendido de mí.

Sebastián. *¿Cómo ha sido la circulación de los documentales en Colombia y en el mundo? ¿Cómo cree que en otros países han recibido los documentales?*

Amado. Bueno, yo siempre digo que hay como un mundo, ¿no? El audiovisual, ese es un mundo que te digo yo, y con unas características propias de ese grupo: del audiovisual, pero que también tiene incidencias en las decisiones que se toma en un país. Yo he estado con ese mundo en el que están en el lenguaje audiovisual, en donde tú estés, vas a estar bien. Acá en Colombia hay gente muy de lleno en el audiovisual: de narrar, de contar historias a través de documentales, de películas. Si tú caes ahí y es lo que estás haciendo, entonces caes bien, pero si caes en donde una gente que es todo comercial, entonces eres una persona invisible para ellos. Entonces, yo más bien definiría cuál es el país que más te ha sentido bien. No donde uno esté, pero debe estar con esa gente que está en ese mundo, del audiovisual.

Sebastián. *Yo lo escuché en una entrevista que le hicieron en París. Usted decía que el audiovisual es como un machete. Explíqueme esa idea.*

Amado. ¡Ahh! Eso frente a las cámaras. Las cámaras son una herramienta, si tú la usas bien, logras hacer cosas buenas, pero si las usas mal, pueden hacer daño. Como el machete. Sirve para cultivar, pero hay mucha gente mala que la utiliza para otras cosas. La cámara es una herramienta. Muchas veces yo he dicho que toda herramienta obedece al espíritu que tú le pones. Si tiene un espíritu bueno, pues siempre va a ser bueno, y si es un espíritu malo, pues va a hacer daño. Entonces todo, todo es como herramienta. Este carro es una herramienta, y si le pones el espíritu de proteger la Sierra entonces, a pesar de que es un contaminante, va a estar trabajando para la protección del medio ambiente, y así es todo.

Sebastián. *¿Usted en varias entrevistas ha dicho que el audiovisual sirve ante todo para la defensa del territorio? ¿Cuál cree que es el impacto de los documentales frente a eso?*

Amado. Yo creo, como decía anteriormente, que el colectivo debe sentirse como satisfecho con los avances que se han tenido, pero hay muchas cosas por hacer. Yo creo que, a nosotros, como todo colectivo, tiene fortalezas y tiene debilidades. De pronto nos hizo falta la parte de las redes, de cómo se promueven los productos. En eso fuimos muy, muy débiles, a pesar de eso, Zhigoneshi y Yosokwi han sido tenidos en cuenta en los encuentros de realizadores indígenas y no indígenas, pero yo creo que sí ha habido una fortaleza. Hubiera sido más productivos, si hubiéramos sido más hábiles para manejar las páginas, en difundir a través de las redes.

Sebastián. *¿Por qué las películas de Zhigoneshi y Yosokwi no se consiguen en internet?*

Amado. Bueno, hay una cuestión del manejo de la imagen y del conocimiento que es de propiedad colectiva. Entonces, inicialmente si yo monto algo en las redes, un producto, pues la gente lo va a bajar y ya es de la gente. Desconocía que el derecho de autor es algo que se respeta, la gente no puede estar usándolo. No puede cogerlo así no más. Entonces, por ese lado fui muy celoso y casi no permitía que se montaran arriba. Y ahora que sí me he dado cuenta que hay que hacerlo, no sé montarlo.

Sebastián. *¿Cómo es eso?*

Amado. Me gustaría hacer como una página, un diseño que fuera de la organización y en esa cosa no lo tenemos. Algunas cosas que he montado en el Facebook, en Google, pero... pienso yo no sé, que debía ser una página de Yosokwi, totalmente con su diseño, hay que pagar un dominio y todo ser de la organización. Entonces eso no lo hemos tenido.

Sebastián. *¿Qué piensa de las películas que se han hecho sobre los indígenas Arhuacos? Por ejemplo: El valle de los Arhuacos (1964), Ika hands (1988) o las de Alan Ereira. Bueno, cada una es distinta, pero*

¿qué piensa cuando son otros los que representan a los indígenas?

Amado. Bueno, los realizadores de películas indígenas han ido también mejorando, ¿no?, pero yo siempre he dicho que esa es una responsabilidad de la cual nosotros debemos de asumir, porque es la autorepresentación de nosotros como indígenas en la pantalla. Entonces cuando lo hace otra persona tenemos el riesgo que sea registrada como derechos de autor, entonces estamos perdiendo la imagen, el conocimiento que es de propiedad colectiva. Por un lado eso, y por otro lado yo siempre he dicho que las interpretaciones no son tan fieles, porque es muy difícil el lenguaje de los Mamos, ni siquiera todos lo Arhuacos hacen una buena interpretación. Ahora una persona de afuera nunca va a llegar a hacer una buena interpretación de lo que dice el Mamo. Esas son las razones por las cuales yo creo que nosotros los indígenas tenemos la responsabilidad de agarrar la cámara, de contarle al mundo quiénes somos, cómo pensamos y cómo nos movemos. Y volviendo otra vez al punto de qué pienso de las películas. Puede ser muy buena, la imagen es muy buena, pero nunca van a ser fieles a los mensajes que está dando el Mamo.

Sebastián. *¿Cómo maneja el tiempo que usa en el audiovisual cuando los Mamo hablan bastante y en el audiovisual todo debe ser más resumido?*

Amado. Hay una forma de narrar desde la parte propia que gira mucho, gira mucho. Entonces uno hace la pregunta de manera muy puntual y uno habla con ellos antes para que la respuesta también sea muy puntual. Pero, en cuanto al ser natural de narrar, sí da mucha vuelta. Siempre antecede a la creación y el por qué nosotros debemos hacer esto o no debemos hacer esto, porque viene agarrado a esa cosmovisión, a esa visión donde creció. Entonces, de ahí se desprende todo. Por eso es bastante extenso, largo lo que habla el Mamo, pero por eso he movido un poco a puntualizar un poco y a ajustar un poco las preguntas y las respuestas, para que sean como más puntuales.

Sebastián. *¿Cuál es la percepción de la comunidad sobre las películas que usted hace?*

Amado. ¿Internamente?

Sebastián. *Sí, internamente.*

Amado. Bueno... de Naboba (2015), la Sierra tiene como cuatro pisos térmicos: la parte baja, media, digamos, páramo y pico nevado. Y no todos conocen desde arriba hasta los picos. Entonces eso también lo vuelve muy interesante, atractivo para la comunidad, porque no todos conocen por allá, y lo otro, que también los conceptos que se dan y que deben de ser vividos, que son como norma o ley de origen, pues no todos se la saben, ¿no? Entonces como ahí se está transmitiendo en la propia lengua arhuaca a la gente le gusta mucho.

Sebastián. *¿Los Arhuacos ven otras cosas, tipo televisión o internet?*

Amado. Decir que el Arhuaco no ve la televisión y no sabe qué es eso sería mentir. Pero yo diría que un 80 % no tiene luz, sale muy poco, pero ahora decir que no se ve, sería mentirse uno. Pero hay mucha gente tradicional que muy poco ha tenido el acceso a la televisión, y en la Sierra tampoco se ve mucho.

Sebastián. *¿Hay alguien que esté siguiendo los pasos suyos de realizador en el pueblo Arhuaco?*

Amado. Digamos que en la parte Arhuaca sí, está el hijo mío, pero... no sé. No son como muy consecuentes de continuar. Lo que pasa es que en su momento, cuando están entusiasmados, son buenos, pero después parece que se olvidaran de eso, entonces se dedican a otra cosa. Pero en el momento no hay gente que esté como así, produciendo.

Referencias

Mateus, A. (2012). Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico. En: *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Cuadernos de cine Colombiano*, 17. Ideartes.

Mora, P. (ed.). (2014). *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Cinemateca Distrital, Ideartes.

Filmografía

Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi. (2009). *Palabras Mayores I y II* [película]. Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi.

Mora, P. (2012). *Sey Arimaku: la otra oscuridad* [película]. Productora.

Gómez Ruiz, S. y Villafañá, A. (2017). *Wàsi (Ver)* [película]. Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi y Antro pò.

Villafañá, A. (2010). *Nabusímake: Memoria de una independencia* [película]. Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi.

Villafañá, A. (2011). *Resistencia en la línea negra* [película]. Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi.

Villafañá, A. (2015). *Naboba* [película]. Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi.

Villafañá, A. (2016). *Butisinu. Memoria de un pueblo* [película]. Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi.

Villafañá, A. (2017). *Ranchería* [película]. Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi.



Ciudad y cine: un lenguaje cultural que consolida ficciones, memorias y realidades urbanas en el tiempo

Becerra, V. S. (ed.). (2012). *Bogotá filmica. Ensayos sobre cine y patrimonio cultural*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Idartes.

Andrés Castiblanco Roldán¹

A principios de siglo, Walter Benjamín (2018) consideró que “No existe evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no goce, de alguna forma, de su participación en el lenguaje, ya que en su propia esencia está el poder comunicar su contenido espiritual” (p. 23). Para este filósofo alemán el término no era simplemente una metáfora; mediante el lenguaje se construyen enormes edificios de comprensión, que sirven como relación entre el hombre y la naturaleza a través de su cultura. De ahí que la presencia del cine desde su aparición tenga que ver con la emergencia de un lenguaje, que más allá de constituirse en una gramática de una comunicación en el sentido literal de lo que esto implica, se transforma en la expresión de esa espiritualidad, que traducida en términos contemporáneos da cuenta de las formas del pensamiento y de los sentimientos en cada época y su relación con los hechos sociales.

Este contexto aquí se establece por su visión como lenguaje cultural: por su carácter constitutivo de realidades y la proyección de creencias de lo colectivo en los escenarios de interacción. El cine se presenta como lenguaje en la medida en que se instala con lo audiovisual un repertorio no solo de códigos comunicativos sino además semióticos, con los cuales se interactúa en la experiencia de quienes escriben, producen, actúan, consumen y critican.

En este sentido, el consumo es un concepto clave que posibilita comprender el grado de potencia de un lenguaje que va de lo cultural y lo técnico (por la complejidad de los formatos y las apuestas frente a las condiciones instrumentales) a lo comercial en sus tendencias y versiones. Porque tiene carácter de diseñar y dar fuerza a una serie de códigos simbólicos que se van instalando en la cultura como espacio común.

Aunque el texto no lo considera lenguaje, al centrar su visión en su carácter incluso institucional en la ciudad, el Cine también considerado como lenguaje artístico, incluso, séptimo arte, que más allá de la apuesta estética expresa versiones de lo real donde se anidan ensoñaciones, frustraciones y recuerdos. En este caso las películas y sus imágenes se ocupan de plasmar lo que ha sido el paso de las sociedades y sus territorios, donde sus ciudades son como producciones del ingenio humano atravesadas por sus logros y tragedias.

¹ Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor asociado y coordinador de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Dirección electrónica: afcastiblanco@udistrital.edu.co

Hay entonces una intención clara de poner un punto de encuentro entre el cine como lenguaje cultural receptor de momentos y escenarios, que permite también dialogar con la memoria y es en sí mismo una forma máxima de comunicación/ expresión que conecta la experiencia del pasado —con sus signos y contenidos— con el futuro mediante un escenario actual.

A partir de esta relación posible, desde el Instituto Distrital de las Artes (Idartes) como instituto de cultura de la capital, varios expertos en el tema urbano, en cine y patrimonio, se encontraron con un ejercicio colectivo de exploración de las formas y los hechos patrimoniales a través del cine y sus relatos.

El texto comprende una búsqueda de una Bogotá Fílmica que reposa en sustratos en sus relaciones entre la expresión y el contenido, como ciudad y memoria (ríos y montañas), ciudad y signo (iglesias), ciudad y forma (edificios y poder), ciudad y deseo (salas de cine) y finalmente ciudad e intercambios (centros comerciales y cámaras de vigilancia) (Becerra, 2012, p. 17). Estas implicaciones, que se convierten en realidades fílmicas, se componen de diferentes versiones en las cuales la ciudad aparece como escenario de crímenes y pasiones, un efecto que se relaciona con términos como *Bulevard del Crimen* —una noción prestada de la antropología urbana que juega como expresión para identificar una serie de prácticas de la política del olvido—, en los cuales la memoria histórica tiende a eliminar hechos sociales que necesitan ser revelados, vueltos a escenificar por el cine en su poder de abrir, sanar o reconocer heridas que se ubican en el cuerpo social.

Las reflexiones tienen como punto de partida una introducción que juega con la apuesta del grupo de investigadores y que se plasman en la obra. En ella la metáfora de las ciudades invisibles, del escritor Ítalo Calvino, sirve como entrada para reconocer las facetas urbanas y sus imágenes en movimiento con referencia a las violencias, las escenografías inmuebles bogotanas y los momentos históricos que se dejaron capturar por el celuloide, ya sea desde el fondo en la trama de las películas o desde la casualidad del espacio

de rodaje. En este contexto es donde se expone la violencia como afección colectiva, como una marca urbana que trae a los lugares ciudadanos las dotes de una historia de despojos y marginaciones en todo el país.

El libro dispone de una secuencia de aportes que se pueden plantear entre la expresión y el contenido del cine y sus relaciones con la ciudad y sus agentes, un narrar el adentro del lenguaje y sus ficciones. Por otro lado se relata el papel del cine en tanto objeto/movimiento patrimonial en sí mismo con relación a sus infraestructuras, su evolución en la historia de la ciudad y su crítica en el medio bogotano.

Inicia el recorrido conceptual e histórico con el análisis de Mauricio Durán sobre las transformaciones urbanísticas de la ciudad y su representación a través del cine en películas como *El amor, el deber y el crimen* (1926), *Pasado el meridiano* (1966) y *La estrategia del caracol* (1993), entre otras estudiadas por el autor, en las cuales la ciudad como escenografía permite ver a través de lugares como el Pasaje Rivas, los barrios La Candelaria, Egipto o hitos urbanos bogotanos como el Cerro de Monserrate, una serie de instantáneas con que se configura la representación de Bogotá a través del tiempo en referencia con sus arquitecturas y construcciones.

En este sentido el texto de Oscar Salazar sobre la cara pública y la cara vergonzante busca proponer desde un corpus filmográfico y fotográfico entre 1950 y 1960 la manera en que se formaron versiones de una ciudad pública, visible y publicitaria, frente a otra invisible que se asoma opaca, vergonzante y negada a partir de unas escenografías progresistas y modernizantes de hechos que configuran la memoria oficial —en términos de la política del olvido anteriormente referida—. En este sentido, se perciben contextos con su revés en los hechos oprobiosos de la pobreza y la marginalidad, que comprenden un lado oscuro de ese progreso que en el caso bogotano reviste un cariz selectivo, donde se conjugan escenas del pujante Centro Internacional y en el mismo las casas de arrabal de los cerros orientales o el espectáculo de la explotación en

los chircales centro orientales, como parte de esa miseria que incluso en un ejercicio de su estelari-
dad —en referencia a la pornomiseria— no deja
de ser el rincón que no se quiere mostrar en la
visita a la ciudad moderna.

Entre estos estudios que se aproximan a las
realidades en las realizaciones de la gran pantalla,
Julio Bejarano presenta un análisis de la manera
en que somos espectadores o extras —multitudes
en movimiento— con posibilidades narrativas
silenciadas en la trama, donde hay un universo
de ficciones por explorar en las superficies de la
cotidianidad en aquellas escenificaciones infor-
mativas de la ciudad.

A partir de un corpus de archivo de los no-
ticiarios cinematográficos de los Acevedo a fina-
les de los años veinte en Bogotá, el autor lleva la
reflexión más allá del pasado. Aborda el carác-
ter protagónico del extra desde la complejiza-
ción del término y con la resignificación de las
posibilidades ficcionales que muestran estos
informativos: dialogar con premisas que sitúan
al Bogotazo como punto de partida de la moder-
nidad en Bogotá frente a la aparición del cine,
antes siendo en gran medida el vector más allá
de la violencia de dichos procesos sociales en la
ciudad colombiana.

Como frontera temática entre contenidos y
manifestaciones del cine en la ciudad se encuen-
tra el estudio que realiza Deivis Cortés sobre el
cine criminal bogotano, categoría que propone
para juntar en términos de la filmografía: una
exploración sobre los bordes y contenidos en la
definición de los géneros cinematográficos y su
especialización narrativa frente a clasificaciones
como el “cine negro” o “thriller” como grandes
solapas que cobijan tendencias disimiles como
el cine gansteril, policiaco y bélico, entre otros
temas tratados directa o tangencialmente en el
contenido de las películas.

Aunque su punto de partida es la aparición
de la película *Soplo de vida* (1999) como pieza
clave del género crimen, el autor reconoce que
décadas atrás se produjeron cintas del género
dirigidas por profesionales mexicanos como

Semáforo en rojo (1964), por lo que se ocupa de
mirar en directores nacionales y bogotanos
producciones relacionadas, entre las cuales se
encuentra *La historia del baúl rosado* (2005) que
ha usado como escenografía el centro de Bogo-
tá y barrios como La Candelaria, así como al-
rededores dispuestos con una ambientación de
los años cuarenta.

El autor también realiza un interesante aná-
lisis de las transposiciones en los filmes sobre la
interpretación de tramas venidos de lo literario y
guiones originales (*Bluff*, de 2007). En su búsque-
da encuentra que varios creadores apuestan por
llevar el realismo del suspenso y la acción de los
libros a la pantalla, como en el caso de Andi Baiz
y la producción *Satanás* (2007).

El otro segmento conceptual del texto pre-
senta tres acercamientos a la operación y crítica
de este lenguaje a lo largo de la historia bogotana.
En primer lugar, Luis Barón efectúa una revisión
sobre la emergencia y el ocaso de los cinemas bo-
gotanos, narrando la manera en que el cine entra
a la escena urbana y se transforma en un receptor
de experiencias de ocio, a pesar de no lograr un
carácter central en la vida pública de los bogota-
nos, al contrario de otras ciudades de América o
Europa. Esta entrada en escena acompaña una
vida nocturna, incluso clandestina, que se había
instalado históricamente con los juegos de azar,
las atracciones mecánicas y los lugares de en-
cuentro, por lo que la cultura del celuloide ten-
dría que abrirse paso en prácticas culturales que
involucraron ejercicios de élites en principio,
para después captar la atención popular.

De las construcciones y ruinas que dejó la eta-
pa cinéfila de Bogotá se pasa a los epicentros cul-
turales que se originaron a la par con la aparición
de los cineclubes, estudiados por Juan Diego Cai-
cedo, quien apuesta por un itinerario histórico
de estos espacios que, con la Cinemateca, se ca-
cterizan por ser dos lugares de culto a este len-
guaje originario de Francia como cuna del cine.

Esta historia de cineclubes inicia con la sem-
blanza de Henri Langlois, fundador de *Le Cercle
du Cinéma*, quien fue maestro del oficio de Luis

Vicens, quien vendría a una Bogotá derruida por el Bogotazo a fundar en 1949 el *Cineclub de Colombia*, con amistades en el medio artístico como Álvaro Mutis, periodistas en su momento como Gabriel García Márquez o artistas como Marta Traba.

En adelante se consolidó una élite cinéfila que se extendió por colegios, universidades e incluso instituciones bancarias y empresas. Apartado extenso en la revisión por la riqueza de relaciones de toda una generación, o por lo menos de artistas, escritores, músicos y periodistas que desfilaron por las salas y las tertulias de los encuentros con las películas, también se encuentran las iniciativas de grupos culturales que dejaron huella por aglutinar a jóvenes, aficionados y expertos, como lo fueron en la década de los noventa y principios del siglo XXI el cineclub *El Muro*. Finalmente el autor redacta un epílogo de los clubes existentes y que resisten los embates de una cada vez más creciente desagregación y virtualización de quienes siguen, disfrutan y comentan el cine.

Por último, este enfoque histórico termina esta importante obra colectiva con el papel de la crítica en el cine en Bogotá. Camilo Calderón desarrolla un breve recorrido desde las páginas de crítica de principios del siglo XX caracterizadas por brindar una relevancia incipiente al séptimo arte en la competencia permanente de la oferta cultural frente a la tradición del teatro y la música que consumían los espectadores de la ciudad.

En sus páginas muestra la consolidación de un cuerpo editorial de gacetas culturales que partieron de una abundancia en su edición y distribución, en especial en el auge de salas y clubes de la época cinéfila urbana, de las cuales sobreviven ediciones contadas que lejos de una

popularización o una naturalización del cine y su interacción crítica se enfrentan a un frío panorama actual que se caracteriza por la falta de espacios y formación de públicos para la crítica. En este contexto se suma una diversidad de cuestiones como la difusión e interacción de una comunidad de opinión frente a los géneros y una constante separación tajante entre el cine comercial, el cine independiente y el cine arte, entre otras formas derivadas del encuentro del mercado con el lenguaje cultural.

Esta obra, pionera en términos de patrimonio fílmico y ciudad, permite abordar en su mayor extensión la evolución de este lenguaje cultural en la vida bogotana. Es evidencia de la posibilidad de encontrarse con las ciudades fílmicas como entradas ficcionales que ponen en relación la realidad de los procesos sociales e históricos con los relatos, memorias e imágenes que circulan y llenan la historia de la ciudad como un dispositivo que produce y reproduce expresiones y contenidos, símbolos y signos, ensueños y también miedos con respecto al mundo que nos rodea, así como la reacción colectiva como comunidad local en escenarios globales, ya que el cine como lenguaje es en sí mismo un lenguaje planetario.

Referencias

- Becerra, V. S. (ed.). (2012). *Bogotá fílmica. Ensayos sobre cine y patrimonio cultural*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Idartes.
- Benjamín, W. (2018). *Iluminaciones* (edición y prólogo de Jordi Ibañez). Taurus.