

Miradas en rotación en el cine latinoamericano

raquelschefer@gmail.com

por Raquel Schefer

investigadora, directora de cine y docente en la Universidad Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (Francia)

Resumen

Este artículo procuró conjugar el abordaje estético-formal e histórico-político con nociones de los campos disciplinares de la epistemología y de la etnografía para discutir una de las dinámicas del cine latinoamericano: la propuesta de deconstrucción del modelo de representación de la modernidad europea y sus estructuras binarias. A través del análisis de un conjunto de películas situadas en la frontera entre el cine y el arte, el texto examinó los procesos de rotación de la mirada, co-representación y autorrepresentación.

Palabras clave: cine latinoamericano, modernidades, co- y auto-representación, epistemología, etnografía.

Shifting Gazes in Latin American Cinema

Abstract

This article aimed to combine an aesthetico-formal and historico-political analysis with notions derived from the epistemological and the ethnographical disciplinary fields to allow discussion on one of the dynamics of Latin American cinema: the attempt to deconstruct the representative model of European modernity and its binary structures. The text approached a corpus of films situated on the boundary of cinema and art to analyze the processes of shift of the gaze, co-representation, and self-representation.

Keywords: Latin American Cinema, Modernities, Co- and Self-representation, Epistemology, Ethnography.

Miradas en rotación en el cine latinoamericano

I

A partir de la delineación de una genealogía histórica que rebasa las categorías indisociables de poética y política (Rancière, 2000), este artículo examina una dinámica fundamental del cine latinoamericano: la propuesta de deconstrucción epistémica del modelo de representación de la modernidad europea y sus estructuras binarias. Esta tarea, en línea con trabajos del campo de la filosofía y de la teoría social, será emprendida a partir del examen de los procesos de rotación de la mirada, co-representación y autorrepresentación. En una primera parte, se hará un breve panorama sobre un conjunto de películas que colocan en tensión los sistemas de representación del documental y de la ficción y cuestionan las dimensiones epistemológicas, éticas e ideológicas subyacentes a esa demarcación. En la segunda parte, el texto se centrará en *El caimán con la risa de fuego* (*The Laughing Alligator*, 1979), de Juan Downey, film que escenifica una rotación de la mirada. Finalmente, se interrogará el giro etnográfico del cine latinoamericano contemporáneo, en particular en obras que, como la de Ana Vaz, se sitúan en la frontera entre el cine y el arte. Aunque estos procesos atraviesen el cine latinoamericano, deben ser definidos como prácticas *ex-céntricas*: por un lado, corresponden a un movimiento que parte del centro para explorar los márgenes, desplazándolos. Por otro, evocan el concepto de “excéntrico”, tal como fue utilizado en la historia del arte y, en particular, en la historia de las vanguardias.

De una manera sucinta, se entiende por “modernidad europea” el modelo de dominación global del sistema-mundo capitalista —que encuentra su origen en la expansión colonial iniciada al final del siglo XV— y las formaciones ideológicas, discursivas, epistemológicas, cognitivas, culturales y estético-representativas que emergen de este modelo. Se asume, pues, una posición cercana a la de Boaventura de Sousa Santos, quien considera que la “modernidad occidental”¹ (Sousa Santos, 2009: 23-71) constituye un paradigma fundado sobre la tensión entre regulación y

¹ Todas las traducciones son de la autora.

emancipación social. La regulación social es definida por el sociólogo como el principio del Estado, de la comunidad y del mercado, mientras la emancipación social se estructura alrededor de tres lógicas de racionalidad: la racionalidad estético-expresiva de las artes, la literatura y la cultura; la racionalidad instrumental-cognitiva de la ciencia y la tecnología; y la racionalidad moral-práctica de la ética y el derecho.

Al redefinir las relaciones y las demarcaciones entre los antiguos espacios metropolitano y colonial, el desplazamiento de las líneas abismales trastoca, para Sousa Santos, las dinámicas de regulación y de emancipación sociales propias de la “modernidad occidental” (Sousa Santos, 2009: 23-71). Ahora bien, este texto defiende la concepción de que emergen —tanto históricamente como en el presente— modelos de representación en el (ex)espacio colonial que no se inscriben en el marco de la racionalidad estético-expresiva de las artes, la literatura y la cultura (ni tampoco en la dinámica de emancipación que rige esta lógica de racionalidad) tal como fueron definidas por la “modernidad europea” (término que prefiero, por su mayor precisión geopolítica, al de “modernidad occidental”). Estos modelos de representación pueden ser entendidos como transgresivos y, pese al riesgo de anacronismo, decoloniales —como, por ejemplo, la teoría del Barroco de contraconquista de José Lezama Lima (Lezama Lima, 1993) o su misma producción literaria—, y apuntan a la existencia histórica de zonas de contacto transculturales (Pratt, 2005: 231-258), así como a la convergencia de múltiples poéticas y epistemes en tensión, que corresponden a distintas modernidades o a diferentes paradigmas de la modernidad (entendiendo, por ejemplo, la modernidad ibérica como distinta de la modernidad de los “países centrales”).²

Por otra parte, y de forma brevísima, se entiende por modelo de representación de la modernidad europea un régimen asentado en tres parámetros fundamentales: el

² El empleo de la expresión “modernidad europea” no presupone, efectivamente, que no existan —o coexistan— diferentes modernidades o distintos paradigmas de la modernidad en el continente europeo. Como indicado arriba, la modernidad ibérica se diferencia de la modernidad hegemónica de los países centrales europeos. Cuestiones de economía narrativa impiden, sin embargo, desarrollar debidamente el problema en el marco de este artículo. Con sus innúmeras limitaciones, la expresión permite, aun así, dar cuenta de la compleja (y, subrayo, diversa) red de relaciones de saber/poder (y visión, representación, etc.) de un aparato de dominación colonial que se instaló históricamente, persistiendo bajo nuevas formas en el presente, sobre un conjunto de territorios y cuerpos. Se entiende con “países centrales” a Estados Unidos y las naciones europeas, siguiendo la teoría de los sistemas-mundo de Immanuel Wallerstein (Wallerstein, 2009).

sistema representativo de la *perspectiva artificialis*; las relaciones de saber-poder emanadas de la Ilustración —y, particularmente, el principio de autonomía del arte (objetos concebidos siguiendo una finalidad sin fin) del subjetivismo de la estética kantiana (Kant, 2008)—; y el modelo especular, así como el determinismo histórico, de la tradición estética marxista.³

El *corpus* analítico de este artículo es prolífico en procedimientos y estrategias estético-expresivas y discursivas decoloniales. Como se verá, estos procedimientos tienen una inequívoca dimensión epistémica y ética, ya que se oponen y/o pretenden confrontar estos tres parámetros constitutivos del modelo de representación de la modernidad europea. Por ejemplo, encontramos formas fílmicas autorreflexivas, como el travelling y la panorámica circular, que evidencian la incorporación de la *perspectiva artificialis* en el dispositivo cinematográfico y su dimensión ideológica. Estas formas pretenden expresar cosmovisiones y cosmologías no-europeas, así como una concepción no-teleológica del tiempo y de la historia (como, por ejemplo, el plano secuencia integral en la filmografía de Jorge Sanjinés). También encontramos relecturas de la relación triádica entre el contenido, la forma y la función. Estas relecturas parten del principio de que la forma no prevalece necesariamente sobre la función —lo que, en ciertos casos, se vincula a una transgresión de las fronteras disciplinares, aspecto que será abordado más adelante—. De este modo, procuran no solo desplazar al arte fuera de la esfera autónoma en la que había sido encerrado por la estética kantiana, sino también redefinirlo como un campo de producción de efectos de transformación⁴ más que como un mero reflejo de la sociedad, como lo pretendía la tradición estética marxista. Estos procedimientos plantean la

³ Es importante mencionar que el modelo especular de la tradición estética marxista no es deducible del pensamiento de Marx en su conjunto. La concepción del arte como reflejo de la sociedad toma como modelo el III Libro de *El capital*, en el cual, a propósito de *Les Paysans*, de Balzac, Marx considera la literatura como el reflejo o la representación de una determinada realidad socioeconómica (Marx, 1977: 55). Sin embargo, el pensamiento de Marx sobre esta cuestión es mucho más complejo. Por un lado, en los *Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844* (Marx, 2007)—, obra inmediatamente anterior al “corte epistemológico” (Althusser, 1973) de 1845—, el joven Marx considera el arte como la prefiguración de la sensibilidad intensificada de los hombres emancipados de la alienación histórica. La producción artística no responde, por lo tanto, a la consciencia colectiva real, sino que a una consciencia posible, por venir. Por otro lado, en la *Introducción general a la crítica de la economía política*, obra publicada en 1859, Marx señala “la relación desigual entre el desarrollo de la producción material y el desarrollo de la producción artística” (Marx, 2008: 90).

⁴ Para un desarrollo extensivo de esta problemática, cf. Schefer (2017).

posibilidad de una mimesis transformadora y, por tanto —a pesar de la naturaleza indexical del cine—, una liberación del principio de semejanza y de correspondencia/ adecuación entre realidad y representación. En definitiva, ponen en cuestión el prejuicio que subrayó Ismail Xavier, “la teleología que otorga en exclusiva a los países centrales [...] la tarea de producir las experiencias artísticas de vanguardia” (Xavier, 2007: 12). En suma, las obras analizadas parecen confirmar la premisa, propuesta por Marie-José Mondzain, de que “todo el arte es un gesto descolonizador” (Mondzain, 2020: 39). (Imagen 1: *Claro* (Claro, Glauber Rocha, 1975). Cortesía de Erik Rocha)

II

El análisis del cine latinoamericano moderno se ha centrado fundamentalmente —aunque no por completo— en la articulación indisoluble entre poética y política. Este artículo no discute la pertinencia analítica de esas categorías ni evidentemente las descarta. Sin embargo, aborda el cine latinoamericano a partir de otro prisma: el ya referido anhelo de deconstrucción epistémica del modelo de representación de la modernidad europea y sus estructuras binarias. Esta línea de lectura se funda en el principio de que coexisten múltiples poéticas y epistemes en tensión. No solamente se verifican mutaciones epistémicas de una época a otra (Foucault, 1966), sino que se verifican también variaciones epistémicas en un mismo período histórico. Esta hipótesis fue corroborada por Sousa Santos, quien señala la existencia de epistemologías variadas, incluyendo las “epistemologías del Sur” (Sousa Santos, 2009: 23-71), y subraya “la diversidad epistemológica del mundo” (Sousa Santos, 2009: 24), es decir, la multiplicidad de los modos de ser y saber. Ciertas películas, como las analizadas en este artículo, evidencian la variedad epistemológica del mundo a través de poéticas que son, ellas mismas, dispares, y que se articulan a través de los procesos ya mencionados: rotación de la mirada, co-representación y autorrepresentación. El estudio de estos procesos reclama recurrir a herramientas metodológicas que combinan el análisis estético-formal e histórico-político con nociones de los campos disciplinares de la epistemología y de la etnografía.

Las categorías de “moderno” y “contemporáneo” son utilizadas en este artículo con el propósito de periodizar históricamente el cine latinoamericano. El cine latinoamericano moderno coincide aproximadamente con la categoría de “Nuevo Cine Latinoamericano”. Se prefirió, sin embargo, la designación “cine latinoamericano moderno” porque el adjetivo “nuevo” podría inscribir la producción de las décadas de 60, 70 y 80 bajo el paradigma de la evolución y la novedad. Es importante remarcar que la categoría de “cine latinoamericano moderno” no presupone (Imagen 2: Mueda, Memoria y Masacre (Mueda, Memória e Massacre, Ruy Guerra, 1979/1980). Cortesía de Ruy Guerra) de ningún modo un principio de subordinación frente al cine europeo moderno, sino que más bien apunta a un tejido complejo de interdependencias e influencias en un cuadro de reciprocidad.⁵ A título de ejemplo, Xavier considera a Glauber Rocha, en línea con las consideraciones del mismo cineasta en su ensayo “Cela s’appelle aurore” (Rocha, 1967: 39-41), como un “cineasta tricontinental”(Rocha, 2006: 17), y el mismo Rocha que “el heredero del Cinema Novo [sic] es Jean-Luc Godard” (Rocha, 2006: 311).

De esta manera, del cine “junto al pueblo” (Sanjinés, 1979) de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau a la filmografía de Glauber Rocha —en particular, la tropicalización del Viejo Mundo en *Claro* (1975)—; de Ruy Guerra —la reconstitución sensible de Mueda, Memoria y Masacre (Mueda, Memória e Massacre, 1979/1980)— a Sergio Bianchi —la transgresión de la ética documental y de los valores ideológicos asociados de objetividad, verdad, transparencia y pureza en *¿Los mato? (Mato eles?, 1983)*—, pasando, entre otros posibles ejemplos (Jorge Prelorán, Raúl Ruiz, Luis Ospina, etc.), por la rotación de la mirada hacia Europa en *Bolívar, sinfonía tropikal* (1981), *Orinoko, nuevo mundo* (1984) y *Amérika, terra incógnita* (1988), de Diego Rísquez, o por el devenir-Yanomami de *The Laughing Alligator*, de Downey, el cine latinoamericano moderno es prolífico en

⁵ Por otro lado, bajo la designación de “cine latinoamericano moderno” incluyo, por un anhelo de categorización y no de simplificación conceptual y terminológica —y aunque de manera problemática y discutible—, las imágenes en movimiento filmicas y videográficas. En el análisis de *The Laughing Alligator*, de Downey, discutiré brevemente, sin embargo, ciertas características ontológicas y fenomenológicas del dispositivo videográfico frente al dispositivo filmico. Por consiguiente, el término “cinematográfico” denominará el cine analógico y digital, mientras la expresión “filmico” hará referencia a películas registradas en formatos analógicos.

obras que interrogan el modelo representativo de la modernidad europea y sus estructuras binarias. Una tarea de cuestionamiento que, como venimos diciendo, se desarrolla a partir de su dimensión etnográfica o auto-etnográfica, de la figuración de distintas modernidades, diferentes paradigmas de la modernidad, o extra-modernidades (Göle, 1997; Viveiros de Castro, 2002; West, 2005), y de la renovación de las formas cinematográficas (como el ya referido plano secuencia integral de Sanjinés, o el descentramiento en la obra de Ruy Guerra).

Este texto se concentra, en particular, en la redefinición de la relación tradicional entre el observador y el observado, entre el sujeto y el objeto de representación y conocimiento. Si esas categorías son cuestionadas en otras cinematografías, como, por ejemplo, en las obras de Roberto Rossellini (*Stromboli*, 1949 y *Viaggio in Italia*, 1953), Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr y Paulin Soumanou Vieyra (*Afrique-sur-Seine*, 1955), Ousmane Sembene (*La Noire de...*, 1966), Jean Rouch (*Petit à petit*, 1971), Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville (*Ici et ailleurs*, 1976) o Shinsuke Ogawa y el Colectivo Ogawa Pro (*Dokko! Ningen bushi - Kotobukicho: Jiyu rodoshano machi*, 1975 y *Magino Monogatari 1 y 2*, 1977), entre muchos otros posibles ejemplos, en el *corpus* de este artículo —especialmente, en *The Laughing Alligator*— la co-representación convive con formas discursivas próximas a la autorrepresentación.

En *The Myth of Primitivism*, Susan Hiller considera que, a pesar de la mirada crítica sobre la ideología de la modernidad europea del siglo XIX, la apropiación modernista⁶ del arte “primitivo” contribuyó, paradójicamente, a la “supresión de las autorepresentaciones de los pueblos colonizados en favor de una representación occidental de sus realidades” (Hiller, 1991: 2). Las relaciones entre modernismos y primitivismos que caracterizaron las primeras vanguardias europeas (entre 1910 y 1939) se reprodujeron tras la Segunda Guerra Mundial en el seno del paradigma de emancipación del cine moderno como categoría general. Se replicaron, en este cuadro, ciertos presupuestos representativos y epistémicos propios de la modernidad europea —

⁶ La expresión “modernismos” designa los movimientos artísticos generalmente agrupados bajo este nombre, correspondiendo, de una manera general, a las primeras vanguardias europeas (y no movimientos artísticos y/o literarios específicos como el modernismo catalán o el modernismo brasileño, al cual se hará, no obstante, referencia posteriormente).

particularmente, la relación vertical y piramidal jerarquizada entre el sujeto y el objeto de representación y conocimiento—, a la vez que una visión unitaria y “occidental” del mundo, la historia y la misma historia del cine. Sin embargo, los films arriba indicados repiense esas dificultades como pasajes de la representación a la co-representación y/o a la autorrepresentación, y cuestionan la separación entre objetividad y subjetividad. Para tratar estas cuestiones, comenzaré por centrarme en *The Laughing Alligator*, de Juan Downey.

III

Según rezan sus créditos de apertura, *The Laughing Alligator* fue filmada entre 1976 y 1977 en las cabeceras del río Orinoco de la Amazonía Venezolana, con los Indios Yanomami.⁷ Los Yanomami practican, según afirma Downey en la película, una “forma límite de arquitectura funeraria”: la preparación culinaria y la ingestión ritual de las cenizas de sus difuntos. Articulando el *modus operandi* de la antropología visual —cuyos marcos teóricos y metodológicos serían definidos en la década siguiente— y la inventiva formal del cine de vanguardia y experimental, *The Laughing Alligator* crea correspondencias visuales entre esta práctica “endocanibal” (Lévi-Strauss, 1984: 141-149), la investigación etnográfica y la representación cinematográfica.

El “devenir-otro” es un proceso fundamental de la cultura Yanomami. Las prácticas chamánicas Yanomami conducen al mundo de los Xapiri, los espíritus, y a un conocimiento “verdadero” de las imágenes del mundo (Kopenawa y Albert, 2010). En los próximos párrafos, examinaré las modalidades de figuración del devenir-otro, centrales en la cultura Yanomami, en *The Laughing Alligator*. Esas modalidades se fundan en dinámicas recíprocas y reflexivas entre el “mismo” y el “otro”, un devenir mutuo que interroga conjuntamente los sistemas de referencia de la etnografía y del documental, dislocando el horizonte de la alteridad y evidenciando la función epistémico-crítica de los dispositivos fílmico y videográfico.

En el film de Juan Downey, los mecanismos de auto-observación, autorrepresentación y co-representación son inseparables de una reflexión sobre la

⁷ Esta fue, también, una de las locaciones de la trilogía de Diego Rísquez citada anteriormente.

mediación del dispositivo videográfico en los procesos de representación y producción de conocimiento. Al ejemplificar la articulación entre una marginalidad estética y una marginalidad cultural, así como la figuración de una extra-modernidad (el mundo Yanomami), *The Laughing Alligator* es una película triplemente *ex-céntrica*: en primer lugar, porque se sitúa en una posición intermedia entre la etnografía y el campo del arte, desterritorializando y profanando las fronteras disciplinares. En segundo lugar, porque traza líneas de fuga entre las oposiciones culturales binarias que sustentaron históricamente la modernidad europea, incluyendo los modernismos, y apunta a la coexistencia de poéticas y epistemes en tensión. Por último, porque su capacidad de invención formal y su modelo de subjetividad cuestionan los presupuestos del sistema de representación del documental y de la etnografía, instaurando las problemáticas conceptuales del autorretrato en ese campo disciplinar.

The Laughing Alligator ejemplifica, de hecho, la emergencia de formas cinematográficas autorreferenciales en la frontera entre la etnografía y el cine de vanguardia y experimental (Imagen 3: El caimán con la risa de fuego (*The Laughing Alligator*, Juan Downey, 1979). Cortesía de Josefina Camus). En *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography*, James Clifford analiza paralelamente la etnografía y las vanguardias históricas, en particular el surrealismo, para reevaluar “la orientación crucial moderna hacia el orden cultural” (Clifford, 1998: 117) y examinar el carácter ideológico y dinámico de las relaciones entre arte y ciencia. El film problematiza precisamente la formación del imaginario etnográfico y los cruces entre la etnografía y las vanguardias artísticas y anticipa la reflexión en torno a la relación entre el saber antropológico y el colonialismo que se consolidaría en la década de los ochenta.

La co-representación y la auto-representación, así como la reflexión sobre la mediación del dispositivo videográfico en los procesos representativos y cognitivos, son fundamentales para definir la perspectiva estético-antropológica, epistémica y cultural de esta película. Se dibuja, al mismo tiempo, la hipótesis de un agenciamiento maquínico de las percepciones y perspectivas. La cámara se convierte literalmente en “un arma” (Burton, 1978: 49-76) que tiene como blanco al director y su núcleo familiar (Marilyn Belt de Downey, la mujer de Downey, y Titi Lamadrid, su hijastra), a la vez que los

paradigmas de la etnografía y los cánones y convenciones del documental. Exponerse a la visión del “otro” equivale aquí a girar la mirada hacia sí mismo. Los procedimientos etnográficos se encuentran estrechamente vinculados a un impulso autorretratista que no es incompatible con la co-representación de Downey, su núcleo familiar y la comunidad Yanomami. La rotación de la mirada permite interrogar los modelos de referencia de la etnografía y redefinir la economía signífica y ética del documental, produciendo una revisión de los valores tradicionalmente asociados a estos sistemas de representación. Ese proceso tiene consecuencias en las esferas epistemológica y representativa y apunta a la función epistémico-crítica de los dispositivos filmico y videográfico.

IV

Con *The Laughing Alligator*, las formas autorreferenciales irrumpen en el terreno situado en la intersección entre la etnografía y el cine de vanguardia y experimental, redefiniendo la relación entre el “mismo” y el “otro” que estructura tanto la etnografía como disciplina científica, como el documental como sistema de representación. Downey, chileno residente en Nueva York desde la década de los sesenta, se especializó en el documental antropológico antes de convertirse en uno de los pioneros del videoarte. Se instaló en las cabeceras del río Orinoco en 1976 con el objetivo de explorar las formas de la arquitectura funeraria y las prácticas chamánicas del “devenir-otro” del mundo de los espíritus *Xapiri* de la cultura Yanomami. Entre 1973 y 1979, Downey produjo la instalación *Video Trans Américas* (*Video Trans Americas*, 1979). En el marco de este proyecto, recorrió América Latina en una furgoneta, armado con equipos de vídeo y sonido con el propósito de filmar las comunidades locales y representar la cosmovisión amerindia.

The Laughing Alligator constituye indudablemente uno de los ejemplos más acabados y radicales de la vídeo-etnografía en la obra de Downey. Su film se ubica en una línea que puede ser rastreada, en el campo de la literatura, hasta el *L’Afrique fantôme*, de Michel Leiris (Leiris, 2011),⁸ y ciertos cuestionamientos planteados desde las páginas de la revista *Documents* entre 1929 y 1930, y que, en el campo del cine,

⁸ *L’Afrique fantôme*, publicada en 1934, es una bitácora de la Expedición Dakar-Djibouti, dirigida por Marcel Griaule entre 1931 y 1933; dicha expedición fue filmada y existió el proyecto, malogrado, de producir una película sobre la misión científica.

plantearían algunos proyectos cinematográficos posteriores, como, por ejemplo, *Reasemblaje - De la luz del fuego a la pantalla* (*Reassemblage - From the Firelight to the Screen*, Trinh T. Minh-Ha, 1982). A través de los procesos de auto-observación y co-representación, Downey interroga el modelo científico que separa las prácticas “objetivas” y “subjetivas”. *The Laughing Alligator* evidencia la existencia de epistemologías variadas y contribuye a sobrepasar las oposiciones binarias que sustentaron históricamente la modernidad europea y los modernismos: cultura versus naturaleza, civilización versus barbarie, modernidad versus tradición, identidad versus alteridad. Estas operaciones permiten superar las jerarquías de los sistemas de representación, ya sean del documental, ya sean de la etnografía, en concomitancia con el giro autorreferencial de este sistema de representación (Godard, Robert Kramer, entre otros posibles ejemplos) y anunciando la inflexión reflexiva de la disciplina científica en los años ochenta del siglo XX.

Mediante un modelo co-representativo, el cineasta documenta la vida y los rituales Yanomami y registra, a la vez, la cotidianidad familiar en la comunidad. Sin embargo, la co-representación no consiste aquí en el entrelazamiento de dos narrativas paralelas; al contrario, nos encontramos en presencia de las ramificaciones, imbricadas e inextricables, de una misma línea narrativa (Imagen 4: *El caimán con la risa de fuego* (*The Laughing Alligator*, Juan Downey, 1979). Cortesía de Jose na Camus). Juan Downey documenta la vida cotidiana de la comunidad y de la familia Belt Downey, cuya posición de alteridad se manifiesta en los testimonios de los miembros de dicha familia y en sus diferentes interacciones con la comunidad. Así, la figuración de las dinámicas de la mismidad y la alteridad opera a través de un mecanismo de tensión, reforzado por la utilización del idioma inglés, de la problematización del uso de los aparatos tecnológicos y de la propia condición desterritorializada de Downey y su familia en la comunidad Yanomami.

En el prefacio de *The Curse of Snow: Principles of Daribi. Clan Definition and Alliance in New Guinea*, de Roy Wagner, David M. Schneider (Schneider, 1972: 6-22) cita el caso de ciertos antropólogos dotados a tal punto para el trabajo de campo que se convertían ellos mismos en “nativos” (sic), pues eran “capaces de ejecutar las danzas rituales, pero incapaces de describirlas; se dejaban poseer por los espíritus indígenas,

pero no eran capaces de discutirlos” (Schneider, 1972: 8). Esta descripción evoca el proceso de canibalización, definido por Sousa Santos como el abandono de las prácticas culturales “occidentales” por el colonizador y la adopción de la cultura colonizada (Sousa Santos, 2003: 23-52).

De acuerdo con Sousa Santos, el proceso de canibalización caracteriza el colonialismo portugués como un colonialismo de tipo subalterno frente al colonialismo hegemónico, representado por el modelo británico. Así, para Sousa Santos, la “disyunción de la diferencia” (Sousa Santos, 2003: 27) entre el colonizador y el colonizado, extremadamente compleja en el caso portugués, cuando es conjugada con otros factores, podrá constituir la base de un pensamiento “poscolonial” situado, dirigido contra la “globalización hegemónica” (Sousa Santos, 2003: 51). *The Laughing Alligator* opera sobre esta disyunción. Socavando todo dualismo, Downey se da cuenta de que su posición como sujeto “europeizado”, así como la expresión cinematográfica del “devenir-otro” estructurante de la cultura Yanomami, requieren una figuración de las dinámicas recíprocas y reflexivas entre el “mismo” y el “otro” como un proceso de enriquecimiento mutuo, así como de la representación de la *relación*, el intercambio o el trueque.

De tal manera, el pacto Downey-Yanomami presupone exponerse al “otro” como “otro”; estrategia mediante la cual la articulación entre co-representación y autorrepresentación se asienta. En otras palabras, Downey representa la mirada de los Yanomami sobre el “artista-etnógrafo” (Foster, 1995: 302-309), pero, a la vez, se mira a sí mismo como “otro”. El devenir-Yanomami es inseparable de un mecanismo especular, de un *je-autre* rimbaudiano. De esta forma, la investigación etnográfica se encuentra vinculada a la “aventura del autorretrato” (Bellour, 1988: 344). Como precisa Raymond Bellour, a propósito de *El espejo* (*The Looking Glass*, 1981), película posterior de Downey, “la mirada fascinada reulaba hacia sí misma para traducir la imposibilidad de ver, y verse” (Bellour, 2002: 289).

En el Seminario *Cannibalisme et travestissement rituel*, que tuvo lugar en el Collège de France entre 1974 y 1975, Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1984: 141-149) diferenció el “endocanibalismo” (cuando la comunidad consume ritualmente los cadáveres de sus miembros) del “exocanibalismo” (la ingestión del enemigo, práctica de

asimilación y transformación de la alteridad de ciertas culturas amerindias). Pueden ser establecidos ciertos paralelos entre estos dos tipos de canibalismo —incluyendo el endocanibalismo de los ritos funerarios Yanomami descritos anteriormente— y otras prácticas representativas. Bajo este prisma, la antropofagia cultural del modernismo y del *Cinema Novo* brasileños ejemplificaría el exocanibalismo, mientras que *The Laughing Alligator* encarnaría un modelo de cine endocaníbal. De esta manera, se fundaría sobre una lógica opuesta a la del modernismo y el *Cinema Novo*, los cuales buscan incorporar las virtudes de una tradición cultural a través de la “ingestión del enemigo” (Lévi-Strauss, 1984: 143), es decir, la asimilación, la fusión y la transformación de las culturas europeas.

Como categoría general, el *Cinema Novo* brasileño articula, tanto en su fondo como en su forma, la dialéctica del hambre y la absorción/deglución del primer modernismo del país, tal y como fue formalizada por Oswald de Andrade en sus manifiestos, a la vez que insiste en una recuperación simbólica de las prácticas exocaníbalas existentes en el territorio en el momento de la Conquista. Dicha dialéctica tiene como momento de síntesis la emergencia de formas culturales idiosincrásicas a través de la conciliación de las tradiciones europeas, amerindias y africanas (Imagen 5: El caimán con la risa de fuego (*The Laughing Alligator*, Juan Downey, 1979). Cortesía de Josefina Camus). En *The Laughing Alligator*, la metáfora del consumo endocaníbal revela el proceso de identificación, acercamiento y creación de un vínculo de afinidad con lo ingerido. Desde un punto de vista conceptual, esa afinidad, trabajada a partir de los niveles mimético y anti-mimético (Bhabha, 1984: 125-133), constituye el punto de partida de una rotación de la mirada y del desmontaje paralelo de los sistemas de referencia de la etnografía y del documental. Asimismo, encontramos una búsqueda personal y una prospección de la identidad cultural, fundadas en la problematización de las categorías de identidad y alteridad.

Desde el punto de vista cultural, autorrepresentarse como “otro” junto a la comunidad Yanomami significa, para Downey, asumir su condición de chileno asentado en los Estados Unidos y la raíz indígena de la cultura chilena, haciendo visible el tabú histórico del genocidio y la represión de los pueblos amerindios que persiste hasta nuestros días. De tal manera, Downey se proyecta y se incluye en la cultura Yanomami

fuera de todo dualismo entre el “mismo” y el “otro”. Este proceso está regido por una lógica diferencial, en la medida en que Downey no esconde, sino que evidencia, la distancia entre los modos perceptivos de la modernidad europea —el cine y el vídeo como tecnologías eminentemente modernas— y las diferentes concepciones de la experiencia del espacio y del tiempo de la cosmología Yanomami. Esta dinámica apunta hacia la diversidad epistemológica del mundo mencionada anteriormente y abre el camino hacia el pasaje de la autorrepresentación a la co-representación.

El carácter radical de *The Laughing Alligator* no reside en el hecho de documentar los Yanomami, tomando como modelo la antropología clásica, ni consiste únicamente en el gesto, anunciado en los créditos, de filmar *con ellos*, como en la antropología reflexiva o dialógica. A la inversa, descansa en un descentramiento de perspectivas. La simultaneidad y la reciprocidad de los procesos de documentación de la alteridad, la exposición a la mirada del “otro” y la auto-observación que tiende a la co-representación, son los lugares en donde se fundan la disidencia del film, cuyo sistema podría ser definido como “Filmarse *con los Yanomami*”. *The Laughing Alligator* se acerca a otras películas de tono antropológico que cuestionan las relaciones tradicionales entre el sujeto y el objeto de representación y conocimiento, como en el caso de las modalidades de representación de la mirada amerindia en *Conversaciones en Maranhão (Conversas no Maranhão, 1977/1983)* de Andrea Tonacci o en la auto/co-etnografía de *Zulay frente al siglo XXI (Zulay, Facing the 21st Century, 1989)* de Jorge Prelorán, Mabel Prelorán y Zulay Saravino (Imagen 6: *Zulay frente al siglo XXI (Zulay, Facing the 21st Century, Jorge Prelorán, Mabel Prelorán y Zulay Saravino, 1989)*). Cortesía de Mabel Prelorán).⁹

En el film de Downey, estos procesos representativos y epistémicos tienen también una dimensión tecnológica, ya que los sistemas tecno-especulares abundan en la película. Se puede afirmar que la figura del espejo y su desdoblamiento tecnológico en la “visión-mirada” (Bellour, 2002: 289) atraviesan su obra, así como la de otros pioneros del videoarte como Peter Campus. Sin querer entrar en las teorizaciones sobre la vocación

⁹ Es importante señalar que, al igual que Downey, tanto Jorge Prelorán como Mabel Prelorán residían en los Estados Unidos en el momento de la producción de esta película. Asimismo, Trinh T. Minh-Ha ha explorado en su filmografía —véase, además de la ya referida *Reassemblage - From the Firelight to the Screen*, el film *Forgetting Vietnam* (2015)— y en sus escritos teóricos su condición de migrante. Parecería que la desterritorialización y la no pertenencia identitaria favorecen la producción de este tipo de relatos.

narcisista del videoarte (Krauss, 1976: 50-64), Juan Downey pone en imagen el deseo “de ser comido por un Indio de la Amazonía”, enunciado en la secuencia de apertura de la película —deseo endocanibal de ser entrevistado como un miembro de la comunidad, deseo extático de ser aceptado como un cuerpo consumible—, a través de la exploración de las especificidades tecnológicas del vídeo (los efectos de co-presencia espacio-temporal, el circuito cerrado, el desdoblamiento cuerpo/imagen, la inmersión del cuerpo en un cuadro preexistente, el carácter audio-visual, etc.). Así, la imagen videográfica diluye la separación entre el “mismo” y el “otro”, apuntando a la imposibilidad de representar al “otro” *per se* y al imperativo de figurar al “mismo” como “otro”. Su *démarche* se orienta, por consiguiente, hacia una “auto-etnografía” (Russell, 1999) o una etnografía política del “mismo como otro” (Ricoeur, 1990), ya que, como práctica, la auto-etnografía cuestiona las jerarquías de la representación y del saber relativas a las categorías de sujeto y objeto, o subjetividad y objetividad, introduciendo las problemáticas conceptuales del autorretrato en el dominio disciplinar de la etnografía.

Por otra parte, la cuestión de la perspectiva es también central para estas prácticas. En el campo del autorretrato literario, un ejemplo de ello sería *L'Âge d'Homme* (Leiris, 1973/1939) de Michel Leiris —obra esencial, junto a *L'Afrique fantôme*, para examinar las significaciones culturales de las relaciones complejas entre la etnografía y las vanguardias históricas—. Sin embargo, el cuestionamiento de la perspectiva es más relevante aún en el caso del autorretrato cinematográfico, debido a las características tecnológicas, formales, ontológicas y fenomenológicas de la imagen en movimiento. En *The Laughing Alligator*, la cuestión de la perspectiva —su descentramiento y el proceso de rotación de la mirada— son nucleares, convirtiéndola en uno de los primeros autorretratos cinematográficos realizados en un contexto etnográfico clásico.

En el devenir-Yanomami de la película de Downey ya no hay perspectivas privilegiadas, sino perspectivas multiplicadas que se hacen eco de ciertas teorías que, como el perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro (Viveiros de Castro, 2002), sobrepasan la oposición entre subjetivismo y objetivismo e implican una dislocación epistémica. Mediante el trastocamiento de la relación entre subjetividad y colectividad, y el cuestionamiento y crítica de los fundamentos de la “universalidad” de la

cultura, *The Laughing Alligator* sugiere una función epistémico-crítica del cine y del vídeo. El cine refleja las dinámicas sociales, pero constituye igualmente un campo de producción de efectos de transformación. Estas transformaciones se aplican al terreno epistemológico, en la medida en que pueden proponerse nuevas perspectivas sobre la historia, la ciencia, la antropología y la cultura, a la vez que evidenciar y colocar en tensión la diversidad epistemológica del mundo.

The Laughing Alligator establece una triple equivalencia entre los signos de la cultura "occidental" y los signos de la cultura Yanomami, entre los sistemas de representación y saber de la antropología visual y los del cine de vanguardia y experimental y, finalmente, entre la igualdad (y, posteriormente, la interacción, el intercambio y el trueque) de múltiples puntos de vista y la posibilidad de un agenciamiento maquínico de las percepciones y perspectivas. De este modo, el vídeo es asumido como un dispositivo que, además de reflejar las oscilaciones de lo subjetivo/objetivo y la interacción entre el "mismo" y el "otro", hace visible y sensible el mundo de los espíritus *Xapiri* de la cosmología Yanomami, repensando así la relación entre la esfera material y la esfera ritual. El *co/auto/retrato* cinematográfico endocaníbal de Downey emerge de esos postulados, y abre nuevas vías para la etnografía, el cine y el sistema de representación del documental.

V

Como he apuntado al principio de este artículo, en el cine latinoamericano contemporáneo se verifica un giro etnográfico, especialmente en obras que se sitúan en la frontera con el arte. En un artículo fundamental publicado en 1995, titulado "The Artist as Ethnographer", Hal Foster (Foster, 1995: 302-309), evocando la figura benjaminiana del "autor como productor" (Benjamin, 1934), identificaba el nuevo paradigma del arte "avanzado": el "artista como etnógrafo".¹⁰ Para Foster, la antropología se había vuelto la

¹⁰ Retomando los escritos de Foster, Néstor García Canclini considera que ocurre más que un giro "antropológico" en el arte. Para el autor, "estamos en medio de un giro transdisciplinario, intermedial y globalizado que contribuye tanto a redefinir lo que entendíamos por arte en el Occidente moderno como en el Oriente preglobal" (Canclini, 2010: 40). Dicho autor subraya también la importante contribución del arte en la redefinición de las ciencias sociales. En este sentido, estaríamos también ante un giro "epistemológico" del arte.

disciplina de referencia de la práctica artística y del discurso crítico. Así pues, si en el paso del paradigma productivista al paradigma "cuasi-etnográfico", en el arte autónomo prevalece el objeto de contestación, el artista-etnógrafo se inclina hacia el "otro cultural" y ya no sobre el proletariado como el "otro social". Sin embargo, según Foster, ciertos presupuestos fundamentales del paradigma productivista persisten en el nuevo paradigma. Entre ellos, la afirmación de que el espacio de transformación artística como espacio de transformación política se sitúa invariablemente en otro lugar, así como que el punto de subversión de la cultura dominante es siempre percibido como una exterioridad definida como alteridad cultural o social. En este panorama, el artista debería presentarse y ser percibido como el "otro social" o "cultural". Por otro lado, más allá del riesgo de "estandarización ideológica", señalado por Foster siguiendo a Walter Benjamin (Benjamin, 2011), el sistema de oposiciones binarias que sustentó históricamente la modernidad europea, al igual que la antropología y el documental, perdura en dicho paradigma. Por lo tanto, es importante indagar de qué manera la tendencia etnográfica del cine latinoamericano contemporáneo perpetúa —o no— el sistema de oposiciones binarias.

A partir de la década de los noventa y, sobre todo, de los años 2000, el giro etnográfico del cine latinoamericano se puede observar en películas como *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006), *Sierras del desorden* (*Serras da Desordem*, Andrea Tonacci, 2006) o, más recientemente, *Zama* (Lucrecia Martel, 2017), entre muchos otros posibles ejemplos de producciones que cuestionan incisivamente aquellas oposiciones binarias, colocando en tensión a los sistemas de representación del documental y la ficción.

Películas como *Despedida* (2013) o *Territorio* (2016), de Alexandra Cuesta, reexaminan las nociones de "mismidad" y "alteridad" a partir de una revisión de las posiciones de interioridad y exterioridad. En México, la "etnoficción" de películas como *Navajazo* (Ricardo Silva, 2014) y *William, el nuevo maestro del judo* (Ricardo Silva y Omar Guzmán, 2016) se funda en un principio de indeterminación entre los sistemas de representación de la ficción y del documental. Este principio evoca el sistema desarrollado por Jean Rouch y, en particular, su concepción de la relación entre verdad y fabulación, entre situación filmada e imaginario subjetivo y colectivo. Para Rouch, "es

necesario desencadenar una serie de acciones para ver, súbitamente, emerger la verdad, la acción inquietante de un personaje que se ha vuelto inquieto” (Rouch, 1981). Así, si para François Niney, la ficción y la fabulación resultan “de la coexistencia del filmar y del filmado” en la obra de Rouch, en el cine de Silva y Guzmán los modelos de interacción entre el sujeto y el objeto de la representación socavan las formas y la ética documentales desplegando procesos figurativos y de fabulación que encuentran su legitimación en la adopción de un sistema representativo próximo a la auto-etnografía. La mirada en rotación hacia Europa, Estados Unidos y la cultura hegemónica de *William, el nuevo maestro del judo* se inscribe, además, en el proceso de descentramiento de perspectivas abordado anteriormente.

Se trata entonces, en estas cuatro películas —*Despedida, Territorio, Navajazo* y *William, el nuevo maestro del judo*— de reconsiderar la alteridad como una posición exterior e interior, pensándola como exterioridad y, a la vez, interioridad. Esa reversibilidad entre alteridad y mismidad, regresando a la obra de Downey, sugiere la posibilidad de sobrepasar la oposición entre subjetivismo y objetivismo, así como la separación entre el sujeto y el objeto de representación y conocimiento. Las narrativas de la alteridad-mismidad son abordadas, en estos ejemplos, a través de formas estéticas y narrativas inventivas.

Repensando conjuntamente alteridad y mismidad en un cuadro de reciprocidad, estas cuatro películas reconsideran la oposición entre la historia y la “fabulación” (Deleuze, 1985), en el sentido deleuziano del término, adoptando un sistema de representación marcado no solamente por la indeterminación de género, sino también por el fabular de la experiencia cinematográfica. Se sitúan así en el terreno de aquello que Niney define como “la fabulación de un ‘cinéma-vérité’” (Niney, 2002: 159), poniendo en crisis la relación de correspondencia/adecuación entre realidad y representación. Todas ellas describen experiencias de la mirada y del acto representativo en las que el sujeto de la representación es investido por la visión del objeto representado, lo que nos conduce, una vez más, al terreno de la co-representación. Parafraseando el título de la obra de Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 1992), *lo que vemos, nos mira*.

Por tanto, las películas de Cuesta, Silva y Guzmán ensayan una rotación de la mirada al repensar las condiciones estéticas, políticas, epistémicas y éticas del cine. De este modo, redefinen en el campo cinematográfico el paradigma “cuasi-etnográfico” teorizado por Foster. En ellas, el afuera y el otro dejan de ser los elementos de subversión de la cultura dominante y, a través de la creación de un efecto de co-presencia y del cuestionamiento de la jerarquía entre el punto de vista del observador y el del observado, la alteridad es destituida como punto de subversión y sustituida por el pensamiento de la *relación* en los sistemas de representación. A partir de esta reflexión sobre la relación, entendida como una zona de inquietud del ver en los sistemas de representación, estos films exceden el sistema binario del que parten y se encaminan rumbo a una antropología de la forma y de la relación. Estas cuestiones atraviesan también la filmografía de Vaz y, en particular, su film *Occidente* (2014), que analizaré a continuación como un ejemplo paradigmático del giro etnográfico en el cine latinoamericano contemporáneo (Imagen 7: Despedida (Alexandra Cuesta, 2013). Cortesía de Alexandra Cuesta).

VI

Cincelado a lo largo de nueve cortos y medimétrajes, el cine de Vaz mezcla la innovación formal—la invención de un lenguaje singular, esculpido al margen del canon y en diálogo constante con las formas visuales de los modernismos (en particular, del cine latinoamericano moderno)—con una reflexión acerca de cuestiones históricas, políticas y epistémicas: la continuidad entre el colonialismo externo y el colonialismo interno (Sousa Santos, 2003: 23-52), y el planteamiento de nuevos paradigmas político-epistemológicos. Vaz aborda este trabajo sobre el telón de fondo de su propia experiencia vital y cultural. De este modo, su obra está atravesada por dos temáticas que se entrelazan. Por una parte, se encuentran cuestiones ligadas a la multitemporalidad del acontecimiento (la experiencia, la rememoración, múltiples interpretaciones y perspectivas multiplicadas). Por otra parte, subyace una desmitificación no sólo de la historia de los modernismos, sino también de sus formas visuales, esencialmente las arquitectónicas y cinematográficas

(sobre todo aquellas propias del cine latinoamericano moderno y del *Cinema Novo* brasileño).

De *Sacris Pulso* (2008), su primer cortometraje, a *Mira bien las montañas* (*Olhe bem as montanhas*, 2018), la obra de Vaz se sitúa en —y reflexiona sobre— la frontera entre el cine y el sistema del arte (Imagen 8: Occidente (Ana Vaz, 2014)). Cortesía de Ana Vaz. Además, reverbera en su cine el recorrido biográfico cosmopolita de la autora (Brasil, Australia, Francia, Portugal).

De este modo, al desplazarse a lo largo de “zonas de contacto” (Pratt, 2005: 231-258) culturales, disciplinares y genéricas, permite construir una “poética cultural impura” (Clifford, 1988: 17), opuesta a las representaciones estáticas de la cultura, y marcada por la autorrepresentación y la auto-etnografía. Es a partir de esta impureza que se pueden revisar las relaciones históricas entre arte y etnografía, así como entre modernismos y primitivismos (Clifford, 1988). De este modo, en su filmografía, el fondo refleja la forma de la misma manera que la forma reflexiona sobre el fondo. Ambos apuntan, así, hacia una función epistémica del cine, pues si los motivos del cine de Vaz constituyen el motor de su innovación formal, ésta, a su vez, hace emerger nuevas perspectivas sobre el presente, la historia y las formas representativas.

En este sentido, y de la misma manera que en la obra de Downey, en la filmografía de Vaz se escenifica, desde el punto de vista formal, una mirada en rotación, a la que apuntan los abundantes movimientos de cámara circulares y semi-circulares. Igualmente, dicha rotación de la mirada se configura a partir de una perspectiva epistémica. Se trata de una rotación de la representación sobre sí misma, un movimiento al que subyace una dislocación (o una disolución) de las fronteras entre mismidad y alteridad, y que pone en escena un pensamiento de la relación. Es, sin embargo, en *Occidente* (2014), donde las problemáticas que atraviesan este artículo se afirman de forma más significativa.

El desplazamiento es el principio general que orienta *Occidente*, cortometraje filmado en 16mm y vídeo digital. Se trata de un desplazamiento *geográfico*—de Brasil a Portugal—, que permite pensar las relaciones entre el ex-colonizado y el ex-colonizador; *histórico*, pues revisa ciertas categorías [pos-anti]-coloniales) (Shohat, 1992: 99-113); *temporal*, ya que examina las posibilidades del anacronismo y la repetición como

procedimientos narrativos; *cognitivo*, pues plantea la tentativa de perturbación de las categorías de “aquí” y “allí”, “mismo” y “otro”; y, por último, *semiótico*, ya que dispone una ecología de los signos en el interior de un sistema de interacciones dinámicas. En continuidad con su anterior film *La Edad de la Piedra (A Idade da Pedra, 2013)*, Vaz se propone por tanto revisar conjuntamente una serie de categorías perceptivas, cinematográficas, antropológicas y epistemológicas, tales como las de observador y de observado. Así, la pregunta “¿quién observa a quién?” es la cuestión constitutiva *Occidente*, y se encuentra inextricablemente ligada a otra interrogación: ¿a partir de qué lugar de observación se puede construir una perspectiva sobre un objeto que no es—ni puede serlo, desde un punto de vista histórico y cultural—enteramente exterior al sujeto de la representación? O, dicho de otra forma, ¿el Occidente lo es en relación a qué Oriente?

Por otra parte, la construcción de un lugar de observación entre el adentro y el afuera, así como entre la pertenencia y la no pertenencia, se presentan como problemáticas centrales de la película. El proceso de organización del punto de vista, a partir de un inconstante lugar de observación, aparece en la relación incierta y frágil, cuando no orientada por el contexto enunciativo, entre el significante y el significado de “Occidente”. Así, la película de Vaz se inscribe en el paradigma “cuasi-antropológico” teorizado por Foster, pero solo para excederlo, pues si *Occidente* tiende hacia un paradigma de representación antropológico, ese paradigma es relacionista (Viveiros de Castro, 2002). Mediante la redefinición del lugar del observador en relación al objeto observado, rumbo a una revisión de las categorías de sujeto y de objeto, el discurso cinematográfico en dicho cortometraje posibilita (y se posibilita por) la multiplicación y el intercambio de puntos de vista.

En ese sentido, *Occidente* ensaya una operación de rotación de la mirada y de la representación sobre sí misma; en este, la mirada se coloca sobre la antigua metrópoli, territorio también etnografiable y, según Sousa Santos (Sousa Santos, 2003: 23-52), de tipo “subalterno”, pues el colonialismo portugués se caracterizó históricamente por un conjunto de prácticas y discursos que deben ser definidos en términos de subalternidad frente al colonialismo hegemónico británico. En *Occidente*, tanto la posición de

subalternidad de Portugal en el sistema mundial —la del colonizador colonizado—, como el modo en el que ésta marca, hasta hoy, ciertas configuraciones de poder de las sociedades portuguesa y brasileña, son el hilo que entrelaza el lugar de observación, el lugar observado y las texturas constitutivas de esta telaraña.

La presencia de dicha cuestión en *Occidente* apunta también hacia las epistemologías variadas referidas anteriormente. En particular, hacia las epistemologías del Sur que se asientan, según Sousa Santos, en la propuesta de un “globalismo contra-hegemónico” y en una “ecología de saberes” (Sousa Santos, 2009: 42). En el prólogo y en el epílogo de *Occidente*, la puesta en situación de la construcción de la mirada, así como la implicación del observador en el lugar observado, constituyen las estrategias de aproximación al objeto de observación y conocimiento. Las imágenes hápticas, los sonidos anempáticos y los sentidos que emergen del montaje circunscriben el espacio de la representación en términos de exterioridad e interioridad, simultáneamente. Dicho método compositivo da cuenta de la continuidad de los procesos coloniales en los países de lengua portuguesa y constituye el terreno de redefinición de la relación entre el observador y lo observado. Así, es gracias a ese sistema de aproximaciones, más que de distanciamientos, que *Occidente* supera el modelo de oposiciones binarias que sustenta tanto la estructuración del poder en el colonialismo, como la estructuración del saber en la antropología y la estructuración de la representación en el cine y, particularmente, en el documental (Imagen 9: *Occidente* (Ana Vaz, 2014). Cortesía de Ana Vaz).

La radicalidad estética y política de *Occidente* reside en el pensamiento y en la expresión formal de la relación entre el “aquí” y el “allí”. El “Occidente” se tropicaliza a través de interpolaciones visuales, de un pensamiento en imágenes que pone en escena la contradicción entre el valor de uso y el valor de cambio, entre el “mismo” y el “otro” —por ejemplo, en las secuencias del almuerzo, cuando la mirada directa de la empleada hacia la cámara, insistente e indómita, comienza a reinscribir la película en un cuadro marxista clásico para luego sugerir la hipótesis de una reciprocidad de perspectivas, creando así un efecto de co-presencia en el seno de un sistema de co-representación—. Igualmente, la apropiación del punto de vista del observador por el del observado desplaza la reflexión sobre la identidad y la alteridad hacia un pensamiento de la relación

en los sistemas de representación. De este modo, Vaz repiensa el modelo de representación de la modernidad europea y supera sus estructuras binarias a través de estrategias representativas y cognitivas que se sitúan entre la autorrepresentación (los gestos deícticos, la inserción del cuerpo de la cineasta en el cuadro) y la co-representación. En este sentido, *Occidente* se inscribe enteramente en la genealogía cinematográfica analizada en este artículo y da cuenta, una vez más, de la función epistémico-crítica del cine.

VII

Este artículo se centró en las relaciones entre representación audiovisual, epistemología y etnografía en el cine latinoamericano. Para ello, analizó un conjunto de películas paradigmáticas de la vocación transdisciplinar de dicha cinematografía. El método empleado procuró articular las categorías de estética y política con conceptos y problemáticas derivados de los campos de la epistemología y la etnografía. De esta manera, el texto buscó examinar la voluntad de deconstrucción epistémica del modelo de representación de la modernidad europea y sus estructuras binarias en una serie de films, posibilitada por las prácticas de co-representación y autorrepresentación, los procesos de rotación de la mirada, y el descentramiento de la perspectiva. Así pues, a través de la adopción de una perspectiva transhistórica, se establecieron múltiples correspondencias entre películas separadas temporalmente, como *The Laughing Alligator* y *Occidente*, por ejemplo.

A lo largo de este texto se buscó enfatizar el hecho de que la invención del cine, dispositivo moderno por excelencia, es concomitante de la consolidación del sistema capitalista, así como de la instauración del sistema colonial moderno. Su origen no puede ser separado de las profundas transformaciones de la percepción que ocurrieron a lo largo del siglo XIX, pues el cine inauguró nuevos modos perceptivos y diferentes procesos cognitivos, expresivos de la fragmentación moderna de la experiencia. Entonces, se vuelve sumamente importante examinar de qué manera el cine latinoamericano, junto con otras cinematografías, profana (Agamben, 2007) sistemáticamente un dispositivo que encarna la modernidad europea a través de la

incorporación de los códigos y las convenciones ideológicas de la *perspectiva artificialis*, para dar paso a estrategias formales, perceptivas, representativas y cognitivas que permitan figurar otras modernidades y epistemologías, y apunten hacia la concomitancia de múltiples poéticas y epistemes en tensión y, en algunos casos, hacia la posibilidad de una mimesis transformadora. Este artículo es uno de los primeros pasos de una investigación en curso que pretende forjar algunos criterios analíticos que conjuguen la perspectiva estético-formal e histórico-política con nociones y herramientas de los campos disciplinares de la epistemología y de la etnografía.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Rivages Poche/Petite Bibliothèque: París, 2007. [trad. cast. *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama: Madrid, 2015].
- Althusser, Althusser. *Pour Marx*. Maspero: París, 1973. [trad. cast. *La revolución teórica de Marx*. Siglo XXI: Ciudad de México, 1967].
- Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: e Ambivalence of Colonial Discourse", en: *October*, primavera, 1984, 28, pp. 125-133.
- Bellour, Raymond. "Autoportraits", en: *Communications*, 1988, 48 pp. 327-387.
- . *L'entre-images 1. Photo, cinéma, vidéo*. Éditions de la Différence: París, 2002. [trad. cast. *Entre imágenes. Foto, cine, vídeo*. Ediciones Colihue SRL: Buenos Aires, 2009].
- Benjamin, Walter. *L'auteur comme producteur. Essais sur Brecht*. [1934] París: La Fabrique Éditions, 2003. [trad. cast. "El autor como productor", en *Obras*, Libro II vol. 2. Abada: Madrid, pp. 297-315]
- . *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. [1936] Allia: París, 2011. [trad. cast. de la versión francesa traducida por Pierre Klossowski "La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada", en *Obras*, Libro I, vol. 2. Abada: Madrid, pp. 323-354].
- Burton, Julianne. "The Camera as a Gun", en: *Latin American Perspectives*, invierno, 1978, 1, vol. 5, pp 49-76.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press: Cambridge/ Londres, 1988.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Minuit: París, 1985. [trad. cast. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós: Barcelona, 1987].
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Minuit: París, 1980. [trad. cast. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos: Valencia, 2008].

- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Minuit: París, 1992. [trad. cast. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial: Buenos Aires: 1997].
- Foster, Hal. "The Artist as Ethnographer?", en: Marcus, George E. y Myers, Fred R. (eds.). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press: Berkeley, 1995, pp. 302-309.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Gallimard: París, 1966. [trad. cast. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI: Madrid 1982].
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores: Buenos Aires, 2010.
- Göle, Nilüfer. *The Forbidden Modern: Civilization and Veiling (Critical Perspectives on Women and Gender)*. University of Michigan Press: Ann Arbor, 1997.
- Hiller, Susan. *The Myth of Primitivism*. Routledge: Londres/Nueva York, 1991.
- Kant, Emmanuel. *Analytique du beau. Critique de la faculté de juger* [1790]. Flammarion: París, 2008. [trad. Cast. *Crítica del juicio*. Tecnós: Barcelona, 2007].
- Kopenawa, Davi y Albert, Bruce. *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Plon: París, 2010.
- Krauss, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism", en: *October*, primavera, 1976, 1, pp 50-64.
- Leiris, Michel. *L'Afrique fantôme*. Gallimard: París: 2011/1934.
- . *L'Âge d'homme*. Gallimard: París, 1973/1939.
- Lévi-Strauss, Claude. "Cannibalisme et travestissement rituel", en: Lévi-Strauss, Claude. *Paroles données*. Plon: París: 1984, pp. 141-149.
- Lezama Lima, José. *La Expresión Americana*. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México, 1993.
- Marx, Karl. *Introduction à la Critique de l'économie politique* [1857]. L'Altiplano: París, 2008. [trad. cast. *Introducción a la crítica de la economía política*. Siglo XXI: Ciudad de México, 1989].
- . *Le Capital : critique de l'économie politique*, 3 [1867]. Éditions Sociales: París, 1977. [trad. cast. *El capital*, Libro III. Siglo XXI: Ciudad de México, 2008].
- . *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*. Vrin: París, 2007.
- Mondzain, Marie-José. *K. comme Kolonie. Kafka et la décolonisation de l'imaginaire*. La Fabrique Éditions: París, 2020.
- Niney, François. *L'Épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck Université: París: 2002.
- Pratt, Mary Louise. "Transculturização e Autoetnografia: Peru 1615/1980", en: Ribeiro Sanches, Manuela (ed.). *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Cotovia: Lisboa, 2005, pp. 231- 258.

- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La Fabrique Éditions: París, 2000.
- Ricœur, Paul. *Soi-Même comme un Autre*. Seuil: París, 1990. [trad. cast. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI: Ciudad de México, 1996].
- Rocha, Glauber. "Cela s'appelle l'aurore", en: *Cahiers du Cinéma*, noviembre, 1967, 195, pp. 39-41.
- . *O Século do Cinema*. Cosac Naify: San Pablo, 2006.
- Rouch, Jean. "Entretien de Jean Rouch avec Enrico Fulchignoni", en: Fulchignoni, Enrico. *Jean Rouch, une rétrospective*. Ministère des Affaires Étrangères/CNRS Audiovisuel: París, 1981, pp. 6-28.
- Russell, Catherine. *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press: Durham/Londres, 1999.
- Saïd, Edward W. *Orientalism*. Penguin: Londres, 1977. [trad. cast. *Orientalismo*. Penguin Random House: Barcelona, 2013].
- Sanjinés, Jorge. *Teoría y Práctica de un Cine junto al Pueblo*. Siglo XXI Editores: Ciudad de México, 1979.
- Schefer, Raquel. "A forma-acontecimento", en: Pinto, Iván y Rodríguez Arriagada, Marcelo (eds.). *Cine/Política/Ideología. Revisiones, actualizaciones y nuevas coyunturas. Demarcaciones. Revista Latinoamericana de Estudios Althusserianos*, mayo, 2017, 5.
- Schneider, David M. "Foreword", en: Wagner, Roy. *The Curse of Souw: Principles of Daribi Clan Definition and Alliance in New Guinea*. University of Chicago Press: Chicago, 1972, pp. 6-22.
- Shohat, Ella. "Notes on the 'Post-Colonial'", en: *Social Text*, 1992, 31-32, pp. 99-113.
- Sousa Santos, Boaventura de. "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade", en: *Novos Estudos*, julio, 2003, 66, pp. 23-52.
- . "Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes", en: Sousa Santos, Boaventura y Meneses, Maria Paula (eds.). *Edições Almedina: Coimbra*, 2009, pp. 23-71.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. Cosac Naify: San Pablo, 2002. [trad. cast. *La inconstancia del alma salvaje*. Ediciones UNGS: Buenos Aires, 2018].
- Wallerstein, Immanuel. *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde*. La Découverte: París, 2009. [trad. cast. *Análisis de sistemas mundo: una introducción*. Siglo XXI: Ciudad de México, 2006].
- West, Harry G. *Kupilikula. Governance and the Invisible Realm in Mozambique*. Chicago University Press: Chicago/Londres, 2005.
- Xavier, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. Cosac Naify: San Pablo, 2007.