



# **TRÂNSITOS E SUBJETIVIDADES LATINO-AMERICANAS NO CINEMA**

**ORGANIZADO POR  
EDUARDO DIAS FONSECA E  
FÁBIO ALLAN MENDES RAMALHO**

**EDUNILA**

Eduardo Dias Fonseca e  
Fábio Allan Mendes Ramalho  
(Organizadores)

# TRÂNSITOS E SUBJETIVIDADES LATINO-AMERICANAS NO CINEMA

Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil

**EDUNILA**

Editora da  
Universidade Federal da  
Integração Latino-Americana

2020

---

**Catalogado na Publicação (CIP)**

---

T772 Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema/ Eduardo Dias Fonseca (Org.); Fábio Allan Mendes Ramalho (Org.). Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020.

189 p.: il.

ISBN: 978-65-86342-02-4

1. Cinema. 2. América Latina. 3. Cultura Latino-Americana. Sociedade Latino-Americana I. Fonseca, Eduardo Dias. II. Ramalho, Fábio Allan Mendes. II. Título.

CDU 791.43(7/8=6)

---

Catálogo na fonte: Bibliotecário Leonel Gandi dos Santos CRB 11/753

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização prévia, por escrito, da editora. Direitos adquiridos pela EDUNILA – Editora Universitária.

EDUNILA – Editora Universitária  
Av. Tancredo Neves, 6731 – Bloco 4  
Caixa Postal 2044  
Foz do Iguaçu – PR – Brasil  
CEP 85867-970  
Fones: +55 (45) 3529-2749 | 3529-2770 | 3529-2788  
editora@unila.edu.br  
www.unila.edu.br/editora

Editora associada à  
  
Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

# UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Gleisson Pereira de Brito *Reitor*  
Luis Evelio Garcia Acevedo *Vice-reitor*

## EDUNILA – EDITORA UNIVERSITÁRIA

Mario René Rodríguez Torres *Coordenador-geral*  
Edson Carlos Thomas *Administrador*  
Francieli Padilha B. Costa *Programadora visual*  
Leonel Gandi dos Santos *Bibliotecário-documentalista*  
Natalia de Almeida Velozo *Revisora de textos*  
Nelson Figueira Sobrinho *Editor de publicações*  
Ricardo Fernando da Silva Ramos *Assistente em administração*

## CONSELHO EDITORIAL

Mario René Rodríguez Torres *Coordenador da Editora Universitária*  
Natalia de Almeida Velozo *Representante da Coordenação Executiva*  
Elaine Aparecida Lima *Representante dos técnico-  
administrativos em educação da UNILA*  
Yuli Andrea Ruiz Aguilar *Representante dos discentes da UNILA*  
Ulises Bobadilla Guadalupe *Instituto Latino-Americano de Tecnologia,  
Infraestrutura e Território (ILATIT – UNILA)*  
Laura Márcia Luiza Ferreira *Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e  
História (ILAACH – UNILA)*  
Marcela Boroski *Instituto Latino-Americano de Ciências da Vida  
e da Natureza (ILACVN – UNILA)*  
Debbie Guerra *Universidad Austral de Chile*  
Norma Hilgert *Universidad Nacional de Misiones (Argentina)*  
María Constantina Caputo *Universidade Federal da Bahia (UFBA)*  
Daniela Birman *Universidade Estadual de Campinas  
(Unicamp)*

## EQUIPE EDITORIAL

Natalia de Almeida Velozo *Revisão de textos (português)*  
Pedro Henrique Araújo Arantes [D A Matzkin] *Revisão de textos (português e espanhol)*  
Francieli Padilha B. Costa *Projeto gráfico, capa e diagramação*  
Leonel Gandi dos Santos *Normalização bibliográfica*

# SUMÁRIO

## 5 APRESENTAÇÃO

---

### 10 PARTE I POLÍTICA E TEMPORALIDADES DA IMAGEM

- 11 1. História e memória em primeira pessoa  
*Por Pablo Piedras*
- 45 2. El Nudo del Nosotros: la puesta en escena de la intersubjetividad en  
*El Etnógrafo*, de Ulysses Rosell (Argentina, 2012)  
*Por Andrea Molfetta*
- 

### 57 PARTE II CINEASTAS, CULTURAS NACIONAIS E IMAGINÁRIOS

- 58 3. O passado já não é mais o que era: *No* (2012), de Pablo Larraín  
*Por Ignacio Del Valle Dávila*
- 69 4. Carlos Hugo Christensen y la posibilidad de un cine “espectacular” en el Brasil  
de las décadas de 1950 y 1960  
*Por Cecilia Gil Mariño*
- 82 5. Poesia Cinematográfica e canção popular em Júlio Bressane  
*Por Virginia Osorio Flôres*
- 103 6. Imaginários raciais e de gênero no cinema brasileiro: articulações entre os  
filmes *Orfeu* e *O Maior Amor do Mundo*, de Cacá Diegues  
*Por Ceíça Ferreira*
- 

### 122 PARTE III CRÍTICA DA NAÇÃO E DA COLONIALIDADE: ALTERIDADES, FRONTEIRAS E PAISAGENS

- 123 7. *María*: entre el campo literario y el cinematográfico  
*Por Maria Fernanda Arias Osorio*
- 141 8. Resonancia de voces indígenas en el cine chileno: *Ahora te Vamos a Llamar*  
*Hermano* (1971), de Raúl Ruiz  
*Por Andrea Salazar Vega e Cristian Vargas Paillahueque*
- 158 9. Fronteiras no cinema: deslocamentos territoriais, de gênero e cinematográficos  
em filmes produzidos na Argentina e no Paraguai  
*Por Francieli Rebelatto*
- 174 10. As paisagens sonhadas em Lisandro Alonso  
*Por Ângela Prysthon*

## 2 - EL NUDO DEL NOSOTROS: LA PUESTA EN ESCENA DE LA INTERSUBJETIVIDAD EN *EL ETNÓGRAFO*, DE ULYSSES ROSELL (ARGENTINA, 2012)

Andrea Molfetta



¿Un documental se hace solo? No. La pregunta suena ridícula, pero es necesaria para reconocer la intromisión del cineasta en el espacio pro-fílmico donde trabaja, la interferencia que provoca en los lugares y las gentes que filma cuando filma, así como las implicaciones políticas y éticas que conllevan el hecho de que él decida dónde poner la cámara, el micrófono, el enunciador de la historia y el corte. Reflexiones sobre el acto de filmar y su influencia tanto en el saber obtenido a partir del uso de la herramienta audiovisual como en el relato producido están presentes en la antropología fílmica de Jean Rouch desde mediados del siglo XX. Todo conocimiento del mundo es crítico, no existe un relato “objetivo” y transparente, y toda representación de la realidad es una construcción convencional para ese fin, desde el punto de vista de una cultura sobre otra.

A partir de esto, toda la historia del documental considera que declarar este grado de auto-reflexividad, es decir, explicitar la consciencia del cineasta en el campo, como principio fundamental para una buena vinculación con el sujeto filmado, así como un elemento central para la explicitación de la posición o punto de vista del discurso de la película. Hay un enunciador en campo, la objetividad entra en crisis, el post-estructuralismo y lo poscolonial irrumpían en el escenario del documental.

Elegir cómo se filma, el modo como trabajará la cámara, su forma de abordar a los sujetos, la distancia y el tiempo en que lo hace, la forma como finalmente los muestra, el uso o no de la mirada a cámara, nos hablan de una serie de decisiones que el director practica determinando toda una micro-política del trabajo de ver, mostrar y narrar una puesta en escena documental.

Nos preguntarnos si el modo de filmar del director, su modo de relacionarse con los sujetos a través de la cámara, ¿reproduce o deconstruye las relaciones de poder sufridas en lo macro-político por la comunidad wichi? El filme ¿inverte estas relaciones de dominación, o las reproduce? ¿Qué posiciones están implícitas en el modo de colocar la cámara entre las personas involucradas en esta difícil historia de incomprensión y violencia intercultural que se narra en la película?

Por esta vía, en el presente texto analizaré de qué modo el filme de Rosell<sup>1</sup> (2012) pone en escena las relaciones de la comunidad Lapacho Mocho, con especial énfasis en el lugar del cineasta como actor de la historia. Este análisis micro-político de la escena, en nuestro caso, quiere comprender también el papel del espectador como pieza activa en la puesta en escena de Rosell, cuestión que lo define estilísticamente dentro de la modalidad performativa del documental que ha dado en llamarse de “nueva observación”.

En el filme se establecen relaciones de cámara que proyectan y/o introyectan directamente el campo del espectador en la escena y en el plano, dejando sentidos abiertos, proporcionando un texto situado y abierto a la lectura final en la sala, considerando así el acto de filmar como la puesta en juego de una trama abierta, amplia y plural de sujetos, en la cual la dimensión de un “nosotros” se construye desde el rodaje y, luego, en el montaje direccionado y abierto a esta interpretación final, singular, sin juicio explícito por parte del cineasta.

Pensamos que *El Etnógrafo* plantea, desde esta modalidad, dos problemas a la ética documental, observados a partir de dos rasgos del filme que presentaré a seguir en la forma de dos preguntas que considero revelar cuestiones sintomáticas. Primero, ¿por qué que en la escena más dramática el filme, ni el representante de la comunidad, ni el cineasta, hablan y participan de la negociación? ¿Si la puesta en escena los incluye, por qué silencian? Y, la segunda, que parece inclusive una trampa barroca, es, ¿quién es el etnógrafo al que alude el título?

## 1.

En la puesta en escena de Rosell, la cámara se coloca a la par y resalta la belleza de un modo de vivir diferente al nuestro. Rosell construye un punto de vista íntimo como centro espacial y afectivo de la historia, y concéntricamente desde esta intimidad, desvenda una trama de conflictos y alianzas comunitarias que los wichis tienen por las tierras y con la justicia. El filme tiene un tono intimista impreso desde el punto de vista de la cámara, es decir, la dirección de la fotografía.

En el documental performativo es innegable la presencia del director en su puesta en escena. En *El Etnógrafo*, el director está siempre disimulado, casi invisible, pero sutilmente referido desde las miradas y parlamentos de los otros actores con quienes comparte la escena. Es un observador callado. La cámara de Rosell, sin ser un cineasta antropólogo, se asemeja a una “observación participante”, en términos de técnicas antropológicas, observación que reconoce las tensiones que genera al filmar, anhelando la menor intervención posible.

Este enunciador explicitado propone una ética y una política en favor de la diversidad. Convive con su cámara prendida. Muestra la vida de un matrimonio británico-wichi, sus pequeños hijos, una vida atravesada por esta interculturalidad idealizada. Afuera, conflictos gravísimos, sin resolución, aparecen intermitentemente en escena, rompiendo esta atmósfera idílica. Así como conviven dos culturas en un matrimonio, un cineasta porteño puede convivir en una casa wichi y filmar con cierta desenvoltura. La puesta coloca en

---

1 El Etnógrafo, Ulises Rosell, 2012. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GdBQ0UPfBeU> (consultado el 13/8/2018).

relación de paridad a esa primera y segunda persona que interactúan, el cineasta y la familia Palmer/Tejerina. Se deconstruye la mirada del documental expositivo clásico al asumir la subjetividad y las intersubjetividades en juego.

Dos secuencias ejemplifican el lugar de cineasta Rosell en la puesta en escena. Las mujeres conversan en la intimidad de la casa. Sin mirar a cámara, tal vez confiando en que el director no comprendiese la lengua, comentan “todo lo que decimos queda ahí guardado”, riendo. Este parlamento lo presenta al director en el fuera de campo.

Menos guarecido, sólo una vez el filme pone en escena al director de modo explícito en cuanto factor determinante de la trama que se registraba, es decir, asumiéndose actor pleno. Es la escena más tensa del filme, cuando Palmer interpela a los invasores de las tierras wichi, in flagrante, con camionetas sin identificaciones y trabajadores borrachos. La presencia viva de la cámara transforma las actitudes de los personajes, el acto de filmar aparece en sí, los personajes hablan del hecho de estar siendo filmados, incluso miran a cámara buscando complicidad. La cámara empodera el reclamo y legitima el modo y los términos en que es hecha la negociación, generando pruebas y compromisos. La participación del director es explícitamente política.

Hay dos aspectos abiertos a contradicciones en este documental, que me llamaron poderosamente la atención, porque crean sentidos ambiguos allí donde las inter-relaciones más se politizan en la disputa por el sentido, por el poder. Tomo estos aspectos como síntoma de un estado del documental y de la propia antropología contemporánea.

En primer lugar, el filme pone en escena un pueblo que vive conflictos culturales y socioeconómicos serios como el acceso al alimento, a la tierra o el sistema judicial que malinterpreta y reprime sus valores culturales (el caso trágico de Qatú). El filme muestra a un indio vivo, moderno, que transita entre las culturas superando la idea de mestizaje. Su condición actual es este transitar, a partir de su cultura originaria, por otras. Esto no sucede sin conflictos, y el filme es así, centralmente, un registro íntimo del espacio de convivencia familiar, lo cotidiano como espacio central de integración transcultural plena y amorosa. En la casa se habla wichi, español e inglés, y vemos cómo los niños transitan de una lengua a la otra, e de un paisaje a otro, de una alimentación a otra, sin dificultades. La cámara parece ubicua; imperceptible, capta momentos de inmensa intimidad y privacidad, como el diálogo final sobre el nombre del bebé recién nacido, o la intimidad de las mujeres a solas.

El filme muestra las actuaciones del pueblo wichi en dos espacios: este íntimo/familiar del que vengo hablando, y el jurídico/público. Por un lado, como afirmé, la integración a sus vidas de factores y elementos de otras culturas sucede en la intimidad, en los mundos del afecto, en lo comunitario, en la infancia, en la casa, en la familia. Pero por el otro, uno de los puntos más difíciles del filme: todas las mediaciones y acciones dentro de las situaciones judiciales conflictivas, ya sea por la pose de la tierra o en el proceso de excarcelación, son intervención de un “gringo” protagonista de la más importante secuencia del filme, en torno a la invasión de la petrolera. Es decir, cuando estamos en el espacio de lo jurídico, fuera de lo familiar, el líder comunitario y el director del filme se callan, tal la potencia del directo que revela la más tensa estructura de crisis, escena protagonizada por dos hombres que, cada uno a su modo, son extranjeros: Palmer y el ingeniero. Mientras, el líder comunitario observa sin hablar, de frente a cámara. La cámara, es decir, el director, también se calla, y pasa a tener una presencia que, judicializada, es distinta a la presencia



que tenía en el espacio intrafamiliar. El cineasta es vivamente introducido en la escena cuando el ingeniero de la multinacional lo interpela con una mirada a cámara. Esta mirada a cámara lo inscribe en la escena como actor y cómplice involuntario de una ironía que este personaje profería.

En el espacio de lo jurídico, los diálogos son en inglés o español, nunca en wichi, idioma del seno familiar, del espacio doméstico. Aquí, los territorios de la lengua demarcan el poder, las victorias y las derrotas de cada cultura, así como el papel de los géneros. Los espacios de integración son femeninos. Mientras una integración fluida acontece de la mano de una mujer, en el interior de la casa, las situaciones de enfrentamiento son protagonizadas por los hombres, haciendo que el filme plasme, no sabemos si conscientemente o no, los valores de un matriarcado que no es el del mundo español y blanco<sup>2</sup>. El filme no discursa sobre esto que muestra, ni hace una crítica, a pesar de que lo muestra fehacientemente. Muestra a los personajes que luchan sin asumir un discurso, pero sí la mostración de esas injusticias.

Como decía, en la escena de crisis, son dos los protagonistas silenciados: el líder comunitario y el cineasta. ¿Por qué el filme no tiene ningún discurso crítico al respecto? Este punto inhibido es, por sí, ideológico – y por eso este texto lo indaga. Ha sido el documental más visto en la Argentina durante el 2012, y tal parece que hemos comenzado a ir al cine a ver un tipo de documental idealizante, pretendidamente transparente, que calma conciencias al mostrar una integración posible donde el genocidio no acabó. El filme parece elogiar un caso de integración posible sin hacer una crítica del por qué, ni de los lugares donde ella no lo es. Porque el mundo donde sucede *El Etnógrafo* sufre a diario la derrota, la pérdida de la tierra, la opresión violenta implícita en la autoexclusión y silencio del líder comunitario, en las ganas de desistir de sus líderes, resignados a ser representados por un gringo. Esto es lo que se muestra en el filme, aunque ni Rosell, ni Palmer lo hayan deseado conscientemente – ni hablen de esto. Da la impresión de tratarse de un filme cuidadosamente cortado para conservar la belleza de un caso para hablar de una utopía sin mucho displacer para el espectador.

En la escena central del filme que analizo, como figura central de un conflicto político e histórico, se yergue la figura del hombre blanco cual héroe que admite dar “cinco pasos para atrás, uno para adelante”, es decir, su fracaso. El filme no trae una autocrítica sobre el rol del cineasta y del cine frente a estos conflictos, no se cuenta si las imágenes fueron útiles en la justicia, o cómo finaliza la situación de Qatú. Tampoco el filme realiza comentarios sobre el protagonista, apenas lo muestra.

En el espacio de la intimidad, aparece la esposa de Palmer, una heroína por el sólo hecho de vivir su identidad a la manera “relajada y feliz” – como dice el filme – de su cultura, y que protagoniza la pequeña gran victoria que oxigena el filme: tener una familia que siembre un futuro mejor a su comunidad, a través de la integración de culturas. En síntesis, hay una mediación política y cultural que no es cuestionada, y una reflexividad del director que “muestra”, pero no “dice”, porque no asume la primera persona. Así, conserva el gesto mostrador, una observación afectivamente orientada y que abre la escena al público sin emitir su juicio/discurso explícito al respecto de lo que muestra.

---

2 Sobre este tema, una entrevista a Silvia Rivera Cisucanqui, “Lo indio es moderno”, Revista Ojarazca, junio de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/11/ojaportada.html> (consultado en marzo de 2013).

En segundo lugar, me atrajo responder al título del filme, porque al final ¿quién es el “etnógrafo”? Palmer ya no lo es. El protagonista es un ex antropólogo que abandonó su profesión en nombre de lo que llama el “aporte”, o compromiso activo con este pueblo. Rompe la distancia que la ciencia le imponía: hace 34 años que vive en el Chaco salteño, se casa con una mujer wichi, forma una familia y cambia su profesión por completo. Palmer es asesor jurídico: lleva adelante las mediaciones de los diversos conflictos de la comunidad en que habita. Mediar: una condición epistémica que el ex antropólogo Palmer transforma en profesión, en campo de trabajo. Eligió descartar el rigor del método científico clásico por un compromiso amoroso, cercano, pragmático y puntual ejercido en ese mismo espacio intercultural. Sin embargo, no deja de ser inusual que un extranjero asuma estas funciones, y por esto es muy llamativo que el filme no haga mención crítica a esto en ningún momento.

Si Palmer es un ex antropólogo, Rosell desenvuelve una poética observacional que se encuentra estilísticamente con las técnicas de la antropología visual. Sin ser antropólogo o etnógrafo, sus cámaras flirtean entre las técnicas de la antropología fílmica y el estilo del documental de personaje. La técnica de la antropología visual conocida como observación participante y la estilística de la “nueva observación” se codean, con una diferencia crucial y estructurante: tienen objetivos diferentes. Filmar para conocer sistemática y exhaustivamente como lo hace la ciencia, o filmar para la poesía, son dos trabajos profundamente distintos que se reúnen en los mejores cineastas antropólogos. Rosell, definitivamente, no es un antropólogo cineasta, ni un científico. No podemos afirmar que su filme es un ejercicio socio-antropológico. Su labor se dedicó a poner en escena la intensidad afectiva de los tránsitos interculturales de Palmer y su familia.

Pero entonces ¿a cuál etnógrafo se refiere el título? Ninguno de los dos, representante jurídico o cineasta, lo son. ¿Qué hace esta figuración, entonces, en el título del filme? Es romántica, y desde mi punto de vista tiene la misión de fundar un espacio idealizado.

Tanto el ex antropólogo como el cineasta dan un paso en un mismo sentido: aquél que llevó las ciencias humanas del tratado al ensayo, de las universidades a las calles, de la abstracción disciplinaria al impacto socio-cultural del pensamiento, de la teoría a la puesta en práctica de nuevas formas de (con)vivir en este siglo. Dejar la ciencia por la política, o abandonar la objetividad por un trabajo que genere un nuevo “nosotros” posible. Sin embargo el título plantea un significante ausente... un flagrante ausente, ese etnógrafo que ya no existe ni trabaja de eso, que no está en el filme, que nadie desea ser, es esa ciencia paternalista, ese “etnógrafo” exotizante que muere con las deconstrucciones poscoloniales. Entonces, insisto, ¿por qué funciona tan bien ese título, *El Etnógrafo*? ¿Quién es “el etnógrafo”? Hay una perspectiva melancólica en este título, que marca el profundo pesimismo histórico del filme manifestado a lo largo de un retrato sobre la dulce e íntima convivencia de lo diferente en una familia. ¿Los conflictos sociales retratados, son el conflicto del filme o un escenario de fondo, sin resolución?

## 2.

La nueva observación como estilística de la modalidad performativa del documental.

Ver y decir, mostrar y narrar, fotografiar y discursar, son las dos epistemes del documental: el saber sobre el mundo y el saber (se) discurso (JOST; GAUDREAU, 1995; SIMMARD, 1995; COMOLLI, 2007). En el documental performativo la diferencia radica en que vemos una imagen en la cual está la presencia explícita del realizador, como recurso expresivo y estilístico para reforzar la autenticidad con que se muestra el mundo, así como para explicitar el lugar ideológico desde donde se construye el discurso que se comparte. Por eso son llamadas narrativas del Yo. Se trata de la misma autoreferencialidad que instauró el maestro Rouch (1995) como exigencia científica para la antropología fílmica, y que se transforma en elemento central de estilo en el documental interactivo. Sin embargo, el salto del estilo interactivo al estilo performativo va más allá de una epistemología crítica que pone al enunciador en primer plano, porque apunta directamente a una interlocución entre aquellos que coprotagonizan el filme (incluido el director) y el espectador en la sala.

El estilo performativo de estas narrativas del yo aparece en los años 80, de la mano de la popularización de las cámaras hogareñas, y se torna rápidamente una herramienta de visibilidad para las políticas de memoria y minorías, fundamentalmente por este carácter doble del sujeto que filma, entre testimonio y autor, haciendo del espacio personal un espacio micro-político que, al ser filmado, se empodera. Es así como un mismo recurso estilístico, la reflexividad del cineasta, aparece en dos campos y prácticas diferentes, pero vecinas: la antropología visual y el documental. Es decir, del documental interactivo al performativo hay un gesto que se desplaza de la ciencia a su política, del saber a su práctica, del *mostrar* al *discursar* hacia un espacio social, un verdadero giro hermenéutico del cineasta que abandona la idea de que produce un “retrato objetivo” por la idea de producir un discurso con sentido político, tal como hace Palmer cuando deja de estudiar a los wichi para transformarse en un brazo estratégico de sus luchas políticas.

Este giro hermenéutico hace tanto del científico como del cineasta un intérprete de su realidad, sujeto que destina su interpretación a un conjunto de personas que están mucho más allá del filme, aspirando así a la construcción colectiva de un nuevo sentido sobre la historia, así como a la construcción de nuevos consensos. El giro hermenéutico lleva la experiencia cinematográfica al campo de la ciudadanía, porque politiza su trabajo hacia la dimensión social, saliendo del espectáculo y tratando al receptor ya no como mero espectador pasivo, sino como interlocutor crítico en el debate por el sentido de la realidad.

A diferencia del documental interactivo, en el documental performativo hay un tercero simbolizante de su construcción semántica, que es el ciudadano interpretante frente a la pantalla. El documentalista-performer aspira a una interpelación directa sobre el sentido de la realidad y de la historia que comparten como escena. En nuestro caso, el receptor de *El Etnógrafo* no interactúa directamente con los protagonistas del relato, el cineasta y Palmer, primera y segunda personas de la puesta en escena. El espectador está pensado como punto de fuga de la escena, destino final de la obra, en el contexto de una Argentina que debatía el derecho a la tierra a través de las demarcaciones.

En el documental performativo se muestra esta amplia intersubjetividad en acción, se pone en escena el espacio biográfico público a partir del privado, tanto en procesos de memoria como en autorretratos. El documental performativo surge como una respuesta

estética y política del cine para superar tanto la crisis epistémica de los años 60 (en la que nace el cine-verdad), como la crisis de la representación de los 80 (según la cual no había ya verdades, sino meros simulacros). ¿Cómo lo hace? Coloca la autoreferencialidad como espacio a partir del cual se puede producir un grado de verdad parcial, pero posible, que es la del sujeto que filma. Una verdad que no es absoluta, ni está pensada a partir de las éticas infinitistas, sino por el contrario, una verdad documental que se desprende de la puesta en práctica de una ética de la finitud (MOLFETTA, 2010).

El realizador, punto singular desde donde se arquitecta y dispara la puesta en escena, es el punto productor de la verdad que vemos. Este no precisa aparecer –como en este caso–, pero está presente en la situación y es indispensable en la construcción del vínculo de confianza y complicidad que establece con su protagonista, equiparándose su importancia dentro de la escena.

Lo que caracteriza estilísticamente a los filmes de la “nueva observación” –que de mi punto de vista son una variación de la modalidad performativa del documental–, es el hecho de que el performer está silenciado, tiene presencia semi-velada en la puesta en escena, haciendo que los filmes retraten, más que un espacio subjetivo, uno de tensiones intersubjetivas, en el que somos incluidos como destinatarios incumbidos por cerrar, o no, un consenso en relación a lo mostrado y discursado. Este modo de filmar incluye nuestra actividad como receptores interpretantes, apropiadores y reproductores, o no, del discurso que se nos ofrece en la pantalla. Así, el concepto de puesta en escena que veo en este documental excede en mucho lo visible, e incluye, refractaria y terciariamente, el conjunto de los individuos vinculados en este nudo del nosotros que es el espacio intersubjetivo que nos ofrece el documental performativo. *El Etnógrafo* habita el mundo sin pronunciarse en torno a él sino en clave poética, porque Rosell no aspira a ser un científico. No teoriza sobre su presencia en campo porque no está bajo la exigencia epistémica que un etnógrafo verdadero sí consideraría.

El cine de lo real abre el campo de lo estético en el sentido más profundo y potente: el de la política. El documental performativo actual desarrolla, incluyendo esta pluralidad de voces que construyen la historia social, una estética de lo común y lo cotidiano. Lo hace restableciendo el compromiso con quien es filmado, y así replantea el acto de filmar en cuanto modo de estar-en-el-mundo. Lo que el documental performativo innova es en la puesta en marcha de un “nosotros” que incluye al potencial espectador, al público.

### 3.

Volvamos a la escena de la crisis. La escena de conflicto entre el representante de la multinacional petrolera china, el peón, el líder comunitario, el representante jurídico y el cineasta. Cinco hombres y una cámara.

La mirada a cámara del ingeniero buscando inútilmente la complicidad del camarógrafo nos introduce tanto al cineasta en el relato, como a todos en esta dimensión del saberse filmados, que le da poder al cineasta, quien se pone del lado del protagonista. No podemos decir que la presencia de una cámara haya sido indiferente: sin dudas, no hubiese sucedido lo mismo de no estar siendo filmado. Pero el filme no dice nada sobre esto, no es una reflexividad explícita, así como no incurre en un discurso meta-filmico. Así, *El Etnógrafo*

pertenece al estilo de la nueva observación: la acción se sostiene desde un punto de vista identificado con la presencia silenciosa del realizador-performer, que vive a la par, entre la gente de la comunidad. Esta tensión dentro de la puesta en escena, ese particular vínculo sujeto filmado / sujeto que filma, es lo que traza un campo intersubjetivo de la experiencia de filmar, imagen que resalta y exagera lo real a partir de la presencia testimoniante y flagrante de la cámara. Esta imagen-cámara es, como afirma Fernão Ramos (2005), una moneda de dos caras: de un lado, la imagen se constituye como cicatriz de la toma, y habla de cicatriz por su vínculo intrínseco con la presencia corporal de quien filma. Esta imagen es la marca indeleble del pasado conjunto de estas personas, un pasado que se imprimió en imágenes y el sonidos, y por eso podemos verla como prueba. Del otro, la imagen-cámara es esa imagen que activamos recién al ver, y que fue fabricada para nosotros espectadores como destinatarios finales incluidos e incumbidos.

En investigaciones anteriores, llegué a la conclusión de que la estética del documental performativo ponía en práctica una noción de sujeto ya no esencialista, pero sí procesual, vinculada a su trabajo de interpretar el mundo en un proceso de conciencia. El cineasta del documental performativo trabaja en una dimensión en la que el cine es una puesta en escena de una intersubjetividad que, así, se asume como narrativa de un “nosotros”. El realizador de *El Etnógrafo* no interviene en las escenas, no se hace visible, no explicita su reflexividad, pero está presente en las miradas a cámara, como reflejo refractario. Entonces, Rosell no se muestra explícitamente, así como no cierra un sentido histórico a lo que filma.

En el modo performativo del documental se practica este modo de pensar la puesta de la cámara como construcción de una relación entre quien filma, quien es filmado y nosotros, los espectadores, presentes en la escena como aquellos que suturaremos el sentido. Considerada de esta forma, la puesta en cámara supone que el cineasta puede establecer vínculos cuidantes o descuidantes respecto a los sujetos filmados. Conocemos la historia de cámaras intrusivas, obstructivas, violadoras, etc. En este sentido, un cineasta puede o no cuidar de sí y del otro a quien filma en cada momento de la realización. El cine es, en mi análisis, una práctica sociocultural que cuestiono preguntando ¿qué hace el cineasta cuando filma tal situación de tal manera? Es esta consideración que me ha llevado al campo de la antropología del cine. Es por este motivo que me interesa más el análisis de la puesta en escena y el rol del cineasta en ella, que el problema de la representación resultante. Antes que la imagen esté producida, existieron condiciones históricas para su producción que merecen ser consideradas. En el documental performativo el texto adquiere una densidad vinculada al sentido que el término “texto” tiene para Barthes (1974): tensión entre sujetos hablantes, actuantes, discursivos, ideologizados y politizados, con motivaciones e intereses diversos.

Este particular “nudo del nosotros”, o nudo intersubjetivo y reflexivo, que se produce en el documental performativo, sus implicancias en cuanto a la construcción plural de sentidos para la historia, se hace presente con gran claridad en la estructura escénica del filme. Hay documentalistas que no cuidan de sí y del otro que filman, mucho menos se preocupan por ese tercer otro al que destinan su obra. No les importa generar relaciones cuidantes o descuidantes, y desde mi punto de vista ahí reside la clave que diferencia y valoriza un gran documental performativo, que es la puesta en escena de un yo empático y nada narciso.

La experiencia del documental performativo pone en práctica un cine de lo real en el cual, a partir de una primera persona del relato, se construye un Nosotros, lo comunitario como arena y protagonista de los relatos y, antes, de la historia. Porque el protagonista no está solo, ni se autocentra. Es el pivote innegable y asumido para comunicar y testimoniar varias acciones que una minoría realiza para resistir las diversas formas del poder biopolítico, que van de lo local a lo global.

#### 4.

¿Y los dos conflictos que se narran, por la invasión de las tierras y la excarcelación en Qatú, sin resolución a la vista, eran el drama de nuestro filme, o un escenario sin resolución, en el que los propios protagonistas muestran desinterés? ¿Hay una (im)potencia política del documentalista frente a estos problemas?

La dirección de cámara delinea los campos de esta intersubjetividad, trabajando siempre escenas grupales. No hay individuos a solas en el filme. Se pone en escena un espacio intersubjetivo que es también inter-étnico, inter-lingüístico, inter-cultural, internacional. Un espacio escénico que nos habla de las interrelaciones, así como de los puntos ciegos donde las culturas no se comprenden, no se toleran, compiten y entran en conflicto.

Los espacios son concéntricos: la cocina, la casa, el patio, el barrio, la comunidad, la otra comunidad, Tartagal, Salta, Inglaterra. La temporalidad del filme sigue, como no podía ser de otra manera, el ritmo de la escena y de la elipsis (GENETTE, 1972).

La Enunciación es casi de grado 0, impersonal, porque si bien hay una mostración refractada de ese Yo que filma, él no aparece explicitado. No podemos decir que hay una Narrativa del Yo: ni éste aparece en la imagen, ni la historia trata sobre sí mismo. El filme de Rosell se preocupa por relatar una cuestión central en la vida de Palmer, de un modo localizado, localizándose él en relación a sus compañeros. Nos ofrece la narración situada de los momentos de la vida de Palmer en los que, en la medida en que se muestra idóneo para atravesar todos los espacios culturales, se empodera. *El Etnógrafo* no retrata una experiencia intersubjetiva e intercultural fallida, sino los esfuerzos por hacer de esa experiencia intercultural un lugar de enriquecimiento.

Palmer y Rosell protagonizan un filme en el que esa experiencia de conflicto se muestra desde esta otra óptica intrafamiliar, demostrando el poder que ambos tienen, inclusive y justamente, en el modo de representar, repartir y compartir, con nosotros, el aspecto más sensible de su experiencia a través de un filme (RANCIÈRE, 2003). Definitivamente, ni el pueblo wichi, ni el criollo, pueden narrar sus historias. El filme adquiere el punto de vista del protagonista y su director, un escocés y un porteño, y es por las adhesiones de ellos dos que esta comunidad wichi puede mostrar parte de su realidad, aún mediada por el blanco. Al director le interesan estos personajes que hacen de la interculturalidad un espacio de enriquecimiento y empoderamiento cotidiano.

El conflicto intercultural es extramuros: caso del pariente preso por casarse con una niña, la invasión de sus territorios por la multinacional extranjera, la convivencia con los incendios de los latifundios. Refieren, puntualmente, al estado nacional (en el caso del casamiento) y al capital transnacional y la agroindustria como principales agentes opresores que cuentan con complicidad omisa de los gobiernos provinciales y nacionales. Y en esos

momentos, el filme se abre a los planos generales y al paisaje natural. Definitivamente, la naturaleza es el escenario de los conflictos y resistencias al biopoder. El enunciador de este discurso no precisa mostrarse dada la contundencia de la situación que documenta (definitivamente él es el vértice, pero no el centro del discurso ni de la historia). Se muestra a este Yo como entramado intersubjetivo e intercultural, y hay una elección política de retratar a un protagonista de la resistencia en cada una de sus batallas y trabajos sociales. La labor de la dirección de la película toma una posición desde que se decide por poner en escena la experiencia de este personaje extranjero que despliega acciones concretas de resistencia frente a los conflictos (conversa con líderes comunitarios, viaja a la cárcel, consigue testimonios para la causa, escribe, estudia para la misma, vigila, documenta y negocia con las multinacionales).

A su vez, de los conflictos no vemos resolución (ni derrotas, ni victorias), sino un continuum, lo que nos coloca en una mise-en-fase (puesta en fase) agónica, de gran identificación afectiva con el protagonista. El conflicto será toda la vida, es un conflicto abierto. El afecto está en la iluminación y, particularmente, en la representación corporal. El retrato de cuerpo entero es el principal recurso expresivo para mostrar la compleja identidad de esta familia: cuando se lo muestra caminando junto a los niños, o la contundente pequeñez de su cuerpo junto a las maquinarias agrícolas, así como los cuerpos plácidos de madre e hija durmiendo, verdaderos retratos de la armonía en la intimidad.

Así como estos retratos en el nivel de la fotografía, las performances de la familia diseñan un campo vital transcultural, en el que conviven la medicina wichi con las cultura de redes del siglo XXI, el dialecto con el inglés, las escondidas con Batman. Aparentemente, no hay conflictos en esa familia, donde el clima es siempre relajado y feliz, y es en la fluidez del espacio sonoro donde podemos presenciar la comunión: los idiomas se cruzan, todos en la familia Palmer atraviesan las lenguas, lo que significa que sus acciones construyen un mundo plural de la vivencia, y las escenas que vemos de ella son ejemplos del enriquecimiento de estos individuos al hacer estos cruces.

Porque *El Etnógrafo* no muestra apenas conflictos, sino soluciones. Y habla de una gran solución que es el amor. Trabaja una representación no victimizante de los pueblos originarios, en la que los espacios de felicidad están en lo privado y en lo comunitario: la vida íntima familiar, los niños que juegan, las visitas a parientes.

Esta fuerte adhesión del relato al tiempo presente, en el ritmo narrativo de la escena, nos permite decir que se trata de una etnografía en el más puro estilo clásico, sobre un ex etnógrafo que entra en la acción política. No hay una indagación del pasado, porque el pasado surge dramáticamente consumado en los hechos del presente, y la duración del plano secuencia es el principal recurso expresivo de esta profundidad del tiempo histórico que aparece condensado en las distintas crisis que asistimos, como en la escena del incendio en ciernes, por detrás de la reunión familiar.

Muchas veces, en la estilística del documental performativo, a diferencia de la observación participante, no tenemos presente al enunciador en el relato, no vemos quién es que está filmando todo, no sabemos explícitamente el origen discursivo del filme, pero sí conocemos su posición singular frente al mundo, es un cineasta *localizado, situado*. A lo largo de su observación distanciada, el filme desarrolla su comentario interpretante a través de la puesta en escena y un finísimo montaje sobre esta rara experiencia transcultural wichi-argentino-inglesa. El filme trata un caso excepcional, para nada típico, paradigmático o representativo. El cine etnográfico y el documental responden, definitivamente,

a dos campos de acción diferentes, la ciencia y el arte, con cuestionamientos y objetivos diferentes, la producción de conocimiento y la producción de obras. John y su mujer son marginales y excepcionales, a pesar de que representan, esta vez sí, en grado ejemplar, una solución posible a todos estos conflictos: el diálogo, el respeto intercultural.

El documental muestra ese espacio idealizado donde la convivencia es posible. El filme se ubica en esa franja en la que el roce inter-cultural crea un campo nuevo, el del Nosotros, haciendo un verdadero elogio de la diferencia y construyendo puentes identificativas entre el filme y nosotros a través de la belleza. Por esto ha sido el documental más visto del 2012: las personas también necesitan ver soluciones posibles.

Sin embargo, si realmente consideramos injustos los hechos presentados ¿por y para qué mostrar el excepcional espacio transcultural de esta familia, dejando de llevar adelante en el filme las dos peleas que se daban (la petrolera y el caso de Qatú)? Esto sería ya dejar de hablar de la representación de lo político que me trajo a este análisis, para comenzar a pensar la política de este documental, decidida a dejar el conflicto como fondo, y la belleza como protagonista, sin agonía.



## REFERENCIAS

BARTHES, R. *De l'œuvre au texte*: Revue d'Esthétique, nº 3, 1971. En español, *¿Por dónde empezar?* Tusquets Editores, Barcelona, 71-81, 1974.

COMOLLI, Jean-Louis, *Ver y Poder: la inocencia perdida*. Buenos Aires: Editorial Aurelia Nieva, 2007.

JOST, F.; GAUDREAU, A. *El relato cinematográfico*. Madrid: Paidós, 1995.

GENETTE, Jean-Louis, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.

MOLFETTA, A. "El documental como *técnica de sí*: el cine político como práctica de una ética de la finitud" in LUSNICH; PIEDRAS (orgs). *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2010.

MOLFETTA, A. "Performando el documental en Argentina: Dinámicas de la intersubjetividad en el proceso de conciencia histórica de los films de Caldini, Di Tella y Carri", In LUSNICH; PIEDRAS (orgs). Op.Cit.

RAMOS, Fernão. "A cicatriz da tomada" in RAMOS, F. (org). *Teoria Contemporânea do Cinema*, 2 vols. SP: Editora SENAC, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes. 2003.

ROUCH J. "El hombre y la cámara" in ARDÈVOL; E.; TOLÓN; L. (eds.) *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Biblioteca de Etnología, Diputación provincial de Granada, 1995.

SIMARD, Denis. "Origine et Commencement du documentaire. Sur les frontières épistémologiques et historiques du documentaire", conferencia en el Colloquio de Cerisy-la-Salle "Les Lumières et après: l'aventure documentaire", 12-19/08/1995.

## Filmografía

EL ETNÓGRAFO. Dirección y guión: Ulises Rosell. Producido por Fortunato Films, Argentina, Buenos Aires, 2012. COLOR, 86 min. Estéreo.