



PENSAR
CON
EL
CINE

Intersecciones filosóficas



PENSAR CON EL CINE
Intersecciones filosóficas

Hambre | espacio cine experimental

Florencia Incarbone

Sebastian Wiedemann

[Otros Presentes]

Santiago Arcila

Andrés Abril

Dossier

Pensar con el cine. Intersecciones filosóficas

Editores

Sebastian Wiedemann | Santiago Arcila

Autores

Teresa Castro

Juliana Fausto

Cristina Póstleman

Carlos Eduardo Villalba Gómez

Pedro E. Moscoso-Flores

Coordinación editorial

Florencia Incarbone

Este dossier se desprende del evento y ciclo de conferencias

Pensar con el cine realizado en 2020 y organizado entre

Hambre | espacio cine experimental y [Otros Presentes]

ISSN 2346-8831

Noviembre | 2021



Fotos de portada

La noire de Ousmane Sembène

Fog Dog, de Daniel Steegmann Mangrané

Índice

El regreso del animismo Teresa Castro	17
Y los espectros tienen mucho que decir Hauntology y Antropoceno en <i>Fog Dog</i>, de Daniel Steegmann Mangrané Juliana Fausto	29
Rescate en la cineósfera Cristina Pósleman	37
Notas sobre el cine indígena Puentes entre la etnografía, los saberes propios y la experimentación audiovisual Carlos Eduardo Villalba Gómez	49
Apuntes para proyectar una analítica de la (des)composición en los documentales <i>Boca de Lixo</i> y <i>El botón de nácar</i> Pedro E. Moscoso-Flores	57

Presentación en dos movimientos



En los últimos años desde Hambre | espacio cine experimental, a saltos y por momentos de manera explícita o tácita, venimos cultivando un apetito por hacer del cine un espacio de intersección, de cruces, de composición con sus afueras. Un nodo promotor de encuentros y, por lo tanto, de alianzas. Encuentros y alianzas que nos parecen aún más necesarias en los tiempos pandémicos y de confinamiento que vivimos, donde el cuerpo a cuerpo se hace escaso. Tiempos catastróficos que bien han sabido despotencializar los cuerpos y que exigen una reactivación constante del pensamiento.

En este sentido, y como gesto de resistencia, procurando hacer de la virtualidad una aliada, fue que en 2020 en colaboración con el colectivo [Otros presentes] organizamos el evento virtual y ciclo de conferencias “Pensar con el cine. Intersecciones filosóficas”. Una oportunidad en la que gracias a la virtualidad pudimos convocar investigadores y pensadores de toda América Latina para interrogar las potencias de un cine en clave menor y en constante apertura que se pregunta por lo más que humano y por los despliegues políticos, de resistencia y re-existencia de las imágenes.

No aspiramos aquí a reponer el evento y su riqueza, que de hecho fue registrado y puede ser consultado en nuestro sitio web. En todo caso, a partir de cuatro potentes textos que de él se desprenden y una invitación especialmente realizada para el dossier, buscamos hacer continuar por otros medios los centelleos de pensamiento que de él emergieron. El texto, en carácter de invitado, de Teresa Castro es una proliferación de la pregunta por un cine más que humano en las que nos parece importante insistir.

Estos cinco textos en intersección con la filosofía y la antropología, instauran puentes entre América Latina y África, entre pueblos amerindios y resistencias a la modernidad salvaje, capitalista y colonial que nos ha llevado al colapso socioambiental que estamos viviendo. Cruces entre mundos y materialidades que nos instigan a estar en un constante ejercicio y praxis de descolonización permanente del pensamiento para recordar las palabras del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

Como siempre apelamos a la diversidad de voces de Iberoamérica y en este sentido Colombia, Brasil, Chile, Argentina y Portugal se hacen presentes pensando territorios marginales, de(s)coloniales y amerindios, más allá de cualquier voluntad englobante que silencie las singularidades. Siendo así, dejamos en las manos de los lectores esta cartografía polifónica y singular de pensamientos con el cine que insisten en dejar abierta la pregunta por lo que este puede.

Solo nos resta agradecer a la fecunda alianza con [Otros presentes] que hizo este gesto editorial posible. Buena lectura.

Sebastian Wiedemann
Hambre | espacio cine experimental

[op]

“Pensar con el cine” fue un ciclo de encuentros concebido bajo la idea de una serie de puertas que conducían, cada una a su modo, al espacio interior de una máquina conceptual cuya materia común era un magma de imágenes, ideas, sensaciones, afectos, lenguas y sonidos. Cada encuentro fue una inmersión en estas aguas en las que el cine y la vida entraron en puntos de indistinción y se cristalizaron según las exigencias de un clima particular de pensamiento, dictado por aquello que a cada uno de los participantes lo forzó a entrar en escena: exclusión colonial, violencia de la representación, primacía antropocéntrica, memoria y olvido, autonomía tecnológica, luchas sociales, fantasmas de la tierra...

La totalidad de los registros de los encuentros está subida en YouTube en el canal de nuestros amigos de Hambre l espacio cine experimental, con quienes tuvimos el privilegio de darle cuerpo a esta apuesta latinoamericana. En este dossier se reúnen cuatro escritos que conservan la potencia de apertura de cada sesión y su capacidad para reconducir la atención del lector al magma biocinematográfico. Damos las gracias a las personas que participaron con sus lúcidas y afectuosas propuestas en el ciclo: Juliana Fausto (Bra), Santiago Arcila (Col), Florencia Incarbone (Arg), Alejandro Arcila (Col), Sebastian Wiedemann (Col), Juan David Cárdenas (Col), Pedro Moscoso Flores (Chi), Sara Baranzoni (Ita), Cristina Posleman (Arg) y Carlos Villalba (Col).

Esperamos que lo disfruten y sigan siendo motivo para pensar con el cine en un diálogo que en nuestra región crece, florece y se metamorfosea en un y mil portales.

Santiago Arcila
[Otros presentes]



El regreso del animismo¹

Teresa Castro



“El regreso del animismo” es quizás un título intrigante que recuerdan los orígenes de este término durante muchos años escrupulosamente evitado por la antropología: la discusión, por el intelectual inglés Edward B. Tylor, de las creencias de los “pueblos primitivos” en su libro de 1871 *La cultura primitiva*². El animismo designaba entonces la creencia de que un gran número de entidades no humanas poseen un alma. De acuerdo con el contexto evolucionista que dominaba la antropología cultural, el animismo sería la primera etapa de la religión, antes del politeísmo y el monoteísmo, y caracteriza a los pueblos clasificándolos como “salvajes” o “poco civilizados”.

Las teorías de Tylor encontraron un enorme éxito, dominando durante casi medio siglo las investigaciones de antropólogos, sociólogos e historiadores de las religiones e influyendo en dominios como la psicología y el psicoanálisis. El propio Freud (gran lector de Tylor) discutió el animismo del niño y del neurótico, naturalizando la oposición entre lo arcaico y lo civilizado, que en el campo de la psicología se convierte en el enfrentamiento entre lo patológico y lo normal³. A principios del siglo XX, la asimilación entre el loco, el primitivo y el niño conoce un desarrollo importante: todos encarnan figuras de la alteridad que desafían la “razón lógica”. Sin embargo, a mediano plazo, la asociación entre el animismo y el evolucionismo llevó a la condena de este término. A partir de la Segunda Guerra Mundial, y en el campo de la antropología, la noción de animismo se vuelve poco frecuente.

Durante varios años el animismo ha estado regresando. La noción reapareció, ante todo, en el campo de la antropología gracias a las obras —en sí misma muy distintas— de diferentes antropólogos: el francés Philippe Descola, el brasileño Eduardo Viveiros de Castro, el británico Tim Ingold y el estadounidense de origen ecuatoriano Eduardo Kohn, por citar sólo cuatro nombres cuyos aportes están reconfigurando radicalmente la antropología contemporánea. Según la definición sintética de Descola, el animismo consiste en la “imputación por parte de los humanos a los no

¹ Traducción de Sebastian Wiedemann.

² Tylor, E. B. *La Civilisation primitive*. París: C. Reinwald et Cie, 1876 [1871].

³ Sigmund F., *Totem et Tabou*. París: Payot, 2001 [1913].

humanos de una interioridad idéntica a la suya”⁴. Tal vez sea necesario añadir –en particular para entender cómo el animismo constituye, según la tesis de Descola, una fórmula ontológica entre otras fórmulas ontológicas– que los humanos y los no humanos se diferencian gracias a sus cuerpos y no a sus “almas”. Según la ontología animista, las interioridades (“almas”) de un ser humano, una planta y un animal son idénticas. Pensando particularmente en las sociedades indígenas de la Amazonía, Viveiros de Castro señalará que: “es sujeto quien tiene alma y tiene alma quien es capaz de un punto de vista” y “quien se encuentra activado o agenciado por el punto de vista”⁵. Las nociones de punto de vista y perspectiva son esenciales para Viveiros de Castro, que reconoce en el animismo un primer cisma/esquizo de las manifestaciones perspectivistas propias de las sociedades amazónicas. Irreducible a nuestro concepto actual de relativismo, este perspectivismo epistemológico tiene consecuencias radicales para las categorías de naturaleza y cultura: el multiculturalismo occidental se opone así a un multinaturalismo amerindio. Para Tim Ingold (cuyas obras ilustran lo que a veces se llama antropología fenomenológica), el pensamiento de la representación característico de la visión occidental (según la cual la exterioridad de la naturaleza es apropiada por el sujeto humano a través de símbolos) es totalmente incompatible con la experiencia animista. Es decir, el animismo no es una visión alternativa del mundo, sino la negación del postulado representativo típicamente occidental que separa al sujeto perceptivo y pensante del mundo que lo rodea. La experiencia animista corresponde a la inmersión de un organismo en un mundo que también está vivo⁶. Finalmente, Eduardo Kohn propone, a partir de su trabajo entre los Runas de la Amazonía ecuatoriana, una ampliación radical de la noción de vida, apoyada parcialmente en la semiología de Peirce.⁷

4 Descola P. *Par-delà nature et culture*. París: Gallimard, 2005, p.183.

5 Viveiros de Castro, E. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, *Mana*, n. 2, v. 2, p. 126.

6 Ver, en particular, Ingold, T. *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skills*. Londres: Routledge, 2000.

7 Kohn, E. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press, 2013. “El animismo, la atribución de encantamiento a esos loci no humanos, es más que una creencia, una práctica incorporada o una antítesis de nuestras críticas de las representaciones mecanicistas occidentales de la naturaleza, aunque también es todo eso. Por lo tanto, debemos indagar no sólo cómo es que algunos humanos llegan a representar a otros seres y entidades como animados, sino también indagar, de manera más amplia, qué son estos que los consideran animados” (pp. 72-73).

Animismo y teoría de la imagen

En el contexto contemporáneo, el retorno del animismo también se siente en otras áreas. En el campo de la teoría y la crítica de las imágenes (entendidas aquí en un sentido extendido), hemos visto desde hace varios años la multiplicación de trabajos que insisten en la fuerza vital de las imágenes –en su “eficacia” y “performatividad”, en sus “poderes” y “potencias”, en su capacidad de producir un pensamiento propio– refiriéndose a lo que llamaré un animismo teórico. Una vez más, este animismo teórico se refiere a obras muy diferentes que no se reducen a la corriente de los visual studies, ilustrada en particular por el famoso libro de W. J. T. Mitchell *What do Pictures Want?*, cuyo título es, en sí mismo, un programa vitalista⁸. Según algunos autores más escépticos, algunas de estas obras manifiestan una dudosa inclinación antropomórfica (el antropomorfismo también se asocia con el animismo y el primitivismo), lo que lleva a lo que Emmanuel Alloa llama ventriloquismo: atribuir intenciones humanas a las imágenes.⁹ Sin embargo, si un hilo conductor reúne estas propuestas, no es el del antropomorfismo (sobre el que habría mucho que decir), sino la idea de que las imágenes son artefactos performativos. El trabajo del historiador de arte estadounidense David Freedberg, *The Power of Images*, esbozaba en 1989 el proyecto de una historia de la reacción (response) frente a las imágenes. Freedberg señalaba que las reacciones y creencias que despiertan (desde la adoración hasta el éxtasis erótico, desde el fetichismo hasta la iconoclastia) se basan en la eficacia y los efectos producidos por las imágenes.¹⁰ Aún más sugerente, el francés Louis Marin propuso unos años más tarde, en *Des Pouvoirs de l’image* (1993), cuestionar las “fuerzas latentes o manifiestas”, la “eficacia”, del “ser de la imagen”¹¹. Si la cuestión de las fuerzas de las imágenes se refiere a modalidades históricas y antropológicas precisas (es decir, para poderes “reconocidos y sentidos” en diferentes momentos y contextos), la misma constituye lo que Marin llama una “ficción teórica” que nos obliga a volver a la cuestión primordial de qué es una imagen. La respuesta a esta pregunta es que la imagen no es solo una representación, sino también una fuerza: fuerza, primero, “de presentificación de lo ausente” y energía, luego de “auto-representación”, es decir, una forma de constituir e implicar al “sujeto que mira”.¹²

Los trabajos de Freedberg y Marin marcan un giro crítico complejo, multidisciplinar y heterogéneo que no describiré aquí exhaustivamente. Recordaré sólo la

8 Mitchell, W. J. T. *What do Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press, 2004.

9 Alloa E. (dir.). *Penser l’image II. Anthropologies du visuel*. Dijon: Les Presses du réel, 2015, p. 29.

10 Freedberg, D. *Le Pouvoir des images*. París: Monfort, 1998 [1989].

11 Marin, L. *Des Pouvoirs des images*. París: Seuil, 1993, p. 10.

12 Ibid., p. 12.

contribución esencial de los medievalistas, cuyos trabajos han puesto de relieve las modalidades históricas y antropológicas de las imágenes –muy diferentes de las que conocemos hoy en día– fundadas en su potencia y funcionalidad vinculadas a las prácticas devocionales y de culto. Del mismo modo, la contribución de la antropología del arte y, en particular, de Alfred Gell también fue importante. En su libro póstumo *Art and Agency* (1998), Gell propone una teoría que inscribe los objetos de arte y las imágenes dentro de una red de relaciones entre agentes que manifiestan una cierta “agencia” (agency) o intencionalidad a través de la obra. Por un lado, su propuesta relativiza la función estética de la obra. Dependiendo de las redes de relaciones y de intencionalidades en las que se inscriben, los artefactos pueden o no convertirse en obras de arte. Por otro lado, (y aquí se presenta la dimensión propiamente animista de su gesto teórico), se trata de:

[...] mostrar que las obras de arte, las imágenes y los íconos deben ser tratados como personas en el contexto de una teoría antropológica. Las imágenes son simultáneamente fuentes y objetivos de agentividad social. En este contexto, el culto de las imágenes ocupa un lugar central. De hecho, es en el campo del culto y de las ceremonias que las imágenes son tratadas más claramente como personas.¹³

Aunque la teoría antropológica del arte de Gell es discutible (en particular con respecto a su definición de una obra de arte), el propio Philippe Descola reconoce en ella un ejemplo de relación anímica con el mundo¹⁴.

También el dominio del cine –medium animista por excelencia– no ha escapado a este punto de inflexión. En este contexto, las discusiones actuales renuevan una antigua tradición teórica, que se remonta al menos a la década de 1910 e ilustrada (entre muchos otros) por las reflexiones de Jean Epstein, Sergei Eisenstein o Edgar Morin. Si Jacques Aumont se preguntaba en 1997, y de una manera más bien godardiana (o epsteiniana), sobre lo que piensan las películas¹⁵, el teórico alemán Karl Sierek adopta explícitamente esta noción en sus obras recientes, pasando de “imagen que piensa” a “imagen viva” (o “animada”) y apoyándose en una larga tradición crítica, que nos llevaría a Aby Warburg y Lucien Lévy-Bruhl. Sierek escribe: “Las imágenes son más que objetos de nuestra visión. Ellas animan y provocan, son

animadas y provocadas. Por lo tanto, van más allá del dominio de lo visible. Ellas no solo abordan la visión y el oído, también actúan”.¹⁶

Es en este contexto epistemológico profundamente reconfigurado por un animismo teórico –y al que el mundo del arte contemporáneo no era ajeno– que me propongo cuestionar algunos fenómenos relacionados con el llamado post-cine, entre ellos sus a veces asombrosos efectos de presencia.

Efectos de presencia e imágenes que actúan

A la pregunta “¿qué hace una imagen?” es costumbre responder que representa, es decir, que hace presente lo ausente. Es la conclusión que podemos extraer de la historia fundacional sobre el alfarero Butadès de Sycione que Plinio cuenta en su *Historia natural* y cuya hija, enamorada de un joven que partía para el extranjero, traza en la pared los contornos del rostro de su amado. Butadès realiza a partir de estas líneas una efigie en arcilla, un simulacro animado por una presencia que también desafía, y potencialmente, la ausencia causada por la muerte. Como Roland Barthes escribirá más tarde sobre la fotografía (que, como el eidôlon de Butadès, reclama una relación indexical y de semejanza con su referente), “la fotografía tiene algo que ver con la resurrección”¹⁷. El poder de la imagen se encontraría en esta “presentificación” de lo ausente. Sin embargo, como señaló Marin, este poder es doble ya que, al hacer algo presente, la imagen también muestra su propia presencia.

Este segundo aspecto es esencial para abordar lo que podemos entender por efectos de presencia. Esta noción se refiere menos a la capacidad de las imágenes para hacer presente lo ausente que a la forma en que estas afirman y construyen su estar allí de acuerdo con modalidades particulares. Es a partir de esta experiencia fenomenológica, durante la cual las imágenes se hacen presentes para sujetos humanos –dando lugar a reacciones inseparables de una situación histórica y cultural– que podemos comenzar a elaborar una teoría (animista o vitalista) de las imágenes que actúan. Una vez más, se trata de una idea muy antigua que pondremos en el debate teórico esbozado anteriormente aquí. En el contexto de una discusión sobre la agencia (agency) de las imágenes, ciertos fenómenos vinculados al llamado post-cine se vuelven significativos. Si las imágenes que me interesan (ya) no lloran ni sangran y si los sujetos que se vuelven “copresentes” tampoco creen en sus poderes

16 Sierek, K. *Images-Oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*. París: Klincksieck, 2009, p. 15. Ver también su texto « Animisme de l'image. Pour une histoire de la théorie d'un concept mouvant », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 22, otoño 2013. Consultable en <http://id.erudit.org/iderudit/1024119ar>

17 Barthes, R. *La Chambre Claire*. París: Gallimard-Seuil, 1980, p. 129.

13 Gell, A. *L'Art et ses agents*. Dijon: Presses du Réel, 2009 [1998], p. 119.

14 Descola P. « La double vie des images », en Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image II*, op. cit., pp. 131-145.

15 Aumont, J. *À quoi pensent les films ?*. París: Séguier, 1996.

milagrosos, ellas se caracterizan por sus efectos de presencia, por la forma en que aparecen a los ojos y oídos de un sujeto que ellas constituyen no solo como sujeto perceptivo, sino también como sujeto participante.

Tomemos un ejemplo concreto, sobre lo que podríamos llamar post-cine: la instalación *Tall Ships* (1992) del videasta estadounidense Gary Hill. En un pasillo de 25 metros de largo sumergido en la penumbra, el espectador reconocía a los personajes humanos (las únicas fuentes de luz en la habitación). A medida que avanzaba, sin saberlo, desencadenaba el movimiento de estas figuras, que se acercaban a él hasta aparecer en tamaño real, como si planearan, liberadas del espacio de la pantalla. Estos personajes se quedaban parados ante el espectador como simples presencias silenciosas cuyo modo de aparición fantasmagórico despertaba, al principio, una sensación de inquietante extrañeza. Pero más que simples espectros, estas figuras también eran manifestaciones concretas de lo que Marin llama “ser-imagen”. Como el propio Hill explica a propósito de *Tall Ships*: “la luz, la imagen y la representación se convierten en una presencia ontológica única que desafía al espectador. Esto es mucho más evidente cuando los movimientos de los personajes interactúan con la presencia o ausencia de los espectadores”¹⁸. *Tall Ships* se afirmaba como una entidad —“una presencia ontológica única”— al crear con los sujetos humanos una ficción de co-presencia: no solo una simple coexistencia temporal de dos términos —imagen y sujeto perceptivo— sino una relación real entre dos interagentes que se afectan mutuamente dentro de una experiencia inmersiva.

Tall Ships es una instalación videográfica que sería inapropiado y abusivo situar en el campo del cine o post-cine, a menos que este último (como la post-fotografía) no corresponda a lo que viene después del cine, sino a un otro del cine, tanto como institución bien definida o como discurso y lenguaje disciplinados. Por lo tanto, el prefijo post no implica una historia lineal y teleológica, sino más bien una narrativa discontinua, caracterizada no sólo por reconfiguraciones más o menos inéditas de la experiencia cinematográfica, sino también por el retorno, si no por una violenta erupción, de lo que a menudo había sido relegado a los márgenes por el propio cine — el cine de atracciones, experimental, underground, etcétera. El post-cine sería así ese otro del cine, tal como el animismo representa, frente a la razón moderna, una forma de alteridad radical. En este contexto, los debates sobre el modelo atractivo del cine y sus reencarnaciones contemporáneas son particularmente interesantes y tal vez no sea por casualidad que el cine calificado hoy como de los “primeros tiempos” haya sido conocido durante mucho tiempo como cine primitivo. Sin embargo, esta denominación, abandonada por sus connotaciones teleológicas, no siempre es-

18 « Entre-vue », en Christine Van Asche (dir.), *Gary Hill*. París: Éditions du Centre Pompidou, 1992, p. 13. Subrayado de la autora.

tuvo al servicio de una historia evolucionista del cine. En los escritos de Jean Epstein, por ejemplo, el cine primitivo es una cuestión de poderes “misteriosos” y “mágicos” de las imágenes, o de “eficacia”¹⁹. Lo “primitivo” sería así una forma de evocar una otra “razón” de las imágenes. Es precisamente esta otra lógica de las imágenes la que es parcialmente reactivada, o, más precisamente, es re-actualizada por el post-cine.

Cerrado este paréntesis, me gustaría discutir con más detalle un trabajo videográfico que toca profundamente el animismo propio de las imágenes en movimiento: el video *Un árbol* (2009) de la artista brasileña Katia Maciel. Propongo intentar entender cómo esta obra encarna una forma de animismo (encontrando en la antropología contemporánea un eco sorprendente) y de especificar las condiciones de manifestación de sus potencias como imagen.

La imagen que respira: Un árbol, de Katia Maciel

Los árboles son seres vivos que realizan permanentemente intercambio de gases, absorbiendo oxígeno y liberando dióxido de carbono a la atmósfera. Pero lo que Katia Maciel nos muestra en su video no es un árbol como los demás: sus ramas se contraen y se relajan en bucle, como si fuera un gran corazón que late sin parar. Surge así ante nuestra mirada como un imponente ser animado, atravesado por un aliento vital que lo anima desde dentro. El árbol de *Un árbol* se distingue de los que podemos encontrar en otras obras contemporáneas, como la película *Nettlecombe* (2008) de la artista británica Sarah Dobai o la pieza *Horizontal* (2011), en seis pantallas, de la finlandesa Eija-Liisa Ahtila. En ambos casos, los árboles son animados desde afuera por el soplo discontinuo y emocionado del viento. Si estas dos instalaciones recrean la fascinación del espectador primitivo por la visión del movimiento de sus hojas²⁰, estos árboles no inspiran la ficción de auto-movimiento escenificada por el video de Maciel. Esta ficción es lo que podríamos llamar una ficción de imagen, ya que la animación depende totalmente de los recursos expresivos de las propias imágenes en movimiento. El video se basa en la creación de una imagen híbrida, que consiste en una capa inamovible — la imagen fija en la que destaca el árbol jadeante — y una capa en movimiento — la imagen en movimiento, simultáneamente reversible y extensi-

19 “Todos los autores reconocen que la eficacia de las imágenes es superior a las palabras”. Epstein, J. “La vista se tambalea ante las semejanzas...”, en *Écrits sur le cinéma*, volume 1. París: Seghers, 1974 [1928], p. 184.

20 Pienso en el célebre texto en el que un periodista anónimo de *La Poste* observa, sobre *Repas de bébé*, que “en la distancia, los árboles se agitan”. Ver « La mort cessera d’être absolue... », en Banda, D. y Moure J. (textos elegidos y presentados por), *Le cinéma : naissance d’un art 1895-1920*. París: Flammarion, 2008, p. 41.

ble en términos de duración (es el principio de repetición, recurrente en la obra de la artista). Así, *Un árbol* no se basa en la animación de lo inmóvil, sino en la incorporación del movimiento en la imagen fija, como si la inmovilidad fuera sólo ausencia virtual de movimiento. La obra es un verdadero lugar de pasaje entre la movilidad y la fijeza, creando una temporalidad que la propia artista califica de paradójica.

En el contexto animista que nos ocupa, el tema del auto-movimiento es esencial. Evoca, en primer lugar, el viejo debate sobre el movimiento autónomo o externo, un debate que se remonta a la filosofía antigua. Tanto los estoicos como Aristóteles, por ejemplo, se preguntaban sobre los tipos de movimiento en la naturaleza, distinguiendo globalmente entre los seres movidos desde el exterior y los seres que pueden moverse por sí mismos. Si las plantas y los árboles tienen su propio movimiento (pensemos en su crecimiento y reproducción), la expresión auto-movimiento se refiere a un fenómeno —el aliento vital del árbol— que no es del orden del movimiento autónomo clásico. Por el contrario: el auto-movimiento se refiere más a la increíble respiración vital que parece animar el árbol y otorgarle un “alma”. La propia etimología de la palabra “animismo” es significativa, ya que se refiere a *anima* del latín y a *ánemos* del griego, cuyo significado es primero el de el aliento o el de viento (respiración). Hoy no hablamos de “alma” en relación a las plantas y árboles, pero la antropología contemporánea, en su doble giro animista —es decir, atenta a cómo los fenómenos vitales son objeto de categorizaciones y diferentes acciones dependiendo de las culturas— y post-humanista —en su deseo de extender la antropología más allá de lo humano—, se interesa, por los signos formulados por los árboles²¹. Pienso aquí en la obra antes mencionada de Kohn, cuyo magnífico título *How Forests Think* lo dice todo. En la continuidad de la investigación iniciada por Descola y Viveiros de Castro, Kohn demuestra hasta qué punto la etnografía amazónica desafía nuestra concepción de la vida y nuestra ontología. Basado en una lectura detallada del filósofo y semiólogo estadounidense Charles Sanders Peirce, Kohn define la vida como un proceso semiótico. Si lo que interesa a Kohn es cómo los humanos y los no humanos interactúan dentro de sistemas semióticos complejos (humanos y no humanos produciendo e interpretando estos signos de sus respectivas corporalidades), me gustaría señalar cómo en el video de Katia Maciel el aliento del árbol se impone en los ojos del espectador como un signo —y más específicamente como un índice— de la vida.

Pero, por otro lado, el aliento vital que vemos en la pantalla no es solo la respiración del árbol: también es el aliento vital de la imagen, animada desde dentro por

el movimiento contenido en toda la fijeza. En este sentido, lo que la imagen representa (un árbol) se confunde con su ser-allí (la imagen animada desde dentro). Tanto el árbol como la imagen están implicados en la ficción del auto-movimiento, y es en este sentido que el video de Katia Maciel evidencia un doble animismo característico de las imágenes en movimiento. Este último se refiere a su capacidad para animar las cosas del mundo (dependiendo tanto de un conjunto de formas fílmicas y efectos especiales como de los medios propios del cine de animación) y su modo específico de aparición (basado, desde las perspectivas, en actualizar el movimiento o reprimir la naturaleza fotográfica del film-película durante la proyección). En otras palabras, la imagen en movimiento es, por excelencia, un fenómeno animista, cuyo genio o daemon tutelar es el movimiento.

21 Sobre este punto ver Pitrou, P. « La vie, un objet pour l'anthropologie ? Options méthodologiques et problèmes épistémologiques », *L'Homme*, 2014, 4, n° 212, pp. 159-189.



Fog Dog de Daniel Steegmann

Y los espectros tienen mucho que decir

Hauntology y Antropoceno en *Fog Dog*, de Daniel Steegmann Mangrané

Juliana Fausto

Poco después del desastre nuclear de Fukushima en 2011, empezaron a surgir informes de los sobrevivientes acerca de apariciones y posesiones. Eran los fantasmas de los desaparecidos. Uno de los más escalofriantes de estos se refería a un perro encadenado dejado por su dueño, ahora en el más allá rodeado por toda una jauría, ladrando espectralmente mientras buscaba entrar en el cuerpo de una médium: “Hay perros a mi alrededor, ¡es ruidoso! Están ladrando tan fuerte que no puedo soportarlo. ¡No! No lo quiero. No quiero ser un perro”, exclamó, como leímos en el libro de Richard Lloyd Parry.¹ Antes de Fukushima, el peor accidente nuclear registrado ocurrió en 1986 en Chernobyl. Allí, los perros también fueron abandonados cuando la población humana se fue. El poeta australiano Stephen Edgar les dedicó un poema en que la tónica es el haunting: “Un pueblo vaciado de sonidos/Y luces y actos humanos, una región haunted//Por la cual en senderos de olor/Los fantasmas de sus dueños perdidos desfilan”². En *Fog Dog*, de Daniel Steegmann Mangrané, los perros se despliegan y abundan en carne y sombra y, aunque no haya accidentes nucleares, el escenario es el mismo: el Antropoceno, sincrónicamente el tiempo del fin y el fin del tiempo, poblado por una serie de espectros rabiosos, melancólicos y expectantes.

La película comienza con un registro del proceso de relaciones multiespecies que da la bienvenida al amanecer en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Dhaka en Bangladesh. Todos los sentidos son convocados, sea a través de las exuberantes formas de la vegetación tropical, del crujir de las hojas en los árboles, de un rayo de sol que se insinúa sobre una tela de araña, o de la sinfonía de pájaros, insectos, humanos y un perro, culminando en una danza canina. El bailarín parece estar esculpido por el mismo material que el edificio que lo rodea -o al revés. En este momento ya reconocemos que la película está ambientada en un edificio modernista, que está precisamente marcado: el interior es limpiado por una mujer, un hombre cuida del jardín y el patio acoge a tres perros perezosos filmados desde el

¹ Parry, R. L. *Ghosts of the Tsunami*. Nueva York: MCD, 2017, p. 266.

² Rose, D. *Wild Dog Dreaming. Love and Extinction*. Charlottesville y Londres: University of Charlotte Press, 2011, p. 90.

único ángulo que le permite al espectador ver las calles, el exterior. Luego, llegan los estudiantes que pasan el día ocupando todos los espacios.

Los planos, en su mayoría fijos, tienen una peculiaridad, la de estar a la altura de los perros, que están en todas partes. La cámara los sigue y, a primera vista, parecen ser mestizos, pero pertenecen a la raza INDog, también conocida como Pye Dog del sur de Asia, del subcontinente indio. Exhiben sus características típicas: tamaño medio, pelaje corto, constitución rectangular, cola curvada, hocico puntiagudo y orejas erguidas. Aunque la colonización inglesa puede haber causado la mezcla entre algunas poblaciones, los IN Dogs son una de las últimas variedades de perros aborígenes, como los dingos de Australia y los perros formosanos de Taiwán, es decir, restos de los primeros grupos que pasaron por procesos de co-domesticación con los humanos. Como resultado, estos perros, con sus comensales *Homo sapiens*, han vivido en esa región al menos desde el Neolítico, lo que puede ser determinado por los fósiles más antiguos encontrados. Son nativos.

También son nativas las dos mujeres que nos presenta la secuencia siguiente, una joven y una dama que trabajan con telas. En el discurso directo más largo de la película, la más anciana de ellas realiza una doble tarea: mientras supervisa a su compañera en su delicado oficio cuenta una historia sobre el proceso de colonización inglesa que puso fin a la rica tradición de su pueblo, inventores y maestros de la muselina. Ambas acciones están relacionadas: aprender a trabajar con la tela significa aprender cómo los ingleses usurparon Dhaka, que una vez fue el mayor exportador de muselina del mundo y, lo que es más importante, cómo expropiaron los conocimientos de los artesanos bengalíes. “Solían cortar los pulgares a las tejedoras”, afirma. Un cuento de terror. Que la historiografía oficial no confirme esta práctica y que, sin embargo, permanezca viva en la memoria subterránea de estas mujeres es más que suficiente para convertirla en un espectro.

El día se disuelve en atardecer. La partida de las tejedoras coincide con la llegada del vigilante nocturno, que tendrá el encuentro más concreto, si podemos hablar así, con un fantasma. Pero no sin antes ser haunted, al comienzo de su turno, por las imágenes emitidas por las ondas de televisión que le dan noticias del otro lado del mundo, de Brasil, país en el que Mangrané no nació pero vive y que actualmente está gobernado por un régimen de extrema derecha. Una voz femenina informa que la selva amazónica está en llamas y su colapso podría significar la destrucción del clima de la Tierra. “Se calcula que habrá 30 millones de refugiados climáticos de Bangladesh para el 2050.” El vigilante sueña con llevar los perros hambrientos a la Amazonia brasileña —¿Para escapar del hambre? ¿Del abandono? ¿De la indiferencia humana?— pero está atormentado por una pesadilla que une a ambos países. El fuego criminal que quema la Amazonia también calienta Dhaka.

Cuando la noche más profunda cae, un apagón afecta a la escuela, haciendo casi imposible recordar aquel prometedor amanecer, tal vez consecuencia del ominoso futuro anunciado por la televisión. Lo que Mark Fisher ha llamado “lo espeluznante” impregna la atmósfera. Como él dice, hay “algo donde no debería haber nada” o, tal vez, “nada donde debería haber algo”.³ Orejas arriba. Es cuando el sutil cuerpo de *Fog Dog* camina orgulloso por la acera del edificio. Poco después, un sonido estruendoso interrumpe las imágenes y una vez más la película es devorada por la oscuridad. Cuando el vigilante sale de la escuela al día siguiente, liberándose por fin de ese lugar haunted, hechizado, en un hermoso plano secuencia, mira sospechosamente a los perros de la calle, percibiendo probablemente los miles de años e historias que los acompañan.

Fog Dog es una película de fantasmas. Y los espectros tienen mucho que decir, aunque a veces no puedan hablar. En sus escritos sobre hauntología, el concepto de Derrida que tomó para sí y retorció, Fisher habla de la posibilidad del encuentro entre los espectros del pasado y del futuro entendidos como virtualidades que no han sido actualizadas.⁴ Si el capitalismo pretende imponerse como el único realismo, cancelando cualquier futuro que no sea el propio, caníbal, el acto de insistir en cultivar y entablar relaciones con los espectros de las virtualidades, de la imaginación de futuros que no fueron y no pueden ser, no es estéril. Es un acto de resistencia.

Pero, ¿cómo se enredan los hauntings del colonialismo, expresados por una tejedora, con los de perros milenarios que insisten en vivir en un edificio modernista que ya está en proceso de kippleización —un término prestado de Phillip K. Dick? Además, ¿cómo se enredan todos estos hauntings con los que, por un efecto de plegado, unen Bangladesh a la Amazonia en un futuro al mismo tiempo onírico —“Voy a llevarte a Brasil un día, ¿sabes? Para dejarte en las selvas de allí” —y catastrófico? Se trata de una política estética del haunting. El colonialismo inglés y su fuerza motriz, el capitalismo extractivista, han cancelado una serie de futuros, aquellos envueltos en una muselina tan fina como la niebla que nos permitiría incluso vislumbrar a toda una población corriendo con sus perros de caza, ahora interrumpidos.

Nos enfrentamos a un proyecto de futuro, el modernista, frente al cual nuestra imaginación colonizada, nos dice Fisher, no producirá continuidades. Varios autores, entre ellos Isabelle Stengers y el propio Fisher, afirman que el fin de la creencia en el progreso paraliza nuestros poderes imaginativos, dejándonos con las mismas viejas fantasías del espacio exterior y la arquitectura futurista del siglo XX. Pero, ¿quién es esa anciana, viniendo de esa época, cuyo discurso tiene algo de

3 Fisher, M. *The Weird and The Eerie*. Londres: Repeater Books, 2016, p. 128.

4 Fisher, M. *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester, Washington: Zero Books, 2014.

telúrico en lo que respecta a la mutilación, tal vez no en la carne que se ve, sino en esa otra que compone el conjunto de saberes que constituyen el conocimiento y la fuerza de un pueblo, si no es un haunting? ¿Cuál es esa breve charla del vigilante, atreviéndose a soñar con una Amazonía del futuro que, habiendo vencido las llamas, seguiría acogiendo a una multiplicidad de humanos y extrahumanos y, quién sabe, también acogería a perros que, aunque sean nativos, poco a poco parecen convertirse en inmigrantes en su propia tierra? Sobre todo, ¿quién es *Fog Dog* sino el espectro indiscernible del pasado de Fisher y del futuro de Mangrané que anuncia la precariedad del tiempo tal como lo experimenta el soliloquio humano, elevándose complejamente en fantasma, resto de carne, hueso, tierra, agua, piedra, hormigón, comensalismo, pueblo y comunidad? No es casualidad que su aparición provoque el colapso de la imagen.

Aunque *Fog Dog* nos deje cara a cara con el Antropoceno, operando un pliegue material y chamánico entre dos países tropicales y colonizados, desborda la melancolía que impregna la hauntología de Fischer. En la película, un otro tipo de fantasma, tropical, también se manifiesta. La declaración que abre el comunicado de prensa del cineasta tailandés Apichatpong Weerasethakul para su *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010) habita en otra ontología, de tipo animista: “Creo en la transmigración de las almas entre humanos, plantas, animales y fantasmas”.⁵ También podemos encontrar este tipo de ontología en otras piezas de Mangrané, especialmente cuando el artista se acerca de las cosmologías amazónicas y del perspectivismo amerindio. A primera vista, desde un punto de vista occidental, la no coincidencia entre los términos fantasma y alma parece extraña. Los fantasmas se caracterizan aquí como entidades con un estatus existencial completo y tienen almas que transmigran. Al mismo tiempo, para Weerasethakul, el cine tiene la capacidad de engendrar una memoria mixta entre su equipo y los espectadores, creando así un nuevo pasado. “Vidas pasadas sintéticas”, dice, una “máquina del tiempo”. Los fantasmas y las almas son entidades reales en estas mezclas, dando a luz este nuevo pasado que a su vez está preñado de nuevos futuros. Según el cineasta, el cine crea otros mundos y vidas – cuyas almas transmigran. En *Ghosts of Darkness*, el cineasta nos regala una historia que habría tenido lugar en la provincia de Udon Thani sobre un hombre que exhibe películas en pequeños pueblos para ganarse la vida. Contratado por una figura misteriosa, monta su improvisado teatro a un público que llega por la noche y presta atención a la película sin siquiera parpadear, con los ojos pegados a la pantalla. Al final de la sesión, salen del teatro de forma ordenada y, sólo cuando el hombre desmonta su equipo, se da cuenta de que ha presentado la pelícu-

la en un cementerio para un público de muertos. Weerasethakul entonces comenta que fue llevado por un sentimiento de tristeza: “Eran fantasmas que aún querían soñar; pagaron su última ofrenda de dinero para comprar sueños, que era film”.⁶ Él tiene la hipótesis de que un cine –o tal vez un museo– es un ataúd, una caja cerrada donde los fantasmas embrujados siempre verán fantasmas, imágenes de personas que ya no están allí y posiblemente han fallecido. Fantasmas viendo fantasmas.

¿Y si consideramos que *Fog Dog* es todo sobre fantasmas, los que ven la película y todos los que caminan, ladran, bailan, tejen, barren, miran, asustan, hechizan, traquetean y brillan en las imágenes? Fantasmas mirando fantasmas, buscando una luz en la oscuridad del mundo que nos rodea, aquel anunciado por la mujer en la TV –el mundo del fin, en el que todo ya ha acabado o puede acabar. Weerasethakul sospecha que el miedo a los fantasmas empeora cuando somos jóvenes o cuando estamos cerca de la muerte. ¿Está nuestro mundo cerca de la muerte? ¿Cuántas veces más pueden nuestras almas aún transmigrar ante los incendios, las catástrofes o, en otras palabras, ante el Antropoceno? La película de Mangrané es también una especie de terror espectrogótico. Su historia de un castillo embrujado termina cuando el vigilante sale de sus muros y la cámara entra cándidamente en su pelo –morada de los espíritus para ciertas poblaciones indígenas– o en su cabeza –morada de la mente para ciertas poblaciones occidentales. ¿Cómo escapamos de estos castillos cuando amenazan apoderarse de todo el planeta? Además, ¿qué luz estamos buscando, nosotros los fantasmas? ¿Podría esta luz tener, de manera diferente a lo que predijo Fisher, una dimensión onírica, como vemos en *Fog Dog* (en el sueño del vigilante, en el deseo de la tejedora, en la aparición del propio *Fog Dog*), o en las películas de Weerasethakul pero también en el pensamiento de las poblaciones llamadas animistas?

El chamán y portavoz Yanomami Davi Kopenawa escribe, en *La caída del cielo*, que los espíritus del bosque xapiri son las imágenes de los antepasados animales yarori que se transformaron en animales en el primer tiempo. Ese es su verdadero nombre. Los llaman “espíritus”, pero son otros. Llegaron a la existencia cuando el bosque era todavía joven. Nuestros ancianos chamanes siempre los han hecho bailar y, como ellos, seguimos hasta hoy. Cuando el sol se eleva en el pecho del cielo, los xapiri duermen. Cuando vuelve a bajar por la tarde, el amanecer comienza a despuntar para ellos y se despiertan. Nuestra noche es su día. Mientras dormimos, los espíritus están despiertos, jugando y bailando en el bosque. Es así. Hay tantos de ellos porque nunca mueren. Por eso nos llaman “pequeña gente fantasma” –pore thë pë wei!– y nos lo dicen: “¡Sois fantasmas extranjeros porque sois mortales!” Es así. A

5 Weerasethakul, A. “Director’s Statement.” En *Strand Releasing Presents Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, 2010.

6 Weerasethakul, A. “Ghosts of Darkness.” En QUANDT, J (ed.) Apichatpong Weerasethakul. Viena: SYNEMA, 2009, pp. 104-117.

sus ojos, ya somos fantasmas porque, a diferencia de ellos, somos débiles y morimos fácilmente.⁷

Nosotros hechizamos y somos hechizados. Somos fantasmas para otros, para los innumerables caídos por las manos de la colonización, la extinción y las masacres. ¿Es la espectralidad una condición o situación de perspectiva? Como recuerda Fisher, hubo un tiempo en el que la palabra “hechizar” (haunt) significaba visitar o estar familiarizado con. *Fog Dog* es también una película sobre la visita, la visión de un artista catalán que vive en Río de Janeiro sobre un pequeño y hermoso lugar en Dhaka, un edificio modernista que se parece mucho a algunos espacios brasileños. No se trata del mismo lugar, pero algunos de nuestros fantasmas se conocen, se conocieron hace mucho tiempo e incluso pueden tomar el té juntos. Otros aúllan vengativamente en la luna llena. También hay quienes esperan pacientemente por su turno. Y todavía hay pequeños fantasmas mortales, que buscan la luz. *Fog Dog* es una fuente de luz, un espectro de esta luz.

7 Kopenawa, D.; Albert, B. *A Queda do Céu*. Traducción de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 111.

Rescate en la cineósfera¹

Cristina Pósleman



Fotograma extraído de Sembène, Ousmane. *Le noir de...*, 1962.
<https://www.youtube.com/watch?v=YMDgzUAYXSs&t=405s>

Por una justicia distributiva de lo senti-visionante

Permítanme emular y transformar una categoría del sociólogo colombiano Fals Borda (2009), pujante en estos días: la de lo sentipensante. La modifico para introducirme en el mundo del cine. Se trataría ahora, atrevámonos, del acto de sentirver. Como sabemos, este acto no es nada espontáneo. Hay siempre comprometido un hábito. De ahí que quizás sea preciso, pienso, revisar cómo es que este se conforma. Para empezar, evoquemos el famoso camello nietzscheano, el que lleva la carga de las tradiciones sobre sus espaldas.² Ahora, permítanme esbozar una imagen algo bizarra. Hace un tiempo estamos experimentando cómo esa carga se vuelve hacia adelante y cómo su contenido real se deja ver: la ignominia o la pulsión necrofílica propia de la “cultura occidental”, o, dicho a lo Said (1996), la directa vinculación entre cultura y proceso imperial.

Las teorías en, sobre y desde el cine más a mano, son algunas de las que emanan desnudas, en muchos sentidos, de la famosa carga. Primeramente cabe que admitamos, que estamos habituadxs a pensar el cine con teóricos “vedettes” (el masculino de teóricos es adrede). Una digresión antes de continuar con esto. Fíjense que me refiero a “pensar” el cine y dejo algo difusa esta expresión. Por lo pronto, es para hacer constar el lugar que estoy eligiendo para expresarme. Más que como analista de películas, comentarista o teórica del cine, me asumo cerca y, de hecho, en deuda, con el trabajo de intersección que hace el filósofo francés Gilles Deleuze entre imagen cinematográfica y pensamiento filosófico, en sus estudios sobre cine. Pero en mi caso, propongo situarme en dicha intersección algo indisciplinadamente.

¹ Este texto es una transcripción alterada de la presentación que realicé en el Ciclo de encuentros “Pensar con el cine. Intersecciones filosóficas”, organizado por Hambre cine experimental y Otros Presentes, en el mes de diciembre de 2020. Para esta ocasión he procurado pulir pero no alterar el tono de oralidad original. He incorporado en notas al pie, explicaciones in extenso de algunas categorías. Espero que estas modificaciones sumen a una lectura evocativa de los momentos que estábamos atravesando.

² Me refiero al despliegue que lleva a cabo Nietzsche acerca de las tres transformaciones del espíritu. Cito: “Con todas estas cosas, las más pesadas de todas, carga el espíritu de carga: semejante al camello que corre al desierto con su carga, así corre él a su desierto”. En: Nietzsche, F. “De las tres transformaciones”, en *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2003, p. 54

Mi intención es producir una paleta de categorías que voy a llamar “mestizas”.³

Como expresaba anteriormente, estamos acostumbrados a trabajar con los materiales que tienen mayor circulación en el circuito intelectual colonial.⁴ Lo que nos pone frente a la necesidad de ocuparnos de hacer traducciones, construir filtros interpretativos, adaptar protocolos de experimentación, etcétera. Por ejemplo, si nos queremos ocupar de construir un archivo que articule imagen y memoria colonial, que es mi propósito en esta presentación, inmediatamente experimentamos la sensación y la efectiva situación de estar frente a la ausencia de sentidos a la mano. Entonces, desde esta presunta indisciplina les traigo al recuerdo que la manera en la que hemos estado articulando los textos deleuzianos, por ejemplo, (donde menos inmigrante me siento entre toda la paleta filosófica europea), ha sido una manera aplicativa. Aunque ha venido muy bien y ha sido efectiva a la hora de diferenciar, por ejemplo, el cine clásico y el moderno, a lo Bazin, a lo Aristarco, etcétera, sin embargo presiento que nos ha proveído de categorías que, en definitiva, no alcanzan a la hora de atesorar memorias locales, nuestras. Hay un componente fundamental que extrañamos en este tipo de textos metropolitanos -como les vamos a llamar, evocando a Frantz Fanon. Un componente faltante que deberemos proporcionar desde estos sures epistemológicos, y que es el de la asunción performativa de lo que, a falta

3 Utilizo el término “mestizas” siguiendo a Fernández Retamar, quien propone la categoría de “transculturación” para referirse a la interpenetración de las matrices culturales originarias de unos y otros de los componentes involucrados en un encuentro. En esta línea, el mestizaje cultural no tiene por qué implicar mestizaje racial, y tampoco el mestizaje racial estar ligado con un mestizaje cultural. De todas maneras, cuando se trata de rastros de memorias coloniales, tanto cuando se trata de mestizaje cultural como racial, en ambos interviene un ingrediente fundamental que hace a la diferencia, que es la marca de la violencia desigual. La batalla epistemológica en este sentido, según considero, debe apuntar a que la transculturación no ocuya el sentido violento y trágico de la impronta imperialista. Mestiza, de esta manera y según mi aporte, es una categoría que implica una alerta respecto de esta violencia desigual. Desigualdad no ontológica, sino referida a la materialidad de los cuerpos. Para ampliar esta teorización del término “mestizaje”, remito a: Fernández Retamar, R. *Pensamiento anticolonial de nuestra América*. Buenos Aires: CLACSO, 2016.

4 Aludo a lo que Rivera Cusicanqui llama “condición colonizada de las élites políticas/intelectuales”. En: Rivera Cusicanqui, S. *Un mundo chi'ixi es posible. Ensayo desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

de un término resonante, llamaré “microcolonialismo”⁵ como condición búmeran de estos textos.⁶

Por eso, la necesidad de tomar una distancia a la hora de establecer modos de apropiación. Cuando se trata de obras que involucran la memoria de los acontecimientos que han tejido nuestros propios procesos de emancipación, o de establecer intersecciones varias (entre las dimensiones epistemológicas, sociales, cuerpo-políticas) que han tramado nuestras historias locales, nuestras teorías y militancias de resistencia frente al monstruo colonial, estos modos de apropiación ameritan un cuidado muy sutil. Cuidado que a veces no cabe en categorías que son nativas en contextos donde la propia modernidad, o la gran categoría madre, la que distingue las dos grandes tipologías del cine por ejemplo, como es el caso de Deleuze, es algo que acá en nuestros contextos difiere totalmente. Y que no sólo difiere totalmente sino que significa una amenaza postergada. Por ejemplo, la mayor cantidad de películas que son aludidas en las producciones enmarcadas en los estudios culturales, ni qué hablar de los textos de filosofía y cine como los franceses, son películas europeas y norteamericanas, y cuando interviene el cine del llamado “Tercer Mundo”, lo hace para marcar una diferencia siempre desde el lugar de los centros hegemónicos de producción cultural.

No obstante, toda esta presentación tiene como fin resaltar una exigencia metodológica, la de no victimización de los actores involucrados: ya sea los relacionados directamente con la producción cinematográfica, como aquellos ligados con la investigación y crítica. Entre estos últimos nos contamos. En cambio, lo que pretendo resaltar es la necesidad de ir elaborando una metodología de intersección para efectuar lecturas que replanteen la lógica distributiva de lo sentivisionante, que evite la endogamia epistemológica, la coaptación de nuestra imaginación y la monopolización de nuestros afectos.

5 Con “microcolonialismo” ensayo abarcar la dimensión que atañe a los cuerpos en situación de extrema y disfrazada violencia colonial. Me refiero a la funcionalidad de la “axiomática colonial” (De Oto y Pósleman, 2017) sobre las fuerzas deseantes y, subsidiariamente, a la situación paradójica de, por un lado, la dificultad extrema de definir un lugar de enunciación, incluso eventual y, por otro, la extrema necesidad de hacerlo para hacer frente a la violencia desigual. Guardaría cierto parentesco con el colonialismo interno, siempre y cuando este atiende la forma en que los estados especulan sus políticas coloniales respecto de los imperios, y, en este sentido, abarca las efectuaciones biopolíticas sobre las corporalidades. Más a fin con el punto de vista de Rivera Cusicanqui, cuando hace una analítica de la dimensión micropolítica.

6 La modalidad de búmeran plantea la funcionalidad de las categorías, en el sentido de seguir una trayectoria que tiene como fin alimentar un cierto narcisismo epistemológico. El término búmeran explicita un enfoque discontinuo respecto de la pretensión de auto-inmunidad de las categorías coloniales. La torsión de dicha inercia deja al desnudo la distribución racial de la culpa colonial.

Operativa de la imagen ahogo y de la imagen respiro

Con la intención de remover ciertos territorios hiper-disciplinarizados, como creo que es el de la intersección entre imagen y memoria, les propongo partir de algunas presunciones básicas que quizás no tengan que ver directamente con premisas fuertes o contenidos delimitados, sino más bien con formas de lidiar con materiales y herramientas con las que nos hemos estado moviendo.

Quisiera evocar algunas escenas de la película *La noir de...* del director Ousame Sembene, de 1966. Les sugiero explorar las películas de Sembene, sobre todo *Xala*, de 1975, donde asume, a lo Fanon, una crítica feroz a la actitud de los dirigentes africanos después de la Independencia, mostrando su codicia y su incapacidad para romper con las influencias extranjeras. Pero acá nos restringiremos a esta única película, porque es emblemática en muchos sentidos. Además, no quisiera efectuar intratextualidades o articulaciones al interior de la obra del director, ni intertextualidades en la órbita de algo así como el cine africano, o algo por el estilo, que nos puedan confundir. Amén que haya otros films anteriores en Egipto y Túnez, para muchxs comentadorxs esta es la primera película del oeste continental, lo que se llama “África subsahariana”.⁷ Más allá de si es la primera o si es la última, el asunto es que esta película catapultó a su director como el cineasta africano por excelencia.

La trama resumidamente es la siguiente. La protagonista es una senegalesa que sueña con “la France”. Para ir a Francia decide buscar trabajo. Obtiene uno de cuidadora de niños para una familia burguesa de la metrópolis. La película altera la cronología entre la primera salida de Senegal a la Costa Azul, París y Dakar. Plena de tensiones paisajísticas entre los escenarios extremos de un Dakar post-independencia—entre entornos “modernizados” y otros que conservan la impronta cultural propiamente senegalesa—, y una ciudad de la Costa Azul cuya impronta veraniega casi se pierde entre una atmósfera enrarecida. Además de un París agobiante, claustrofóbico. La voz de Douiana, nos acompaña la mayor parte de la película. Se alza en cuanto comienza a percibirse de otra manera distinta a la imaginada. Al final, se acicala, empaca y cuidadosamente ubica una máscara, su máscara, sobre la maleta. Se suicida en el baño del departamento parisino.

Uno de los objetos isotópicos es la máscara. Nos la encontramos apenas la protagonista emprende el viaje como regalo ilusionado a sus patronos, hasta que se cuelga en la pared blanca del departamento parisino. Otras veces, muchas y variadas máscaras aparecen expuestas como objetos de adorno en un estante de la casa de

verano. Nos la encontraremos marcando los momentos en el proceso de abatimiento del personaje de Douiana, atesorada sobre las valijas, cuando está por emprender su último viaje. Y, al final, la vemos siendo arrebatada por un niño senegalés de los brazos del patrón, que ha ido a Dakar a devolver las pertenencias de la muchacha.

Las imágenes son conglomerados mnésicos, modulaciones que atesoran memorias. Critiquemos el célebre oculo-centrismo. Consideremos como una metonimia recurrente a lo largo de la película el rostro de Douiana y el objeto máscara y reten-gamos nuestras amarras en ese punto por unos momentos. Tengamos en cuenta nuestra hipótesis de lectura: la imagen-respiro opera rescatando el potencial archivístico de la imagen-ahogo. Lo hace para hacer patente la gestión de la axiomática colonial y para redireccionar su rumbo hacia otra relacionalidad. Vamos a ver cómo ocurre esto.

La memoria como archivo constituido por la imagen-ahogo y la imagen-respiro, no es una memoria que organiza nuestra percepción o la variedad de nuestras percepciones, sino que abraza los instantes, atesora las sensaciones, es acto sentivisionante. Hace un tiempo que indago desde distintos lugares teóricos, sobre dónde reside lo mnésico de una imagen, o cuándo estamos frente a una imagen-memoria. O en todo caso, cuándo podemos decir: esto es una imagen. Y me arriesgo a pensar que una imagen es tal cuando es mnésica. Hoy estoy en condiciones de presumir que es tal cuando los materiales con los que se modula, cuando las secuenciaciones que admite, son seleccionadas tras un fino trabajo de distinción entre las imágenes ahogo y las respiro. Veamos qué quiero decir con esto. Voy a describir tres momentos por los que creo atraviesa la dupla imagen-ahogo—imagen-respiro.

Volvamos al film. La dinámica entre los dos componentes de la dupla se produce a través de una pulseada—no es un contraste específicamente—entre el fondo y la superficie, entre el fuera y el interior de campo, entre los negros y los blancos. El primer momento en la operación de la pareja imagen-ahogo—imagen-respiro es el de la búsqueda de algún elemento en el que descansar identificatoriamente. Me identifico con lo que puedo, como Douiana mirando por la ventana del auto en su primera visita a la Cosa Azul: busco lo que me complazca, lo que no me altera, busco identificarme con lo que no me irrita, con lo que no me saca del pacto que yo misma tengo con “el” cine. Exotiquizo, orientalizo (Said, 1978),⁸ los personajes, los escenarios, todo. Pero esta orientalización sólo perdura hasta que advierto que es, en realidad, un búmeran semiótico de todo tipo. Nos metemos en el segundo mo-

7 Sugiero explorar el siguiente material: Pallister, J.L. “From *La Noire De...* to *Milk and Honey*: Portraits of the Alienated African Woman.” *Modern Language Studies*, vol. 22, no. 4, 1992, pp. 76-87. JSTOR, www.jstor.org/stable/3194941; Niang, s. *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djebar*. París : L'Harmattan, 1996.

8 Evoco la operación descrita por Edward Said, quien escribe: “Oriente fue orientalizado, no solo porque se descubrió que era “oriental”, según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera, es decir, se le podía obligar a serlo”. En: Said, E. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008, p. 15.

mento, el de advertir que esta postura identificatoria es un simulacro espantoso que pronto muestra su condición brutal.⁹ El ahogo se va presentando como insoportable. El propio pacto que he establecido con “el” cine se pone en tela de juicio. Para qué rodar, qué rodar. Pero pronto, desde las profundidades de este pacto, como la sangre que corre desde las entrañas de Douiana, y que va pintando la atmósfera burguesa hiper-congelada, comprendo que este final es en realidad un grito de futuro. Como una venus de carne y hueso, que ha atravesado el túnel inmundo de la denigración por parte de la hermana, del hermano, allí, presumo, está el germen del pueblo, de la comunidad y, entonces, nos es posible respirar.

Respiro cuando me construyo un filtro para salvar algo. Respiro cuando lo que emerge es la memoria de lo que Césaire llama “la mentira principal”, de la que emergen todas las demás. Y la consecuente “maldición” de ser una víctima de buena fe de una hipocresía colectiva.¹⁰ Experiencia trágica que no viene de un proceso de decepción o de vértigo ético, estético, o político a lo flaneur. Sino del vértigo de, emulando indisciplinadamente a Deleuze, sentirnos humanxs en cinco siglos de genocidios. Este acontecimiento, que vendría a ser la inauguración de un archivo, es el respiro que experimentamos en esta película.

La imagen-ahogo y la imagen-respiro se imbrican mutuamente. No hay ahogo sin respiro latente, no hay respiro sin ahogo que aceche. Pero a cada momento estas dos imágenes tejen sus articulaciones de manera singular, se diría que tejen ellas mismas los momentos. Resumidamente, en el primero, la imagen-ahogo inclina la tensión para el lado de la ilusión de identificación sin más. No hay necesidad de nada más que de mi ojo-corazón pretendidamente puro que es más parecido a un ego paranoico. La imagen-respiro se oculta acuciada por la impotencia de saberse necesaria pero imposible, de saberse necesaria pero insensibilizada. En el segundo momento, la imagen-ahogo se patentiza en un insoportable estado de trepidación absoluta, asumimos la imposibilidad de la identificación a partir del fracaso absoluto de toda “perspectiva” que tenemos a mano. En ese momento, de las entrañas de estos restos de la cultura necrótica, emergen conglomerados mnésicos, estas imágenes memoria. La imagen-respiro acude para continuar. En el tercer momento la imagen-respiro atraviesa el filtro, y la imagen-ahogo transmuta en germen de comunidad, de pueblo.

9 Pienso en el “brutalismo”, que Mbembe teoriza para referirse a la “universalización de la condición negra” o al “devenir negro del mundo”, como código común que, hoy que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica de autodestrucción, trasunta en cualquier situación más allá de las diferencias y de las identidades particulares de los involucrados. Lo que no obsta, insisto, para sustraer la distribución desigual del daño. Para ampliar estas tesis, remito a: Mbembe, A. *Brutalisme*. París: La Découverte, 2020.

10 Césaire, 2006.

La sangre presente

No podemos dejar de pensar en esa máscara como la marca indeleble de la memoria colonial. Aunque toda la película es la puesta en escena, planos, cuadros, etcétera de una memoria insoportable, es también la expiación de la complacencia especular asfixiante, de la miseria especular. Evoquemos la imagen de la valija y la máscara, preparadas y esperando en un rincón de la habitación de Douiana mientras esta yace en la bañera sangrando. ¿Es un suicidio de entrega o derrota? ¿Es resistencia? Douiana no puede volver la mismavolver a ser la misma. No puede volver de esa experiencia, pero tampoco se lleva la humanidad, la naturaleza, no se lleva la potencia de resistencia de su pueblo, que allí transmuta en memoria. Evidentemente, transmuta en memoria activa, que hace que al final la servidumbre se comprenda como lo que es en el cuerpo, ese que ha sido sistemáticamente denigrado, violentado, prohibido.¹¹ Esa memoria activa que además de ser la última voluntad de Douiana, la excede, es el exceso de toda máscara, la memoria es la que hace que la sangre embotada corra y que ahora ya no desentone nunca más en ese escenario burgués. Hace que corra y ocupe toda nuestra atención. La sangre de las mujeres africanas ya no corre más impune, en soledad. Douiana le ha ganado la pulseada a la soledad.

Las clasificaciones de cualquier cosa suelen oscilar entre la irritación y el esclarecimiento. Irritan aquellas clasificaciones que jerarquizan centralizadamente, por lo tanto, obviamente arbitrarias. Otras clasificaciones de imágenes, por ejemplo, las que parten de rechazar todo principismo, rigor, etcétera, son divertidas, además de útiles para ser aplicadas y replicadas. Pero hay otras clasificaciones que no son ni irritantes, ni simplemente entretenidas, sino que son necesarias. Hay un capítulo de la historia de las clasificaciones de imágenes que he tenido la necesidad de revisar. Particularmente, el que abarca el cine de una u otra manera ligado con lo que Benjamin, o el mismo Deleuze, nombran como lo inenarrable. La división que Deleuze establece entre el cine de preguerra y el cine de posguerra¹² es muy fecunda. Nos ha permitido establecer conexiones muy interesantes entre cines diversísimos como el de Fellini, el de Rocha o el del mismo Sembene —que de hecho aparece aludido— e incluso, críticas mediante, con el cine comunitario del colectivo Cine Bruto.

11 Aunque ahora compartimos el calvario de la destrucción geológica y de nuestros cuerpos con muchxs otrxs, como aclara Mbembe, esta experiencia de límites, algunxs la han vivido antes que otrxs. Para muchos sures, recrear lo vivo de lo vivo es una condición que viene de siglos (Mbembe, 2020).

12 Para expandir esta diferenciación, remito a: Deleuze, G. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987; y del mismo autor, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 2003.

Ahora, vuelvo una vez a esta operación de detectar materiales postergados o a esas fuentes que taponan la sangre que corre bajo sus brillos. Lo hago en el ámbito del cine. Me pregunto, ¿cómo aparece solo en unas pocas páginas de esos exitosos tomos de estudios sobre cine, el cine de Ousmane Sembene, o el de Rocha, etcétera, solo unas poquísimas veces? ¿Será que deberíamos tomarnos el tiempo de volver a leerlos, pero ahora en vistas de remover la consistencia de estas tesis potentes de Deleuze, habiendo considerado el momento en el que este se encuentra con el cine de lo que allí mismo aparece como “Tercer Mundo”, ya no como un capítulo aparte, sino como una impronta constitutiva del cine que no puede procesarse bajo los modos que hasta ahora lo ha hecho, que está precisando otros archivos para su expansión? Porque lo que trasunta allí, diríamos desde los sures, son las marcas ya no de la modernidad sin más, sino de la modernidad/colonialidad, para evocar a Quijano (1992). Y eso que especulo respecto de la obra de Deleuze, de Badiou, etcétera, incluso de teóricxs latinoamericanxs, deberíamos hacerlo con cadx unx de nosotrxs.

Nos debemos este trabajo de revertir esa desagregación del cine de las colonias, del corpus del medio intelectual metropolitano, o de la *intelligentzia* francesa, para comprenderlo a la luz no de una sospecha sino de una certidumbre. He sugerido, eventualmente, que ya no sospechamos de la colonialidad del poder, del sentir, del pensar, aunque por supuesto tenemos pendiente este trabajo de remoción de los diversos corpus ligados con el cine de los sures.

Por eso, vamos a extender la imagen-cristal —que Deleuze asocia con la posguerra— desde el momento en que opera la cristalización, justamente, de las capas del tiempo. Empecemos por considerar que esta imagen vehiculiza la condición de inenarrable de un acontecimiento, haciéndose cargo de la dupla imagen-ahogo—imagen-respiro. Vamos a remover esta condición de inenarrabilidad y vamos a decir que, en ciertos contextos, esta no cuenta. Vamos a decir que cuenta otra, que cuenta la condición de ahogo, porque hay algo que se narra en falso. Que cuenta la necesidad de respiro de esta continuada y sistemática aliteración de la historia. Que cuenta la potencia de irrupción de una resistencia que alcanza las entrañas del programa moderno, que insiste en inspirar y expirar. Y no es casual que respirar, que es inspirar y expirar, tenga una familiaridad etimológica griega con iluminar el espíritu, que es el rol que cumplen las musas en la escritura griega. Y que en un gesto irónico parangono con el analfabetismo de Douiana y, entonces, con la imposibilidad cierta de escribir la historia con la letra con la que la hace el patrón y la patrona, pero con la potencia de realización de un acto que tuerce hasta el último giro posible este cinismo necrótico.

Distingo las imágenes de acuerdo a la reverberación de la memoria de una conversión fatal. Si el paso del montaje-acción al plano secuencia es para Deleuze

el punto que diferencia el cine clásico del moderno, ya que el plano secuencia sería la operación certera para un acontecimiento que no puede narrarse, o que no puede serlo con las categorías anteriores, que no halla puntos para cortar a cronos porque no hay ya criterio para hacerlo, si el absoluto desencanto es el aliado del plano secuencia, en esta película, que puede considerarse como un largo plano secuencia, este no es la solución a la falta de punto de corte del tiempo. En cambio, se trata de una operación consistente en seguir el recorrido de esa huella precaria que va dejando la máscara todo a lo largo del ir y venir de la metrópolis a la colonia. No viene a resolver el ahogo con gesto estético, sino que no puede dejar de seguir una certeza. No hay certeza más grande después de la imagen-respiro de que lo cierto es la necesidad de vivir, o sea, la de resistir a la deshumanización de las relaciones, de lo común. En este sentido, el suicidio es el acto más contundente de libertad. El cine africano señala su punto de partida ahí. Celebramos que Douiana haya ejercido ese derecho. Y festejamos también que el cine africano tensione el búmeran del capitalismo y del colonialismo hacia el lado de la insistencia del nuevo humanismo a lo Fanon. ¿Se imaginan si la primera película africana hubiera terminado en la aceptación lisa y llana de la sumisión colonial o en la romantización de la servidumbre?

Algo para el fin

El pueblo ruge en el suicidio, no como una capitulación sino como el acto de resistencia por excelencia. De esta manera toda la película puede ser vista o revista como una preparación cuidadosa y progresiva de esta conversión que es, en todo caso, un acto de suicidio. Acto de suicidio del cine que hasta el momento ha retratado a la burguesía, el suicidio del cine que ha sucumbido al riesgo de encapsularse, un suicidio estético-político.

En esta oportunidad me gustaría que resultara de esta presentación, aunque más no fuera, algunas notas para la elaboración de un dispositivo que nos permita un trabajo de clasificación de imágenes cuyo criterio sea la manera en la que las imágenes patentizan o performan memorias postergadas o consideradas prescindentes. Me interesó esta película porque, como aclaraba, inaugura un archivo necesario, un archivo sentivisionante: el de la memoria de la resistencia del pueblo africano y, a manera de réplica, el de la memoria de nuestros sures.



Notas sobre el cine indígena

Puentes entre la etnografía, los saberes propios y la experimentación audiovisual

Carlos Eduardo Villalba Gómez

Introducción

En una época en la que las piezas audiovisuales de contenido étnico circulan cada vez con mayor fuerza, surgen posturas y planteamientos críticos sobre cómo se están dando los procesos de producción y consumo de las obras cinematográficas en las que participan pueblos indígenas. La apuesta por la visibilización de estos grupos históricamente excluidos parece no resultar suficiente si esta no conlleva a que se problematicen los procesos de representación fílmica. Reconociendo que el cine es un dispositivo profundamente ideológico, no sólo por la naturaleza de sus componentes narrativos sino formales, se puede comprender que en muchas ocasiones este material audiovisual puede desembocar en procesos de invisibilización por exceso de productos codificados o por estandarización en el uso de los métodos “más eficaces”. Sin embargo, las energías reflexivas también deben dirigirse a considerar las posibilidades políticas y estéticas que emergen en este contexto. Para esto vale la pena recrear el debate sobre la capacidad de ‘captar realidades externas’ ante la ficcionalización documental o argumental pero, al mismo tiempo, entender en todo esto cuál es el papel de la etnografía y la investigación. Adicionalmente, es preciso que se pongan en consideración las potencialidades de construcción temporal, espacial y atmosférica —aspectos propios del cine— a la luz de las relaciones que se pueden tejer con las epistemologías indígenas. Teniendo esto en cuenta, ¿podemos pensar en la posibilidad de que estas sean la fuente de construcciones diegéticas y no solo objetos de retrato cinematográfico?, ¿podemos encontrar en la etnografía no solo el espacio para la recolección de datos sino también las bases para esculpir la imagen en movimiento?

¿Es el cine solo un vehículo de enunciados?

Para dar comienzo a una serie de reflexiones sobre las posibilidades del cine indígena se pone bajo consideración, en primer lugar, una de las formas recurrentes en que se ha abordado este fenómeno desde las humanidades, sobre todo bajo las líneas

de estudio que tratan temáticas étnicas. Esta forma es aquella que opera tomando este tipo de cine como objeto de estudio, lo que implica poner las energías en mecanismos como el análisis discursivo y semiótico de piezas filmicas. Allí aparecen los intereses por develar representaciones sociales e imaginarios subyacentes en esta producción audiovisual, al reconocer que son resultado de procesos de producción, circulación y consumo situados históricamente. Este tipo de abordaje busca indagar sobre las profundidades ideológicas del cine que consta de la participación de grupos étnicos. Asimismo, estos procesos interpretativos vuelcan su atención en los aspectos narrativo y, a partir de ahí, se ha llamado la atención en torno a la presencia de estrategias de significación dominantes, fundamentadas en categorías binarias de primitivo/civilizado, tradicional/moderno, lo propio/el otro y observador/observado.¹

Dado esto, es claro que un eje de trabajo es el del examen crítico que identifica que la historia del cine con contenido étnico es casi la historia de los pueblos indígenas como objeto de retrato/representación. Sin embargo, otra posibilidad para aproximarse a la reflexión del audiovisual indígena, o con participación nativa, parte de asumir al cine como una forma de construcción de conocimiento (no solo como objeto de conocimiento) con estrategias y lenguajes que van más allá de los estándares analíticos propios de las ciencias sociales. Esto supone reconocer que el pensamiento cinematográfico tiene herramientas epistemológicas que ofrecer a las humanidades para reflexionar sobre los fenómenos del mundo, en este caso, sobre los relacionados con los pueblos indígenas. A la vez, con este tipo de aproximación se alerta sobre el reduccionismo que supone imponer reglas externas a un lenguaje como el audiovisual e invita a un pensar propiamente cinematográfico.

Siguiendo esta línea, Arias² afirma que el cine no se puede entender como simple vehículo de representaciones en la medida en que no solo transitamos mensajes a través de él, sino que podemos hacer construcciones teóricas y comprensivas a través de las mismas herramientas del cine. En este sentido, podemos pensar que en el cine indígena se pueden trascender los abordajes etnográficos expositivos o divulgativos, tanto en las reflexiones que se hacen sobre él, como en su quehacer. De esta manera, cuando se entiende en las humanidades y en los campos de la investigación etnográfica que la imagen no es solo representación de algo, se abre un campo de posibilidades, a la vez que se da una apertura epistemológica importante.

Las disciplinas que particularmente hacen etnografía parecen resistirse a pensar *con* el cine, mientras que suelen priorizar pensar *al* cine, o *registrar con* el cine, o exponer resultados de investigación *a través* del cine. Uno de los problemas reside en

pensar la imagen cinematográfica solo como un enunciado, tal como lo cuestionaba Deleuze a los lingüistas quien consideraba que omiten la naturaleza moviente del cine, al tiempo que distorsionan las potencialidades que puede producir a partir de la experiencia y en la experiencia.³ De ahí que el *escribir-pensar con imágenes* sea una metodología de crear-interpretar y construir conocimiento social en la que pueden explorar recursos las humanidades. Esto en cuanto el cine es un dispositivo de pensamiento que provoca estímulos psicológicos y sensoriales con implicaciones intelectuales y no solo es una herramienta que facilita un hilo conductor de una narración. Como lo planteaba Eisenstein⁴, los juegos de asociación de imágenes tienen la capacidad de producir conceptos.

En la medida que esta participación entre el cine y la etnografía sea más estrecha, superando la tradición que ve a esta última como mero instrumento para el contenido audiovisual, se podrán abrir posibilidades de crear conocimiento de la mano del audiovisual. Esto supone entender que el cine no es solo un vehículo metodológico para comunicar los resultados de investigación etnográfica, pero tampoco es solo un medio para conquistar información que rellena el contenido narrativo de las piezas.

La etnografía, bajo esta perspectiva, se enfrenta al reto de construir una *descripción densa* de las comunidades, tarea que trasciende por mucho la descripción denotativa.⁵ El objetivo es interpretar profundamente las tramas jerarquizadas de significación de los grupos sociales que inciden en sus formas de acción, lo cual requiere una aproximación menos distante y más sensorial para que, capa por capa, pueda comprender las formas diversas de asumir las experiencias espaciales y temporales.

Por su parte, vale recordar que en el cine la materia prima es el espacio y el tiempo, la cual se esculpe a través de la imagen en movimiento y el sonido. Partiendo de esta idea, podemos entender que la etnografía puede ir más lejos del registro y que el cine etnográfico puede usar la etnografía más allá del contenido. En la medida en que haya un reconocimiento de los saberes propios, estos pueden intervenir radicalmente en estructuras narrativas, no-narrativas, en los montajes, en formas de iluminar, de encuadrar, de emplazar la cámara, de construir el diseño sonoro, etcétera. Así, la propuesta es que en el cine indígena la *forma* esté cada vez más impregnada de la etnografía y que empiece cada vez más a ser *contenido*.

1 Flores, C. *El documental antropológico. Una introducción teórico-práctica*. Chiapas: CIMSUR/UNAM, 2020.

2 Arias J. C. *La vida que resiste en la imagen: cine, política y acontecimiento*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010.

3 Martin, J. "La imagen-movimiento: Deleuze y la relación Beckett-Bergson". *Areté*, 22(1), 2010, pp. 51-68.

4 Eisenteinl, S. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS), 2001.

5 Geertz, C. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.

La connotación política del cine indígena

Entendiendo lo anterior, se abren por los menos dos campos de exploración: el primero, implica asumir que no se trata de descifrar el mensaje político de una película, sino de reconocer que el cine en sí mismo es político; el segundo es hacer etnografía con imágenes y también construir imágenes con fundamentos etnográficos. En ese sentido, retomo lo que plantea Arias⁶: si entendemos que lo político no solo es lo relacionado con el ejercicio de toma o contestación del poder, sino la constitución de modos de existir y habitar, la pregunta por la dimensión política del cine implica pensar el cine como la apertura de posibilidades de vida y de experiencia ante los relatos que nos atraviesan. De ahí que se pueda afirmar que lo político del cine puede estar en lo que está presente en la imagen, pero también en lo que ella calla, en lo que hace visible pese a que no pueda mostrarlo.⁷

De esto se originan reflexiones sobre la connotación política del cine indígena. En este marco, surgen posturas y planteamientos críticos sobre cómo se están dando los procesos de producción y consumo de las obras cinematográficas en las que participan pueblos indígenas. Didi-Huberman⁸ ha planteado que en la actualidad los pueblos están expuestos gracias a los “medios”. De acuerdo con esta proposición, hoy son más visibles de lo que nunca lo fueron y se podría pensar que, de la misma manera, son más visibles sus realidades políticas. Mora⁹ en cuanto a las comunidades indígenas, señala que actualmente “son objeto de todos los documentales, de todos los turismos, de todos los mercados y de todas las telerrealidades posibles”. No obstante, siguiendo a Didi-Huberman, plantea que el hecho de que sean visibles los pueblos conlleva a que estén expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente en su representación política y estética, en su existencia misma.

Reconociendo que el cine es un dispositivo profundamente político (no solo por manejar contenidos políticos) se evidencia que el material audiovisual de temática indígena puede conllevar dinámicas de invisibilización, por exceso de recursos altamente codificados. Esto deriva en la proyección de imágenes limitadas, deformadas y estereotipadas de la realidad de las comunidades.¹⁰

Así, para pensar en las potencialidades políticas del cine indígena, se debe entender que la innovación audiovisual y las imágenes de resistencia no pueden reducirse a alterar los contenidos narrativos, así como tampoco a un mero involucramien-

to de las comunidades en los procesos de producción. Sobre todo, las posibilidades políticas residen en transformar las formas y procesos de representación, desafiando las lógicas dicotómicas presentes en los códigos audiovisuales convencionales y en los contratos comunicativos que imperan actualmente en el cine industrial.

La etnografía y los saberes propios más allá del contenido

Se sabe que se ha recurrido a la etnografía principalmente en el área del cine documental, la cual no ha estado separada del terreno de la ficción. Nichols¹¹ señala que la relación cineasta-realidad o cineasta-sujeto es distinta en estas áreas. Pero esto no implica una división radical ya que históricamente los documentales han recurrido a instancias como la de escritura de guion o puesta en escena; en contraparte, algunas ficciones han hecho uso de las convenciones del documental, al acudir a recursos como la inclusión del detrás de cámaras, la improvisación, la cámara en mano, el material de archivo o la iluminación natural.

Este punto de partida permite comprender que bajo la pretensión de filmar la realidad *tal como es* en el encuentro documentalista-personas, paradójicamente surgen experimentos audiovisuales bastante cercanos a la ficción. El antropólogo visual francés Jean Rouch planteaba la necesidad de que en las grabaciones sucedieran determinadas interacciones o discusiones, lo que se refleja en una película como *Crónica de un verano* (1960). Sin embargo, reconocía que para esto había que planificar situaciones que no eran espontáneas. Por su parte, la pretensión observacional propia del cine-documental adquiere un tono particular en su obra *Los amos locos* (1955), en la cual se aleja de una aspiración de neutralidad al recurrir a un recurso como el de introducir la cámara en el ritual del Hauka de un grupo de indígenas nigerianos. Aquí el dispositivo no solo registra *etnográficamente* el ritual, hace parte de él.

Rompiendo así con la dicotomía documental/ficción, es pertinente pensar las posibilidades de poder hacer desaparecer la pantalla con el mecanismo base del cine-directo en el que el director aparece como si fuera “una mosca en la pared”. Si asumimos al documental etnográfico como un asunto de interpretación creativa de la realidad, podemos entender cómo en este tratamiento que vincula una connotación ficcional los grupos indígenas y los procesos etnográficos pueden participar de manera más activa a la hora de moldear o *esculpir* estos elementos narrativos, estéticos y la puesta en escena. El primer paso reside en derribar la pretensión de imagen-transparente para encontrar en el cine, con elementos ficcionales, un lenguaje para los pueblos indígenas con posibilidades creativas y de agencia mayores que les

6 Arias J. C. *La vida que resiste en la imagen: cine, política y acontecimiento*. op. cit.

7 Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo*, trad. Mariana Miracle, Barcelona: Paidós, 2004.

8 Didi-Huberman, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2014.

9 Mora, P. *Máquinas de visión y espíritus de indios. Seis ensayos de antropología visual*. Bogotá: Idartes, 2018, p. 19.

10 Carelli, V., Echevarría, N. y Zirián, A. *Diálogos sobre cine indígena*. Ciudad de México: Cuadernos de Cinema23, 2016.

11 Nichols, B. *Introducción al documental*. Ciudad de México: UNAM, 2013.

permita poner en escena sus propias categorías, cosmovisiones y narraciones.

Esto se traduce en una viabilidad para las construcciones diegéticas en las que se vincula la ficción con el documental, que permiten crear universos audiovisuales que posibiliten la negociación con un punto de vista. Para Viveiros de Castro¹² los conocimientos de los pueblos indígenas amazónicos, comunidades en las que ha centrado su labor etnográfica, no se deben tomar como saberes míticos susceptibles de ser *objeto* de estudio, sino reconocer en ellos posibilidades epistemológicas.

De ahí que su postura teórica del perspectivismo involucra y se nutre de los saberes propios de las comunidades, al indicar que el mundo está compuesto por una multiplicidad de puntos de vista, por lo que lo existente es un campo de intencionalidad, voluntad y agencia. De ahí que los animales puedan revelarse como personas a través del chamán, quien puede ver como estos seres y, por lo tanto, el acto de conocer implique tomar el punto de vista del animal, que está en el cuerpo y en la posibilidad de transformarse.

Lo anterior toma relevancia en cuanto se refleja una inclinación por asumir en la labor etnográfica unas búsquedas para moldear nuevos pensamientos y formulaciones teóricas. En este caso, se podría pensar en la posibilidad de asumir la labor etnográfica para moldear imágenes. Así, Viveiros de Castro¹³ habla con base en las categorías de pensamiento de los indígenas amazónicos y, al mismo tiempo, plantea que es más provechoso acercarse a la antropología de las comunidades. Esto es, a sus propias categorías corporales, espirituales y ontológicas. Esto se relaciona con la máxima que indica que “no podemos pensar como los indios, máximo podemos pensar con ellos”. Es este pensar con ellos del que pueden surgir decisiones de dirección, estéticas, narrativas y atmosféricas que determinan otras posibilidades de codificación en la obra cinematográfica.

Por otro lado, siguiendo a Casetti y Linares¹⁴, toda película tiende a enfatizar en un aspecto semiótico: el indicial (cine realista, en cuanto se apoya en huellas del mundo real), el icónico (cine de ficción y/o documental, en cuanto se basa en la construcción diegética de mundos) y el simbólico (cine experimental, que exige elaboración libre del espectador). Cuando se pone el énfasis en el tono documental, hay una apuesta por la indexicalidad, que implica se centra en la huella de la imagen. Son imágenes como síntomas. Aquí aparece la etnografía en su sentido más literal y explícito ya que da cuenta de cuerpos concretos y de territorios. Las imágenes indiciales tienen una relación privilegiada con la realidad porque están mediadas por procesos causales. Por su parte, las imágenes icónicas facilitan la reinención

12 Viveiros de Castro, E. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

13 Ibid.

14 Casetti, F. y Linares, P. *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994.

sistemática de la realidad y son la que producen similitud y/o verosimilitud, crean el “fantasma de la vida”¹⁵, en cuanto se busca similitud con lo real a partir de lo denotativo, así lo real sea ficción. En tercer lugar, el plano simbólico es donde se encuentra la experimentación, en el que se juega con las convenciones. Es aquí donde se puede resignificar el papel de la etnografía. Se podría pensar que esta es la que da las bases para identificar y reconocer los momentos que el documentalista debe registrar y cómo tratarlos.

Pero este plano simbólico podría tener una radicalidad mayor: podemos pensar en la posibilidad de una etnografía que permita una aproximación mayor a las categorías de pensamiento y sensibilidad de las comunidades para que esta se incorpore a las construcciones diegéticas puramente cinematográficas. Aquí las categorías, cartografías y taxonomías propias de las cosmovisiones indígenas ya no solo son objetos de retrato cinematográfico (como los documentales de Discovery Chanel), sino que se puede encontrar en la etnografía las bases para esculpir la imagen cinematográfica y no solo el espacio para la lectura de un contexto.

15 Cadetti, F. y Linares, P. (1994). *Teorías del cine*, op. cit., p. 161.

Apuntes para proyectar una analítica de la (des)composición en los documentales *Boca de Lixo* y *El botón de nácar*¹

Pedro E. Moscoso-Flores

Introducción

En primer lugar, nos proponemos someter a examen el lugar que la noción de resistencia ha venido a ocupar dentro del paisaje contemporáneo. Ello, a la luz de una analítica que se sostiene en las inmediaciones de dos documentales que dan cuenta, cada uno desde un posicionamiento situado, de fenómenos específicos que forman parte de la realidad socio-política latinoamericana. Por una parte, el documental *Boca de Lixo* (1993) del director y documentalista brasileño Eduardo Coutinho (1933-2014), quien realiza un trabajo audiovisual orientado a visibilizar el día a día de una comunidad conformada por personas que dedican su vida a la búsqueda, selección y recolección de basura en el vaciadero de Itaoca, São Gonçalo, a 40 km de Río de Janeiro. Por otra parte, el documental *El botón de nácar* (2015) del documentalista chileno Patricio Guzmán (1941), quien se ocupa de entregar su visión sobre Chile en torno a su extensión marítima, introduciendo una comprensión de la memoria histórica a partir del abandono de la conexión con el mar, vinculándolo con el escenario de violencias políticas susceptibles de rastrearse a la dictadura, específicamente en relación con los cuerpos de los desaparecidos esparcidos por el Océano Pacífico.

La tesis provisional que propondremos en la siguiente: ambos archivos documentales nos entregan una visión respecto del nodo violencia-política a partir de procesos sociales y económicos propios del actual escenario global latinoamericano al alero de una racionalidad capitalista, pudiendo ser leídos como archivos documentales de resistencia política. No obstante, propondremos que entre ambos se pueden establecer diferencias si los ponemos a dialogar reorientando la noción de resistencia. En otras palabras, nos interesa abordar las resistencias dentro de una indagatoria referida a los entrelazamientos entre las condiciones semióticas y materiales desde la que se visibiliza un saber sobre los cuerpos, proponiendo así una disyunción respecto de aquellas discusiones que abordan el término desde una perspectiva eminentemente humana. Siguiendo este trazado, nos concentramos en



¹ El presente texto forma parte del proyecto de investigación Fondecyt regular n. 1210004.

aquello que ambos registros documentales patentizan en términos de sus propias condiciones de enunciación: tomando distancia de aquello que parecen reflejar o *documentar* -entendido en el sentido genérico de *constatar* o *dar cuenta de*-, diremos que estas producciones documentales despliegan (producen, crean) espacios de resistencia al compás de las conexiones entre las múltiples capas y estratificaciones que las componen. Ello, por una parte, en torno a las condiciones semántico-interpretativas ancladas a determinados modos de percepción² sobre las que se impulsa un proyecto archivístico entendiendo, tal como señala Tello, que:

[e]l archivo nunca puede reducirse al resultado de una actividad administrativa autárquica o aislada del resto del cuerpo social, ya que es más bien el producto heterogéneo de un conjunto de relaciones y tensiones sociales mucho mayor, cuya condición de posibilidad está dada por una concatenación de cuerpos y fuerzas que no responden en ningún caso a una organización social determinada por naturaleza.³

Aquellas resistencias que surgen al compás de las materialidades también involucran la producciones documentales mismas: imágenes en movimiento⁴ que componen los paisajes que aparecen frente a las cámaras y que se proyectan en el material grabado (seres humanos, artefactos, animales, objetos naturales, etcétera), así como también aquellas que corresponden a los medios técnicos de producción del material documental (cámaras y camarógrafos, instrumentos y aparatos de edición, inserciones auditivas, luces e instrumentos técnicos utilizados para dar cuenta de una totalidad, etcétera). En otras palabras, todos aquellos elementos técnicos y humanos que posibilitan la composición de un montaje.

2 Tal y como plantea Bergson, “¿Cómo pedir a los ojos del cuerpo, o a los del espíritu, ver más de lo que ven? La atención puede precisar, aclarar, intensificar: pero no hace surgir, en el campo de la percepción, lo que no se encontraba allí de entrada. He aquí la objeción. Ella es refutada, creemos nosotros, por la experiencia. Hay, en efecto, desde hace siglos, hombres cuya función es justamente ver y hacernos ver lo que no percibimos naturalmente. Son los artistas”. Bergson, H. *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus, 2013, pp. 152-153.

3 Tello, A. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra, 2018, p. 27.

4 Con esto nos referimos a la cuestión según la que existe una imagen pre-filosófica del pensamiento —el plano de inmanencia— lo que pertenece por derecho al pensamiento es el movimiento, un movimiento particular que va hacia el infinito. Lambert, G. *In search of a new image of thought. Giles Deleuze and Philosophical Expressionism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012, p. 15.

El movimiento para Deleuze se encuentra vinculado a una producción que logra conmovir el espíritu fuera de todo orden de representación, que transforma el movimiento mismo en una obra. Siguiendo a Nietzsche, pondrá este movimiento en afinidad con el orden de la repetición: “El teatro es el movimiento real; y en todas las artes que utiliza, extrae el movimiento real. Este movimiento, la esencia y la interioridad del movimiento, es la repetición, *no es la oposición ni la mediación*”. Deleuze, G. *La isla desierta y otros textos (1953-1974)*. Valencia: Pre-textos, 2005, p. 68.

Lo que nos interesa dilucidar, como problema de fondo, es si es posible atisbar una analítica de estos *medios* audiovisuales que dialogue con lo que llamaremos un pensamiento *del/en el medio*. Un pensamiento posible de ser esbozado en sus condiciones difractivas⁵, es decir, de un pensar que no preexiste como fundamento de la realidad sino que va desplegando de manera conjuntiva y disyuntiva a partir de procesos de contacto concretos entre diversos elementos que componen el mundo, acercándonos entonces a una idea del pensamiento como creación.⁶ Este nodo entre pensamiento-medio es afín a lo que Stengers⁷ —leyendo a Deleuze— consigna como *par le milieu*. Por una parte, un *medio* que involucra las trayectorias, los desplazamientos y los movimientos del pensamiento forzado en torno a un límite; límite que no se piensa, como sugiere Lapoujade⁸, sino que se enfrenta o, más bien, “solo se piensa si se lo enfrenta”. Por ende, el problema del límite del pensamiento nos pone frente a un problema que es tanto epistémico como político, toda vez que lo que parece emerger en/de él es la puesta en funcionamiento de una práctica de resistencia del pensamiento frente al Todo totalizante que imponen las dimensiones jurídico-normativas de los dispositivos o máquinas de captura discursivas. Ahora bien, este límite al que se enfrenta un *pensamiento que resiste* no ha de proponerse como franqueándose absolutamente, sino que se engarza al compás de sus mutaciones, cambiando de naturaleza a la luz de un ejercicio de movimientos que buscan “hacer comunicar los dispares”.⁹

Por otra parte, atendiendo al *medio* como *hábitat*, se abre la dimensión de un pensamiento *etho-ecológico* o *ecosófico*¹⁰ posible de inscribirse alrededor de *en-tornos* (tecnológicos, ambientales, socio-políticos, mentales) singulares, contingentes y múltiples que emergen a partir del entrelazamiento entre determinados ecosistemas y cuya condición de posibilidad pasa por sus potencias de composición que integran elementos tanto semióticos como materiales. Diremos, entonces, que el nodo resistencia-medio-pensamiento podría ser analizado a la luz de sus *pregnancias*

5 Barad, K. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.

6 Deleuze, G., Guattari, F. ¿Qué es la *Filosofía*? Barcelona: Anagrama, 1997.

7 Stengers (2005).

8 Lapoujade, D. (2016). *Deleuze y los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus, 2016, p. 307.

9 Ibid., p. 311.

10 Debemos reconocer en esta propuesta una inquietud que es a la vez conceptual y material. Ello, en las cercanías de la definición *ecosófica* guattariana de las tres ecologías —mental, social y medioambiental—: “Si es tan importante que las tres ecologías se liberen, en el establecimiento de sus propios puntos de referencia cartográficos, de los paradigmas pseudocientíficos, ello no solo se debe al grado de complejidad de las entidades consideradas, sino, más fundamentalmente, al hecho de que ahí está implicada una *lógica diferente* de la que rige la comunicación ordinaria entre locutores y auditores (...) Esta lógica de las intensidades, que se aplica a los agenciamientos existenciales autorreferidos y que introducen duraciones irreversibles, no solo concierne a los sujetos humanos constituidos en cuerpos totalizados, sino también a todos los objetos parciales”. Guattari, F. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos, 2017, p. 25.

sensibles, es decir, de encuentros siempre contingentes y efímeros cuya temporalidad se torna refractaria a las leyes del tiempo cronológico y que permitirán entender el pensamiento como un entretejer encarnado que no preexiste al contacto con las cosas, cuyas derivas se mantienen siempre en una relación de imprevisibilidad y/o de indeterminación funcional.

Más que desarrollar un análisis comparativo entre ambos documentales, lo que nos mueve es un interés especulativo respecto a lo que cada uno de ellos nos ofrece para despuntar una reflexión que visibilice la apertura a estos *otros modos* de entender la resistencia desde la perspectiva de una complicidad entre arte y filosofía, específicamente alrededor de la cuestión de la creación.

A modo de prelude: las resistencias como problema del pensamiento como expresión

Antes de comenzar, nos interesa, a modo de provocación, proponer un paréntesis para constatar el carácter polisémico y múltiple sobre la noción de resistencia. La discusión sobre las resistencias de los cuerpos tiene larga data. Solo por proponer un inicio, en su libro *An Introduction to History of Structural Mechanics*, Edoardo Benvenuto retoma una discusión que ha sido determinante para el ámbito de la historia de las ciencias y que, tal como señala, se conecta en un núcleo central con las dimensiones del arte y de la arquitectura: “En la construcción, la ciencia y el arte han estado siempre unidas en el acto creativo”¹¹, consignando que las fuerzas entre elementos materiales —entre su peso y rigidez— establecen relaciones a partir de esfuerzos y resistencias con la naturaleza, posibilitando determinadas composiciones y obras cuya finalidad se resuelve en la consistencia de la totalidad, y que la alteración de cualquier elemento particular de esa totalidad puede constituir su ruina. Siguiendo el hilo conductor que nos plantea el autor, surge el “enigma de la fuerza” como problema fundacional vinculado al ámbito de la física y la mecánica de la naturaleza: desde Aristóteles¹², con su comprensión heliomórfica del universo en base a la unión de la física y la metafísica que habría predominado desde la antigüedad clásica hasta los albores del renacimiento —con sus *cuatro causas* del movimiento: la *unión de materia y forma* en la sustancia como acción, la idea del *motor inmóvil* como primera y última causa del movimiento del universo, y la idea del *horror vacui* de la naturaleza—, transitando hacia el abandono de esta concepción metafísica durante el siglo XVII en favor de la concepción geométrica de Galileo separada de la lógica

¹¹ Benvenuto, E. *An Introduction to the History of Structural Mechanics. Part I. Statics and Resistance of Solids*. Nueva York: Springer, 1991.

¹² Aristóteles. *Física*. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

metafísica; concepción que habría buscado dar con una medida matemática exacta del mundo para explicar las fuerzas y las resistencias a partir de las que los cuerpos sólidos se mantienen unidos, sentando así las bases de lo que hoy constituye nuestra visión científica del mundo. Resistencia que, por cierto, en el caso del científico italiano cobró una materialidad singular a partir de su gesto intempestivo de ruptura con la iglesia católica durante la época de la inquisición romana.

Sería un ejercicio inacabable e infructuoso intentar dar cuenta de todos los desarrollos científicos que se han dado a este respecto. No obstante, nos servimos de estas imágenes iniciales con el objetivo de introducir una interrogante respecto de si sería posible encontrar resonancias entre los principios epistémicos que, en sus transformaciones y mutaciones históricas, nos han legado una cosmovisión física a partir del nodo entre “resistencia” y “fuerza” y aquellas concepciones que desplazan el uso de estos términos a fenómenos propios de la vida social y política contemporánea.

Por lo pronto daremos un salto en el tiempo y nos concentraremos en la cuestión de las resistencias desde una vereda diferente a la de la concepción física de los cuerpos. Con esto nos referimos al abordaje que propone Derrida¹³ sobre el concepto de resistencia vinculado al psicoanálisis en sus conferencias en la Sorbona durante el año 1991. En ellas, Derrida releva la potencia de esta noción partiendo por algunas preguntas que, a nuestro modo de ver, parecen fundamentales: “¿se debería resistir?”¹⁴; “¿cómo se puede cultivar la palabra `resistencia`? ¿y cómo salvarla a cualquier precio?”¹⁵. El filósofo francés no está refiriendo directamente a la resistencia política que —según él mismo destaca— constituye uno de los conceptos que más le atraen¹⁶, sino —y tal vez a modo de rodeo— a esas resistencias que acechan al psicoanálisis, proponiendo una dimensión doble y enigmática del término: por una parte, aquella resistencia vinculada al olvido, al temor, a la superación y a la negación del psicoanálisis como práctica por parte de las instituciones y de las sociedades occidentales; por otra parte, una resistencia *otra* que formaría parte de un proceso autoinmune, propio y consustancial a la práctica psicoanalítica: de una “resistencia al análisis”.

¹³ Derrida, J. *Resistencias del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

¹⁴ Ibid., p.13.

¹⁵ Ibid., p.14.

¹⁶ Eso se patentiza al Derrida preguntarse: “¿Por qué esta palabra que resuena en primer término en mi deseo y en mi imaginación como la más bella de la política y la historia de este país, por qué esta palabra cargada con todo el *pathos* de mi nostalgia, como si aquello de lo que yo no habría querido carecer costara lo que costare, fuera a hacer saltar los trenes, los tanques y los estados mayores entre 1940 y 1945?”. Ibid., p. 15.

Derrida se concentrará sobre esta segunda forma de resistencia para preguntarse por el imperio de esta dimensión en función de aquello que parece mantenerse unido, no *a pesar* sino *a partir* de su ocultamiento. Algo así como el acceso al deseo que se encuentra oculto al sentido y que, sin embargo, a ojos de Freud, se encontraría en potencia, lleno de sentido, por lo que eventualmente podría llegar a desocultarse a partir de la práctica interpretativa analítica, entendiendo que el ejercicio de la palabra permitiría un desanudamiento y, en esa medida, una liberación de este *sentido oculto*. No obstante, al referirse a la interpretación de los sueños, Derrida leyendo a Freud resalta la cuestión del *lugar omphálico*, del ombligo (*nabel*) como aquel que encarna en el cuerpo la génesis del sueño: “*lugar* de un *vínculo*, un nudo-cicatriz que conserva la memoria de un corte e incluso de un hilo cortado en el nacimiento” (p.25). El objetivo de la interpretación anagógica de Freud se concentraría entonces en analizar solo aquellos sueños que muestran una resistencia interna producto de una relación de fuerzas provocada por poderes psíquicos encargados de operar el ocultamiento en los sueños, ya que a través de ellos se podría acceder eventualmente a partir del ejercicio de develar su sentido oculto; pero, al mismo tiempo, habría que procurar no ir más allá de esas resistencias, ya que *más allá* no existiría el sentido.

Dos elementos nos interesan destacar del análisis de Derrida respecto del psicoanálisis de Freud vinculado a la resistencia: por una parte, la constatación crítica de que, para asegurar la cura —la desligazón que impide el acceso al deseo oculto en los sueños— es preciso que el paciente acepte el límite político y erótico de la racionalidad psicoanalítica (a la que Derrida se referirá con el neologismo *poleros*). Esta resistencia requiere la aceptación de la solución del analista, que consiste en que el paciente supere la resistencia al análisis a partir de un doble gesto de denegación y apropiación: “escoge mi solución, prefiere mi solución, toma mi solución, ama mi solución, estarás en lo cierto si no te resistes a mi solución” (p.24). Por otra parte, el ombligo del sueño daría cuenta de un lugar originario desde donde surge el entrelazamiento de hilos que se encuentran enredados en el pensamiento, y que no quieren ni deben desenredarse: dirá Derrida que es aquel lugar de una [archi]huella que se resiste al análisis y a las asociaciones, y que instala la resistencia como una no-resistencia vinculada al carácter demoníaco, específicamente en referencia a la resistencia que emana de la compulsión a la repetición.

A partir de esto nos preguntamos si no sería posible utilizar esta impronta deconstructiva del sueño freudiano para emprender un análisis de las resistencias presentes en los documentales que nos ocupan; ello si consideramos que los sueños, más que ser el resultado de una operación de oscurecimiento del deseo inconsciente del sujeto operado por múltiples resistencias que sería preciso desanudar, constituyen en un sistema de imágenes en movimiento portadoras de una materialidad singular,

con un lenguaje propio a-significante e intraducible, en la línea de lo que Jung¹⁷ definió como la producción deseante de los sueños como medio del *pensamiento como expresión*, en el sentido que advierte Deleuze leyendo a Spinoza: “Jamás una idea tiene por causa el objeto que representa; al contrario, representa un objeto porque expresa *su propia* causa. Hay pues un contenido de la idea, contenido expresivo y no representativo, que remite solamente a la potencia del pensar”.¹⁸ O también, en afinidad con lo que Paul Valéry nos plantea que ocurre con las memorias de nuestros sueños, en que:

[n]uestra conciencia se ve invadida, llena, absorbida por una *existencia* en que los objetos y seres parecen similares a aquellos en estado de vigilia; pero sus significados, relaciones, modos de variación y sustituciones son muy diferentes y sin duda representan, como símbolos o alegorías, las fluctuaciones inmediatas de nuestra sensibilidad general, incontrolables por las sensibilidades de nuestros sentidos especializados”.¹⁹

De este modo, lo que caracterizaría a estos sueños-imágenes podría ser reelaborado a la luz de las potencias relacionales de intensificación sensible y afectación del pensamiento que van componiendo paisajes singulares, que no responden en modo alguno a la lógica traductiva del lenguaje. Esto nos permitiría proyectar una concepción desubjetivada de las resistencias, reposicionándolas como movimientos de fuerzas vinculadas a prácticas de pensamiento-creación que se producen entre los encuentros semióticos-materiales. Y, en esta misma línea, las posibilidades de encuentro se desarrollarían a partir de movimientos permanentes de adherencia y dispersión [disyunción] entre estos elementos.

El compostaje del medio en *Boca de Lixo*

En este apartado nos referiremos al documental *Boca de Lixo* de Eduardo Coutinho. Lo primero que constatamos es que el significante *Boca* del título ya introduce una primera disyunción —¿la *boca* de qué o de quién?— que opera *entre* el lugar (terminal, o *lugar de llegada* de la basura) y la “boca” de aquellos cuerpos humanos —la *boca* como lugar de comienzo de un proceso nutricional— que se alimentan de los residuos orgánicos que llegan día a día en camiones cargados de desechos. Esta primera

17 Jung, C.G. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

18 Deleuze, G. *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Mucknik Editores, 1999, p. 135.

19 Valéry, P. *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de Medusa, 1990, p. 144.

constatación, como todo título entendido como esfuerzo de dar cuenta de una unidad capaz de agrupar una heterogeneidad, se despliega a través de este documental que, diremos, presenta a primera vista un medio marcado por una exposición de una mezcla o *mesh* que se desenvuelve de manera permanente entre elementos humanos y no humanos. En esta línea, los cuerpos expuestos en el documental se nos presentan como *compuestos*, es decir, como arreglos de vida que adquieren forma a través de una serie de múltiples interacciones e influencias con su entorno en continuo proceso de descomposición y recomposición. Diremos entonces que los cuerpos se presentan en su condición porosa y abierta, componiendo los paisajes proyectados en el documental a modo de ensamblajes²⁰ entendidos como movimientos y trayectorias por las cuales los cuerpos se entremezclan e, incluso, se distinguen. Estos ensamblajes o formas de asociación conectivo-disyuntiva muestran modos expresivos que remiten a una resistencia vital refractaria a las estrategias de ordenamiento y organización capitalista del mundo a partir de la distinción entre lo humano y lo no humano centrada en la lógica de los medios de producción, generando así nuevas formas de interacción —de trabajo, ocio, vínculos y afectos— que ponen en tensión la noción de extractivismo que presumen los discursos vinculados a una definición del latinoamericanista desde un posicionamiento meramente reactivo.

En otras palabras, más que abogar por el reconocimiento y la legitimidad de unos derechos civiles abstractos que agrupan *a priori* a los miembros de la comunidad desde una perspectiva individual o social, los habitantes del vertedero de Itaoca parecen *cultivar un medio* mediante una experimentación vital singular, mediante otras formas de implicación sensible con los desechos desde la perspectiva de un espacio relacional que resulta de la malla dinámica de entrelazamientos entre elementos materiales diversos. Esta idea de *cultivo* nos retrotrae al concepto de criaturas bioculturales [*Biocultural Creatures*] acuñado por Samantha Frost. En lugar de apelar a una integración homogénea entre lo biológico y lo cultural, Frost se centra en la inseparabilidad del cuerpo biológico y del entorno en el que existe. Utiliza la noción de cultura en su acepción verbal —*to culture*— para enfatizar las interdependencias y las intra-acciones entre los organismos vivos y los mundos que estos habitan: “pensar la cultura en términos de cultivo nos permite incorporar en nuestro pensamiento simultáneamente, y a veces de manera diversa, modos estéticos, arbóreos, mercantiles, compostados, crucíferos, disruptivos, económicos, encarnados, fermentados, fracturados (...) en definitiva, los mundos materiales,

sociales y simbólicos que habitamos”.²¹

Lo dicho se evidencia en el documental a partir de la resignificación de la misma noción de basura (*lixo*) que emerge en el relato de los habitantes de Itaoca: afirman cultivar la basura, incluso estableciendo en algunos pasajes de sus relatos que existe un saber posible de trazar a la labor de cultivo y cosecha propia de los campos de caña de azúcar brasileños. Se abandona así el vínculo entre la basura y lo desechable, desplegando un saber sensible y práctico que se arroja crítica y afirmativamente sobre los límites que determinan lo útil y lo descartable.²² Esto se puede leer, por ejemplo, en contraposición a la cuestión de la “obsolescencia programada” que forma parte fundamental de nuestra actual cultura del consumo.²³

Diremos entonces que lo que surge en este paisaje es la activación de trayectorias intensivas que operan por medio de *contagios* afectivos²⁴, provocando mutaciones en los regímenes de lo sensible²⁵ —a partir de un *entre* que acontece en una relación entre la comunidad y su afuera, es decir, en sus límites interiores— despuntando así otras posibilidades de relación a partir de un *común* que se despliega a través de modos otros de crear, de insistir e imaginar vitalmente el futuro.

Siguiendo esta reflexión, nos surge la imagen del *compost* o compostaje como un término operativo para describir los entrelazamientos que se van despuntando en el documental. El compost o compostaje se define como: “1) Vegetación podrida, utilizada como fertilizante o mantillo, 2) Una mezcla de tierra o turba preparada en la que se cultivan plantas en horticultura, 3) Verbo, formar material parecido al humus por la descomposición de desechos orgánicos, como en un montón de abono”.²⁶ Si bien el uso de este término podría parecer incongruente dentro de un análisis que busca dar cuenta de los fenómenos socio-políticos presupuestos en esta producción documental, señalamos, no obstante, que este es el caso solo si asumimos que el *compost* funciona como una categoría en la que lo orgánico y lo social conviven exclusivamente de manera metafórica o analógica, es decir, en una relación de semejanza entre dos totalidades unitarias independientes. Lo que sugerimos aquí, en cambio,

21 Frost, S. *Biocultural Creatures. Toward a New Theory of the Human*. Durham and London: Duke University Press, 2016, p. 4.

22 Obsolescencia programada.

23 Hertz, G. y Parikka, J. “Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method”. En *Leonardo* 1, Octubre 2012; 45 (5), pp. 424-430. doi: https://doi.org/10.1162/LEON_a_00438

24 Haraway, D. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016; Viu, A. “Disciplinamientos y contagios textuales: la narrativa temprana de Manuel Rojas y La Hoja Sanitaria”. En *Revista de Humanidades, Universidad Nacional Andrés Bello*. n° 33, 2016, pp. 247-256 y “Lloremos y traduzcamos. La Segunda Guerra Mundial y la cooperación intelectual desde Babel. *Revista de Revistas* (1939-1940)”. En Gaune, R.; Rolle, C. (eds.) *Homo Dolens. Cartografías del dolor: sentidos, experiencias, registros*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2018, pp. 418-434.

25 Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago, Chile: LOM, 2009.

26 Collin, P.H. *Dictionary of Environment and Ecology, Fifth Edition*. Londres: Bloomsbury, 2004, p. 42.

20 Latour, B. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

es un tipo de relación en la que la práctica del compostaje carga con una cierta potencia que configura, se extiende y deviene conexión en un medio compuesto por relaciones orgánicas, inorgánicas e interacciones humanas. Para explicar el tipo de relación, recurrimos a la noción de estratos tomado de los estudios geológicos realizados por Deleuze y Guattari para explicar el deseo como principio de lo social, en la medida en que nos permite abordar un modo de considerar una cosa en términos de sus propiedades relacionales inmanentes. Esto supone que los elementos que integran el compostaje no pueden deslindarse de las múltiples fuerzas y resistencias que las componen.

La noción de estrato según Deleuze y Guattari se puede descomponer en tres grupos –geológico, biológico y tecno-semiológico– y constituye una categoría analítica útil para explorar los procesos por los cuales el material adquiere forma: “Los estratos son actos de captura, son como ‘agujeros negros’ u oclusiones que se esfuerzan por apoderarse de todo lo que está a su alcance”.²⁷ Esto implica, en primer lugar, que los materiales no tienen una forma o sustancia predefinida, ni siquiera aquellos usualmente asociados con una *primera naturaleza*, sino que constituyen sistemas de múltiples partículas en constante movimiento siempre susceptibles a mutar debido a sus conexiones contingentes y multiplicaciones a medida que atraviesan ciertos umbrales de intensidad diferencial. En segundo lugar, los estratos actúan sobre materiales informes, organizándolos como sustancias y formas alrededor de las superficies de estratificación o planos de consistencia siempre entre dos capas, introduciendo códigos o, dicho de otra manera, modos de codificación y decodificación: “fenómenos que constituyen y producen una sobrecodificación, fenómenos de centrado, unificación, totalización, integración, jerarquización y finalización”.²⁸ Esto tiene un impacto fundamental en nuestra comprensión general de la diferenciación entre fenómenos materiales e inmateriales, ya que indica que la discusión del entrelazamiento de fenómenos humanos y no humanos requiere que se entienda en función de las superficies de inscripción que estratifican, asignando a partir de ella formas de contenido y formas de expresión.

Diremos entonces que una analítica de los estratos abre una impronta crítica frente a las formas tradicionales de codificación explicativa que definen el *campo de posibles* entre lo geológico (tierra) y lo biológico (los organismos vivos). En este marco, la relevancia del compostaje radicaría en la revelación de trayectorias ecológicas, es decir, de condiciones procedimentales, cíclicas y fértiles de los materiales que conducen a formas de crecimiento, transformación y descomposición. El *compost* también supone expandir el entendimiento común de la noción de ecosistema para

incluir su condición simultánea y doble que habilitaría la visualización de las temporalidades disyuntivas en el corazón de los procesos de encarnaciones geológicas y biológicas, es decir, que se encuentran entre un hacer y un deshacer permanente: un sentido de las entidades “que experimentan descomposición y recomposición continuas”²⁹ a través de “un laberinto irreversible de finales y comienzos”.³⁰ Los procesos de encarnación material entre los estratos geológicos y biológicos asumirían, de este modo, la descomposición como inherente a ellos, confrontando así el esquema de temporalidad secuencial del estrato tecno-semiológico que trabaja mediante actos de recorte, división y sobrecodificación lingüística, es decir, enmarcando los cuerpos a través de la separación entre lo vivo y lo inerte, imponiendo la muerte como límite exterior de la vida. En este sentido, parece claro que el estrato semiótico (humano-céntrico) operaría a través de codificaciones hegemónicas, efectuando la representación y abstracción de los otros estratos y, al hacerlo, buscaría reproducir una visión objetiva e incontestable de mundo.

La práctica del compostaje humano puede leerse entonces como un ensamblaje cuyos entrelazamientos nos permiten discernir transformaciones inesperadas e impredecibles entre estratos, modificando tanto las condiciones de producción del espacio³¹ como los elementos singulares que lo componen. En otras palabras, esta práctica nos invita a considerar las formas en las que las visiones hegemónicas sobre lo humano pueden mutar como resultado de una comprensión renovada de cómo los cuerpos experimentan procesos de mezcla y desdibujamiento de sus límites al entrar en contacto con otros cuerpos.

Aún así, se podría argumentar que estos entrelazamientos solo se hacen posibles al terreno común (orgánico) entre los elementos humanos y no humanos que componen este ensamblaje del compostaje. En otras palabras, que el proceso de contacto entre elementos aparentemente heterogéneos –desechos orgánicos, desechos, bacterias y cuerpos humanos, entre otros– depende, en última instancia, de la condición somática *común* de estos cuerpos y de sus capacidades predefinidas e independientes de transformación desde un estado de composición a uno de descomposición. Por ende, habría que preguntarse si es posible proyectar aquello que la práctica del compostaje posibilita *más allá*, hacia un modo otro de pensar; un pensamiento generativo activado por las múltiples materialidades de las que, en definitiva, depende. Por ejemplo, mediante la inclusión de la activación de funciones cerebrales que involucran a millones de neuronas y sus conexiones sinápticas,

29 Oppermann, S. “Compost”. En Cohen, J, Duckert, L. (eds). *Veer Ecology. A Companion for Environmental Thinking*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, pp. 136-150, (p. 137).

30 Ibid., p. 138.

31 Massey D. *For Space*. Londres: Sage Publications, 2008.

27 Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2010, p.40.

28 Ibid., p. 41.

sus hemisferios, la materia blanca y gris involucrada, etcétera. Esto, sin embargo, no se propone como una transformación reductiva del pensamiento al resultado causal de estos elementos cerebrales comprendidos como entidades individuales, sino más bien como el resultado, en el decir de Deleuze y Guattari, de un pensamiento-cerebro que se enfrenta al caos: “como facultad de los conceptos, es decir como facultad de su creación, al mismo tiempo que establece el plano de inmanencia en el que los conceptos se sitúan, se desplazan, cambian de orden y de relaciones, se renuevan y se crean sin cesar”.³² Ello, como resultado de los trayectos compositivos y relacionales en conexión con la multiplicidad que exige la inmediatez de la experiencia, abriendo la estructura cerebral a sus vínculos con sus materiales externos en términos de sensaciones que conservan vibraciones: “Por este motivo se llama en este caso al cerebro-sujeto *alma* o *fuerza*, puesto que únicamente el alma conserva contrayendo lo que la materia disipa, o irradia, hace avanzar, refleja, refracta o convierte”.³³

Esta cosmovisión alterna sugeriría que la condición de posibilidad del pensamiento estaría ligada a su condición activa –procedimental y relacional, la *de hacer con*— y, como tal, está esencialmente orientada a la práctica. En otras palabras, una condición vital del pensamiento determinada por su capacidad de sintonía activa con el mundo³⁴ —diremos nosotros *pregnancias*— por medio de trayectorias, modos de impacto sensible que acontecen *con* y *entre* lo humano y lo no humano. Esta perspectiva también supone que los cuerpos se convierten cuando entran en una relación de codependencia con el medio que habitan, ensamblándose como parte integrante de él. Según Massumi³⁵, esto supone que en lugar de abordar el medio ambiente como la traducción científica de un espacio natural que se opone a lo social, la noción de medio se centraría en los modos de relación que requieren la implicación mutua de diferentes realidades. O, como dice Stengers, “la densa red de nuestras prácticas y sus historias, de los componentes y modos de interacción que pueblan lo que se conoce como el ‘mundo físico’”.³⁶

Sería pertinente detenerse en los elementos que la materialidad del medio técnico de producción propone a la luz de los enclaves que hemos propuesto en el apartado introductorio. En este sentido, el documental de Coutinho parece provocar una disrupción, con su presencia, del *medio-técnico* al interior del *medio-hábitat* que se abre como una invitación a una exploración relacional a través del uso de una

serie de estrategias que operan a modo de provocación y, a la vez, como un modo de inserción a una realidad poco familiar. Parece imposible detenerse en el sinnúmero de detalles posibles de atisbar en esta producción, pero hay algunas cuestiones que el documental, en tanto estrategia medial, parece activar. Como señala Dorfman, surge un espacio inmanente que “se manifiesta en una economía narrativa, ausencia de una voz en *off* y de *soundtracks* que no estén vinculados al ambiente de la película y, principalmente, por el carácter explícito del trabajo de enunciación, que exhibe las cámaras, los micrófonos, y la negociación que tiene lugar entre el director y los personajes”.³⁷ En esta medida se hace notorio el evidente *shock* que causa la presencia de los documentalistas y sus cámaras, provocando que los habitantes se cubran el rostro o, lisa y llanamente, intenten alejarse de las cámaras.

Otro de los elementos clave de la intervención documental refiere al uso de imágenes: a los entrevistados se les muestran y entregan fotografías impresas de los cohabitantes del vertedero en un papel borroso, obtenidas a partir de las mismas cámaras de grabación que se encuentran documentando. Se hace interesante notar el impacto y el giro documental que estos *inserts* posibilitan a lo largo de la grabación, instalando una suerte de dinámica singular de reconocimiento entre los mismos miembros de una comunidad en que, huelga decir, todas y todos se conocen ya que tienen contacto cotidiano. No obstante, la presencia de estas imágenes provoca la activación de una presencia espectral, una suerte de desdoblamiento que evoca una especie de sensación ominosa: la de un medio técnico yuxtapuesto sobre otro en que se muestran los diferenciales de unos cuerpos-imágenes que se superponen sobre otros cuerpos-imágenes dentro de una misma espacio-temporalidad. Esto se hace especialmente evidente en relación con la última escena en la que Coutinho y su equipo, en una suerte de gesto experimental, reproducen las mismas imágenes del documental en una pantalla de televisión instalada sobre una camioneta con el canto de fondo de una de las jóvenes que viven en el vertedero, mientras captan las reacciones de los miembros de la comunidad que observan absortos y asombrados estas escenas, como si no lograran reconocerse en ellas. Esta reacción parece invocar una resistencia de estos cuerpos a lo que a fines de los años ochenta Baudrillard³⁸ anticipaba como la consolidación del sujeto fractal.³⁹

En este caso, la resistencia que acontece entre los materiales abre otras

37 Dorfman, D. “Restos Globales: Basureros y derecho a la ciudad en Brasil a propósito de *Ilha Das Flores* de Jorge Furtado (1989) y *Boca De Lixo* de Eduardo Coutinho (1992)”. En *Mitologías hoy*, vol. 17, 2018, pp. 225-243. DOI: 10.5565/rev/mitologias.549, (p. 233).

38 Baudrillard, J. et al. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 1990.

39 Al respecto nos dice Baudrillard: “Desmultiplicado por doquier, presente en todas las pantallas, pero en todas partes fiel a su propia fórmula, a su propio modelo. La diferencia cambia de sentido de golpe. Ya no es la diferencia entre un sujeto y otro, es la diferenciación interna del mismo sujeto hasta el infinito (...) Alienados, nosotros ya no lo estamos a los otros y por los otros, lo estamos a nuestros múltiples clones virtuales” (pp. 27-28).

32 Deleuze, G., Guattari, F. (1997). ¿Qué es la *Filosofía*?. Op. cit., p. 212.

33 Ibid., p. 213.

34 Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Op. cit.

35 Massumi, B. “Introduction”. En Deleuze, G.; Guattari, F. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia (Mille Plateaux, vol. 2. Capitalisme et Schizophrénie)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

36 Stengers, I. *Cosmopolitics I*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, p. 22.

derivas que muestran de qué manera los estratos traductivos de codificación semiótico-lingüística que atraviesan los cuerpos provocan una bifurcación de los imaginarios de la comunidad de Itaoca, provocando expresiones que emergen como reverberaciones sensibles, instalando tal vez una pregunta por el *quiénes somos*; ello, posibilitado por la incrustación del medio técnico cuya presencia se patentiza a partir de la temporalidad que propone. Luego, lo interesante de esto parece ser deriva conectiva que desplaza el paisaje e introduce al espectador, como si la exposición a los registros visuales invocara una conexión otra entre la comunidad de Itaoca y aquellos que observamos, impresionados, los vaivenes de esta comunidad. Esta evocación abre otra deriva hacia nuestras propias resistencias que insisten, en una dimensión similar a lo que Didi-Huberman describe respecto a la disyunción entre lo “inimaginable” de las fotografías de los *Sonderkommando* en Auschwitz y aquello que resiste en ellas, “sin aliento: como pura ‘enunciación’, puro *gesto*, puro acto fotográfico sin enfoque”.⁴⁰ Esta *conexión imposible* que resiste al sentido, deviene entonces en un espacio de intimidad entre los pobladores del vertedero y nosotros los espectadores: como si los habitantes de Itaoca nos estuvieran mirando a los ojos, exponiéndose al público como pura duración, sin decirnos nada explícito ni esperando nada a cambio.

Las resistencias del pensamiento en *El botón de Nácar*

En este punto nos referiremos al documental del chileno Patricio Guzmán, *El botón de nácar* (2015). En este caso, el título de la producción audiovisual refiere a un objeto material que habría sido utilizado como elemento de intercambio para que un yagán —rebautizado por los marinos ingleses como Jemmy Button— emprendiera un “viaje en el tiempo” hacia la civilización europea durante el siglo XIX a bordo del HMS Beagle. Intentaremos centrarnos en un abordaje que se sitúe más allá del claro carácter de archivo de denuncia atribuible a esta producción, intentando así desanclarlo de las narrativas que podrían situarlo desde una visión lineal o dialéctica de la historia.

La trayectoria que nos propone este documental parece sostenerse en torno a recursos audiovisuales que se ponen al servicio de una serie de elementos materiales y simbólicos, introduciendo el agua como órgano mediador entre la dimensión cosmológica —de las fuerzas de las estrellas del universo que el agua recibe y transmite—, y la producción de una memoria humana tensada históricamente por sus vínculos tronchados con la naturaleza; naturaleza que aparece representada por las aguas del Pacífico que se habrían tornado extrañas y refractarias como parte de un

proceso de negación histórico vinculado al desarrollo de una identidad nacional. Por el contrario, los pueblos originarios del sur de Chile —de la Patagonia, de ese *lugar sin tiempo*— habrían cultivado sus vínculos con el agua por medio de prácticas de alimentación y de sus peligrosas prácticas de navegación, haciendo de este elemento una parte consustancial de sus vidas. Emerge, de este modo, una primera imagen del pensamiento que refiere a una noción de pérdida, de falta constitutiva y fractura que se instala como elemento semiótico que, paradójicamente, opera como condición de posibilidad de la memoria a partir de una conectividad originaria perdida, muy en la línea de lo que comentamos en el apartado introductorio sobre el ombligo del sueño freudiano en tanto secreto oculto.

El documental parece querer enfrentarse a esta imagen del pensar intentando restaurar dicha conectividad a partir de un desocultamiento, poniendo a funcionar el medio técnico a través del recurso de diversas imágenes, intervenciones artísticas, fotografías históricas, testimonios de descendientes indígenas y expertos de distintas áreas y que, acompañadas por la *voz en off* de Guzmán, van transitando de manera acelerada por la historia del país, llegando de este modo a una contemporaneidad —o a una historia más cercana— marcada por expresiones de violencia política vinculadas a la dictadura militar.

Se hace interesante notar la tensión provocada por la confrontación entre *dos tiempos* que se van intercalando y yuxtaponiendo a lo largo del documental. Con esto nos referimos, por un lado, al tiempo de la historia: ese que se inaugura con la finitud como caracterización de lo humano a partir de la emergencia de una subjetividad trascendental; finitud que ha cumplido desde la modernidad la función de límite fundacional entre un interior y un exterior, determinando las condiciones formales universales *a priori* de la razón para la determinación de los modos de experiencia de una subjetividad que cobra la forma de un doble empírico-trascendental.⁴¹ Por otra parte, un *segundo tiempo* propio de un gesto de contracción vinculado a una temporalidad técnica⁴²; temporalidad que no es autónoma, sino que emerge como una disyunción a partir de la totalización de la esfera de lo técnico sobre el tiempo histórico. Como señala Armand, “La contracción temporal, vinculada a la inestabilidad, cancela la duración de la posibilidad como una medida de lo que es determinable al mismo tiempo en que la determinabilidad deviene instantaneidad a la manera de una inestabilidad necesaria”.⁴³

Se infiere que el efecto de esta temporización activada por la técnica sobre el tiempo lineal de la historia da cuenta de una separación radical entre el pensamien-

41 Foucault, M. *Las palabras y las cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

42 Stiegler, B. *Technics and Time, 1. The Fault of Epimetheus*. California: Stanford University Press, 1998.

43 Armand, L. *Event States. Discourse, Time, Mediality*. Praga: Litteraria Pragnesia, 2007, p. 5.

40 Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2016, p. 65.

to *del* presente y el pensamiento *en el* presente. Esta alteración de la temporalidad técnica hace que la noción de *medio* cobre centralidad, desplegándose como *condición de posibilidad* de un pensamiento que se caracteriza por estar *deviniendo* permanentemente a través de trayectorias divergentes, modos de circulación y posibilidades de conexión múltiples entre elementos heterogéneos tanto semióticos como materiales.

Diremos entonces que este pensamiento *en el medio* se encuentra forzado entre dos tiempos, dislocado de lo estrictamente humano por la alteración de la temporalidad técnica. El vínculo entre técnica y medio parece determinado por procesos de aceleración productores de ambientes reales y virtuales, mediante formas de recomposición topológica de los modos de encuentro y de relaciones entre elementos decididamente heterogéneos. Esto se hace evidente al consignar la cuestión de los medios más allá de su dimensión puramente comunicativo-referencial, tal y como propuso McLuhan⁴⁴ en su conocida tesis sobre el carácter no reflectante de los medios. De igual forma, Parikka⁴⁵ propone una sugerente aproximación a la temporización técnica de los medios, mostrando cómo su acción posibilitaría articulaciones singulares entre el pasado y el futuro, entendiendo que las culturas de los medios se componen de manera sedimentada y estratificada, provocando que las materialidades y las temporalidades que los componen se plieguen sobre sí mismas y reactualicen el pasado de maneras novedosas, a la vez que transforman las nuevas tecnologías en obsoletas de manera relativamente acelerada. Huelga decir que ello tiene un impacto no solo a nivel de los ambientes propiamente tecnológicos, sino que porta un potencial expansivo que se corporiza por medio de la producción de imágenes del pensamiento que, eventualmente, podrían transformar los modos perceptivos y sensoriales humanos. Siguiendo a Huhtamo, Parikka destaca el carácter topológico que los medios habilitan: movimientos, circulaciones y trayectorias de los fenómenos mediales que se configuran de manera multiescalar. Así también, la noción de *tiempo profundo* de los medios de Zielinsky le sirve a Parikka para consignar, “otra forma de desarrollar una temporalidad alternativa que se distancia de la linealidad hegemónica que demanda que veamos el tiempo y la historia como líneas rectas que trabajan hacia el progreso o algo mejor”.⁴⁶

La referencia en el documental del poeta chileno Raúl Zurita sobre un “saber poético” que parece conectar la cosmovisión de los pueblos ancestrales con aquel saber que, en tanto objetos técnicos, buscan incansablemente los telescopios del

Norte de Chile, nos recuerda a la distinción que propone Paul Valery⁴⁷ entre la poesía —como medio que abre otra visión de la experiencia, esa que ilumina sin definir— y el pensamiento abstracto, al consignar cómo, en el lenguaje poético:

[t]odos los objetos posibles del mundo ordinario, externos o internos, seres, eventos, sentimientos y acciones, aún cuando mantienen su apariencia habitual repentinamente son puestos en una relación indefinible pero maravillosa con los modos de nuestra sensibilidad general (...) Se atraen las unas a las otras, se conectan de modo distintos a los habituales; devienen (si se me permite la expresión) *musicalizados*, resonantes y relacionados armónicamente.⁴⁸

Un saber poético que propone el lenguaje como elemento “dispuesto a amoldarse a todo”, como en el caso de los trazos de los Selknam que “se dibujan a sí mismos” y que, mediante dichas prácticas, parecen alcanzar un nivel de familiaridad inmediata con el universo, es decir, que prescinde de las mediaciones lingüísticas del lenguaje occidental. Un lenguaje otro para nosotros, en que las palabras que lo componen se desanclan de su dimensión de valor y uso ordinario, tornándose repentinamente oscuras, enigmáticas e indescifrables. Vemos en esto una suerte de resistencia consustancial de las mismas palabras al exponerse en su materialidad más absoluta contingente y efímera, como en el caso de la palabra “apariencia” que se deja entrever sobre la hoja de papel que Zurita escribe mientras es entrevistado por Guzmán, abriendo así una interrogante por lo intraducible del lenguaje, es decir, aquello que sostiene el lenguaje, no *a pesar de* sino en la medida en que se visibiliza un diferencial de fuerza singular y refractario a los procesos de codificación semióticos.

En esta misma tonalidad se hace interesante constatar en la entrevista, en este juego de traducciones que propone Guzmán a algunos de sus entrevistados, que se abre una fisura que habilita un encuentro disyunto inesperado *entre lenguajes*; encuentro no traductivo, que opera de manera metonímica, entre los términos *botón* y *nácar* que explicita Gabriela. Un encuentro inesperado entre tiempos y mundos divergentes —que transitan desde la edad de piedra hasta la revolución industrial—, entre lo artificial y lo natural, entre lo humano y lo más que humano. Encuentro que parece haberse consolidado, tal vez inadvertidamente, en el valor de cambio que abrió el botón de Button y el *viaje sin retorno* —en el que ya nunca volvería a ser el

44 McLuhan, M. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 1996.

45 Parikka, J. *What is Media Archeology?* UK: Polity Press, 2012.

46 Ibid., p. 12.

47 Valery P. *Teoría poética y estética*. Op. cit.

48 Traducción del autor. Ibid., p. 143.

mismo—y que instaló una separación inseparable para consigo mismo.

Luego el documental nos propone, tal vez de manera demasiado simple, una conexión entre la materialidad del botón con la de aquellos cuerpos lanzados al mar durante la dictadura militar. Emerge así un reposicionamiento topológico del botón en el documental que funciona como huella material de los cuerpos desaparecidos. *Un botón*, cualquiera, abstracto,⁴⁹ posible de ser encontrado fundido con los restos materiales de las estructuras metálicas —rieles de ferrocarril de 30 kg de peso— con las que fueron preparados y “empaquetados” los cuerpos para asegurarse que se integraran con el agua, haciendo imposible que reemergieran y transformando el mar en un cementerio.

No obstante, vemos que en algunos casos, como en el de Marta Ugarte, los cuerpos se resisten a desaparecer proponiéndonos la aparición de otra noción de vida: una que insiste a pesar de haber sido preparada para la muerte. Lo que parece emerger es una imagen de la resistencia provocada por la lucha dispuesta entre dos fuerzas: entre las *fuerzas armadas* que en su acción delimitan la naturaleza y, al mismo tiempo, niegan su fuerza política mediante el uso instrumental de saberes físicos y técnicas de ingeniería mecánica (rieles, bolsas, implementos médicos y helicópteros), y las *fuerzas del mar* que mediante la devolución de los cuerpos, insisten en volver a pesar de todo, como presencias espectrales se resisten a ser olvidadas. Curiosamente, entonces, el océano emerge como otro enemigo que es preciso doblegar.

Como podemos colegir a partir de la descripción precedente, se deja entrever un modo de pensar atravesado por el medio técnico. Pero este medio no preexiste al pensamiento, sino que el pensamiento se encuentra atravesándolo desde una dimensión agencial a-subjetiva forzada por los cambios de escala que el medio propone a partir de los entrelazamientos de tiempos heterogéneos que van despuntando imágenes entre movimientos simultáneos de contracción-expansión en torno a una totalidad. Así nos alejamos de la concepción del documental como medio en torno a su valencia eminentemente mediadora, es decir, de representación y transmisión de información, acercándonos a una *medialidad pura* entendida en las cercanías de lo que planteó Benjamin como aquella dimensión intersticial que posibilita una experiencia en su dimensión de pasaje o, en otros términos, en cómo los términos mediados son producidos por la medialidad y no al revés. En su análisis del lenguaje entre los hombres y las cosas, Benjamin nos dice que “cada lenguaje se comunica a sí mismo en sí mismo; es, en el sentido más estricto, el ‘medium’ de la comunicación. Lo medial refleja la *inmediatez* de toda comunicación espiritual (...) el problema fundacional del lenguaje sería entonces su magia. La palabra magia

49 Lo anterior puede constatarse en la siguiente declaración de Guzmán: “Los dos botones cuentan la misma historia: una historia de exterminio”.

nos refiere, en lo que respecta al lenguaje, a otra, a saber, la infinitud”.⁵⁰ Esta constatación de Benjamin se hace pertinente toda vez que inscribe el vínculo entre medios y política, proyectando así un plano de inmanencia de *medios sin fines* que sostienen la potencia de la comunicación como afirmación política de la pura transición, a saber, como interrupción/irrupción de los modos de ver y condición de posibilidad de entrelazamiento material con las cosas. Esta visión nos recuerda a la visión de *mundo como medio* de Whitehead, abriendo una concepción ecológica según la que los medios y la comunicación se entrelazan con otra serie de fenómenos que ocurren en el mundo, transformándose este último en un vector de intensidades para la transmisión de afectos.⁵¹ Esto es lo que nos evocan las palabras finales del poeta Zurita en el documental, al insinuar que el agua tiene memoria y que “todas las cosas mantienen relación con todas las cosas”.

50 Benjamin, W. *Por una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1998, p. 61.

51 Murphie, A. “The World as Medium: A Whiteheadian Media Philosophy”. En Manning, Erin; Munster, Anna y Thomsen, Bodil Marie (Eds.), *Immediations I*. Londres: Open Humanities Press, 2019, pp. 16-46; Stengers, I. *Pensar con Whitehead. Una creación de conceptos libre y salvaje*. Buenos Aires: Cactus, 2020.

