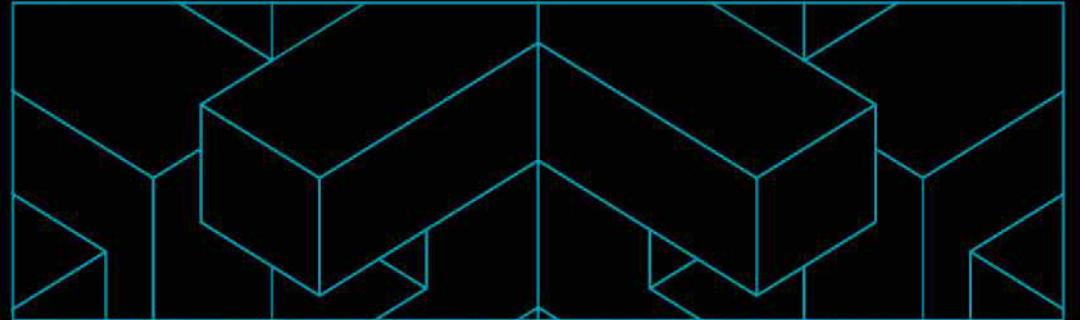


Por una cámara animista: manifiesto sobre la simbiosis en el cine documental sensorial y afectivo *For an Animistic Camera: A Symbiotic Manifesto for Sensory and Affective Documentary*



Por una cámara animista: manifiesto sobre la simbiosis en el cine documental sensorial y afectivo

For an Animistic Camera: A Symbiotic Manifesto for Sensory and Affective Documentary

Patricia Alvarez Astacio, Ph.D.
Assistant Professor
Brandeis University, Boston, MA, USA
palvarez@brandeis.edu

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Cine documental/ animismo/ tecnología/ representación
Documentary cinema/ animism/ technology/ representation

SUMILLA

Este artículo juega con el formato del manifiesto artístico para proponer un nuevo entendimiento sobre la relación entre cuerpo y cámara en el cine documental sensorial y afectivo contemporáneo. Las historias que nos contamos sobre la tecnología influyen como la usamos, los tipos de narrativas que creamos y cómo producimos significados. Respondiendo al llamado a desarrollar una nueva mirada en esta era Antropocénica que nos permita contar nuevas historias sobre nosotros y nuestros otros (humanos, no-humanos, y más-que-humanos) y a la necesidad de imaginar nuevos futuros más allá del capitalismo; este manifiesto enfatiza la importancia de re-conceptualizar el entendimiento sobre nuestra relación con el cuerpo mecánico de la cámara. Propone ver esta interacción de cuerpos desde una perspectiva animista-simbiótica

ca en donde la tecnología no es meramente una herramienta desechable destinada a reproducir exclusivamente la voluntad del humano. Esta cámara animista-simbiótica sale de un diálogo con propuestas anteriores que marcaron trayectos claves en la historia del cine documental y etnográfico. Los manifiestos de Dziga Vertov, Jean Rouch y Maya Deren formulan una relación entre cuerpo y cámara activa, viva, con alma, que nos permite contar historias sobre complejos mundos sensibles que van más allá de la visión. Sus propuestas presentan una visión crítica de nuestra relación con la tecnología necesaria para crear nuevas representaciones de la realidad que puedan responder a contextos socio-políticos cambiantes. Buscamos promover y re-pensar la producción de un cine documental que emerge de nuestra interacción con una cámara vibrante, generada y generativa, para desarrollar narrativas que encarnen

PATRICIA ÁLVAREZ

Antropóloga y cineasta. Su trabajo académico y creativo se desarrolla en la intersección de prácticas etnográficas, teoría crítica y artes documentales. Es codirectora del Festival de Cine de la Sociedad de Antropología Visual. Actualmente está completando el manuscrito de su libro *Moral Fibers: Making Fashion Ethical in Contemporary Peru*, que explora la expansión de la industria de la alpaca para mercados de moda ética y el desarrollo del diseño peruano.

y evoquen la experiencia intuitiva, flexible y porosa de la realidad que vivimos.

ABSTRACT

This article plays with the format of the artist manifesto in order to propose a new understanding about the relationship between body and camera in contemporary sensory and affective documentary. The stories we tell ourselves about technology influence how we use it, the narratives we create with it, and how we produce meaning in film. Following the call to develop new perspectives in our Anthropocenic times that will allow us to narrate new stories about ourselves and our others (humans, non-humans, more-than-humans) and to the need of imagining new futures beyond capitalism; this manifesto emphasizes the importance of re-conceptualizing the understanding of the relationship we have with the mechanical body of the camera. Here, I propose to see this interaction of bodies from an animistic or symbiotic perspective, where technology is not just a disposable tool destined to exclusively reproduce a human will. This animistic or symbiotic camera emerges from a dialogue with earlier proposals that marked key trajectories in the history of documentary and ethnographic cinema. The manifestos of Dziga Vertov, Jean Rouch and Maya Deren formulate a relationship between a body and an active camera, that is alive, has a soul, and allows us to tell stories about complex sensible worlds beyond sight. Their pro-

posals present a critical vision of a relationship to technology necessary to create new representations about reality that can respond to changing socio-political contexts. We seek to promote and re-think the production of a documentary cinema that emerges from our interaction with a vibrant camera, generated and generative, to develop narratives that embody us and evoke the intuitive, flexible and porous reality of the world we live in.

Por una cámara animista: manifiesto sobre la simbiosis en el cine documental sensorial y afectivo

A principios del siglo XX, Dziga Vertov proclamó el cine-ojo. Un cine en donde la cámara funciona como prótesis tecnológica y extiende la mirada humana. La cámara en el cine-ojo no es un mero objeto inánime, tiene un estado natural independiente de lo humano. Es un ojo que vive en un estado de movimiento constante y, en este movimiento, logra encontrar la verdad. El ser humano debe acercarse y revelar el alma de la máquina. Este encuentro entre almas, la humana y la de la máquina, nos permite entrar en una relación de parentesco necesaria para lograr la emancipación de la cámara que permitirá el desarrollo de un nuevo cine.

En su manifiesto, Vertov no solo describe y define el estilo, política y razón de ser de este nuevo cine. En el centro de su manifiesto se encuentra un discurso sobre qué es la cámara, cómo la debemos

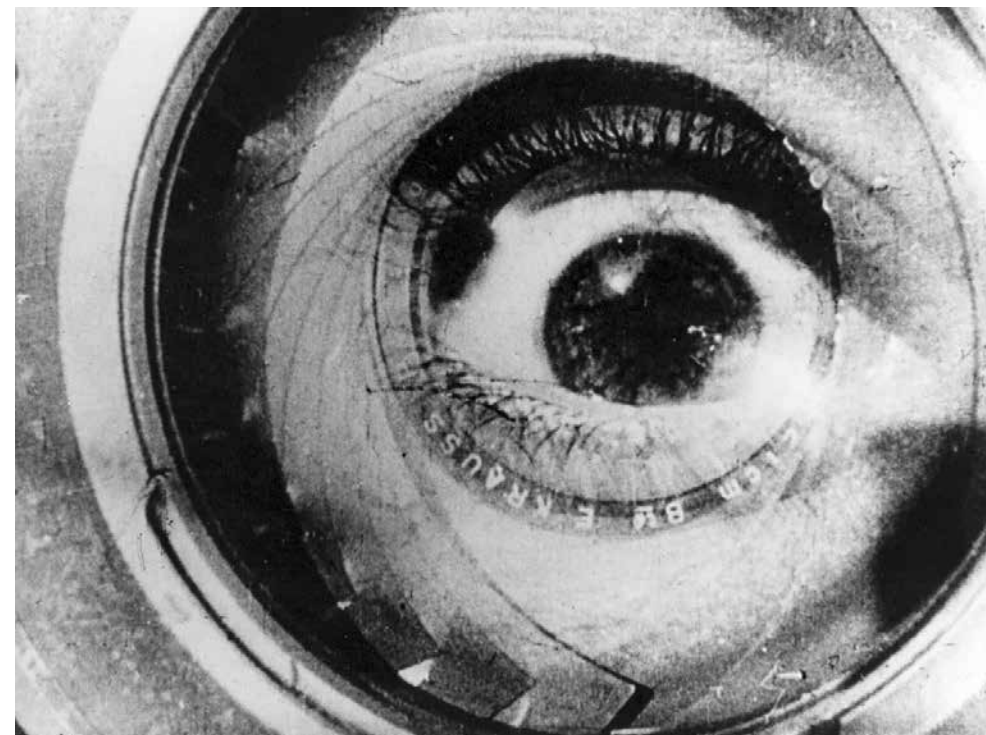


Figura 1. Instantánea de *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. Recuperado de <http://www.revista.escuelacine.cl/>

entender, y qué relación entre cuerpo y cámara permite la emergencia de un cine nuevo. La forma en que concebimos la tecnología a nuestro alcance, y el discurso utilizado para explicar y conformar la relación entre cuerpo y cámara ayudan a determinar el lenguaje formal que produce significado en nuestro cine. Marilyn Strathern (1990) dijo en algún momento: “Importa que ideas usamos para pensar otras ideas”. Más de una década después, Donna Haraway (2016) retoma este comentario afirmando que también “importa qué historias usamos para contar historias”. De igual forma, importan las historias que nos contamos sobre la tec-

nología, ya que las usamos para producir y reproducir historias. Nuestro discurso sobre la relación entre cuerpo y cámara influye en los tipos de historias que nos narramos y narramos a otros, y cómo producimos significados.

Entender la cámara como un objeto mecánico y sin alma, algo inánime destinado a ser sometido a la voluntad y visión del hombre, limita las historias que contamos. Un documental realizado desde esta perspectiva, reproduce una distancia entre el cuerpo y la cámara que se refleja, inevitablemente, en el lenguaje formal del cine. “Rollo A y rollo B”. Esa frase re-



Figura 2. El camarógrafo Mikhail Kaufman sube a lo alto de un puente de ferrocarril en *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. Recuperado de <https://www.linkedin.com/pulse/dziga-vertovs-man-movie-camera-1929-film-which-changed-kris-c-jones>

fleja una dominancia de la voz humana, la autoridad que fija a distancia el significado del rollo B, las imágenes de paisajes, momentos, eventos, el mundo natural y otras comunidades. Esta relación de cuerpo y cámara, se podría decir, es una que no considera el alma de la cámara. Solo produce un documento audiovisual que, quizás, provee información, pero que no nos permite adentrarnos, acercarnos y sumergirnos en un mundo. Usamos como base para entender la tecnología y contar otras historias, un discurso que enmarca nuestra relación con el mundo natural y material como una de uso y extracción. Es importante que dejemos de reproducir una ideología sobre el cuerpo y la cámara inánime que termine ignorando las voces de otros mundos y otros seres a nuestro alrededor. La cámara es una herramienta que extiende nuestra visión humana pero, ¿cuál es la visión humana que amplía? ¿Qué humanos tienen el privilegio

de extender su visión? ¿Hacia que dirección se extiende esta visión?

Vayamos más allá de este entendimiento limitado y simplista sobre nuestra interacción con la tecnología. Usemos nuestra cámara de forma que nos permita prestar atención a las conectividades que nos unen en diversas comunidades con otros humanos, paisajes, ruinas y especies (Bird Rose, 2009). Exploremos lo sensorial y afectivo como métodos para desarrollar un cine que nos permita imaginar nuevos futuros más allá del capitalismo y del extractivismo. Veamos la cámara con la que interactuamos como si estuviese hecha de “materia vibrante” (Bennett, 2010) para crear una nueva visión de nosotros y de nuestros otros (humanos, no-humanos y mas-que-humanos). Volvamos a acercarnos al alma de la cámara. Recordemos que la materia, incluyendo la que compone nuestras cámaras, está en



Figura 3. Cámara en la espalda de un caracol dorado, utilizada en el film *Golden Snail Opera* (2016) de Tsai, Carbonell, Chevrier y Tsing.

movimiento, que es producida y productiva, generada y generativa (Barad, 2007). La producción de un cine que nazca de nuestra interacción con una cámara vibrante, generada y generativa, nos permitirá desarrollar narrativas que encarnen y evoquen la experiencia intuitiva, flexible y porosa de la realidad que vivimos.

Propongo un nuevo manifiesto a favor de

una cámara animista y simbiótica. Este será un variante del *Nosotros* de Vertov en la era de la Go Pro, una nueva propuesta rouchiana de la cámara y el hombre que no se deslumbra por obtener una imagen 4K o 360, un nuevo anagrama de ideas para el cine documental, en la era del Antropoceno, que nos vuelva a arraigar en el cuerpo y a otra relación con el mundo material. Entendamos nuestra relación

con la cámara como una basada en simbiosis y mutualismo. No le temamos al animismo y a los mundos narrativos que nos permitan explorar, ni a las nuevas miradas sobre el capitalismo que nos permita producir y sentir. Experimentemos con las cualidades del cine para crear y permitírnos habitar otros mundos, vidas, épocas históricas y espacios ontológicos. Ahora bien, esta visión animista o simbiótica no emana solamente de la nece-

mundos sensibles que van más allá de la visión. Sus propuestas presentan una visión compleja y crítica de nuestra relación con la tecnología.

Desde el 1922, Vertov proclamaba un cine emergente que buscaba la “exploración sensorial del mundo a través del cine”. Para lograr esta exploración sensorial, el ojo humano debía someterse a la voluntad de la cámara. Jean Rouch (1974)



Figura 4. El cineasta y antropólogo Jean Rouch. Recuperado de <http://www.museedelhomme.fr/en/about-museum-homme/ethnographic-film-committee>

sididad de saber qué historias usamos para contarnos historias en la era del Antropoceno, sino de la necesidad de contarnos nuevas historias y crear nuevos imaginarios. Esta cámara animista o simbiótica se produce a partir de un diálogo y reflexión con propuestas anteriores que marcaron trayectos claves en la historia del cine documental y etnográfico. Manifiestos como los de Vertov, Rouch y Deren ya traen la semilla de una relación entre cuerpo y cámara activa, viva y con alma, que sirva para contarnos historias sobre complejos

reconoce este llamado a un cine sensorial y afectivo como predecesor del *cinéma vérité*: “una nueva forma de arte; el arte de la vida misma”. Rouch define la relación entre cuerpo y cámara de Vertov como una fiebre que lo lleva a apartarse de la noción del alma de la cámara. Pero, a pesar de esto, Rouch enfatiza la habilidad y disposición de la cámara para mostrar la naturaleza humana, de capturar un momento, de transportar y lograr que una lengua foránea se sienta como algo familiar. La cámara no logra esto debido solo a



Figura 5. Instantánea del film *Moi, Un Noir* (1959) de Jean Rouch. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/201509/close-up-the-film-is-the-search-55534#>

sus cualidades técnicas y mecánicas. Esta habilidad y disposición de representar mundos afectivos es solo posible cuando el cuerpo orgánico humano entra en un baile improvisado con el cuerpo mecánico de la cámara.

En este baile improvisado, la cámara y el cuerpo deben moverse como un solo organismo, no pueden sentirse ni reconocerse como dos cuerpos distintos. Es necesario entrar en un estado de simbiosis donde la cámara es parte orgánica del cuerpo. Como en todo baile, la cámara también limita, propone, y demanda ciertas for-

mas rítmicas. Alcanzar esta unidad de movimiento conlleva una transformación análoga a una posesión: el cine-trance. En el estado de cine-trance, el cuerpo-cámara puede explorar y adentrarse en lo sensorial y sensible. Como vemos en *Los maestros locos* (1955), la cámara no mira la ceremonia de posesión a distancia. El cuerpo-cámara, como organismo, aprende a entrar y nos hace sentir el cambio de la atmosfera que sucede con la llegada de los entes coloniales que poseen a los participantes. Los movimientos de la cámara, a través del espacio, van cambiando de manera sutil mientras este organismo

baila a la par del ritmo que marca la posesión. Para hacernos sentir un cambio atmosférico, para hacernos entrar en este espacio desconocido con familiaridad y empatía, la voluntad de la cámara no puede estar separada ni ser distinta de la voluntad del cuerpo. La voluntad de la cámara tampoco puede ser meramente sometida a la voluntad humana. En este estado de simbiosis es posible capturar momentos en donde “el espectador logra entender un lenguaje desconocido sin subtítulos” (Rouch, 1974). Rouch afirma que esta relación cuerpo-cámara que nos permite explorar narrativas sobre mundos sensibles, pero no necesariamente visibles, es un camino seguido solo por tontos, niños y maestros.

De forma similar a Rouch, Maya Deren entendía la relación entre cámara y cuerpo como una coreografía en el espacio. Ella también buscaba un cine que se acercara a realidades sensibles pero no-visibles. Para lograr este acercamiento, la cámara tenía que ser parte del propio cuerpo. El trípode se debía abandonar o minimizar, ya que el mismo existía para asegurar que el artista no influenciara en la escena, no moviera la cámara, ni hiciera a la cámara parte de su cuerpo (Deren, 1947). Esta relación entre cuerpo, cámara y realidad externa son inseparables (Deren, 2005). Para ella no existe un mundo externo, independiente de la mediación de una cámara que siempre refleja la interacción con el cuerpo de quién la usa. Einseins-



Figura 6. Instantánea de *A Study in Choreography for Camera* (1945) de Maya Deren. Recuperado de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1096>



Figura 7. La realizadora Maya Deren. Recuperado de <https://intermediodvd.wordpress.com/2013/11/14/el-cineasta-amateur-por-maya-deren/>

tein (1977) demostró que al yuxtaponer dos escenas diferentes durante la edición, se crea un tercer elemento, un nuevo significado. De forma similar, Deren identifi-

có que ya existía un nuevo tercero desde que se comenzaba a filmar: la representación de una realidad que tenía su propio significado, uno que remitía, pero que

era distinto a la realidad documentada. Toda imagen filmada mantenía el rastro único dejado por la interacción entre el cuerpo y la cámara. Durante la edición, estas imágenes debían recrear los ritmos, movimientos y actitudes de la cámara en su coreografía con el cuerpo humano. Esta visión simbiótica, que se ve reflejada desde la relación cuerpo-cámara hasta la edición, es la que le permite al cine penetrar en o manifestar estados interiores, realidades sensoriales, afectivas y psicológicas.

El cine que propusieron Deren, Rouch y Vertov, y que deseamos sostener, es uno en el que el cuerpo del espectador logra ver con más que sus ojos. Nos interesa el desarrollo de un cine de visión háptica y corporeal, que transmita un conocimiento carnal-afectivo, capaz de comunicar

narrativas de complejos mundos sensibles que habitamos y nos rodean. Así que, volvamos a bailar con la cámara. Seamos parientes de la cámara. Transformémosnos en un solo cuerpo ciborg, simbiótico, incluso parasítico. Sostengamos una relación con una cámara animista, con alma, voluntad y movilidad. Veamos a la cámara como un ente que tiene sus propios límites, deseos y voluntades, que reta y pone límites a nuestra voluntad, pero que si le prestamos atención, nos puede ayudar a abrir, entrar y percibir nuevos caminos para contar nuevas historias. Dejemos que nuestros cuerpos se acoplen al cuerpo de la cámara, en lugar de forzarla a que se acople a nosotros. Veamos los accidentes que nos obligan a cambiar de dirección, a parar o retroceder, como instantes en los que nuevas formas se ha-

cen posibles. Esta cámara animista nos permitirá trabajar un cine que considere lo sensible y afectivo como fuentes de conocimiento, que nos acerque a otras perspectivas temporales que son parte importante de nuestro mundo. Hagamos un cine documental que nos permita imaginar y sentir nuevos posibles futuros.

Busquemos el alma de nuestras cámaras, desarrollemos una cámara-cuerpo que esté “sintonizada” (Ingold, 2000) a los múltiples mundos que se cruzan y entrecruzan, que son ignorados y silenciados. Mirzoeff (2014) nos recuerda que nuestra mirada antropocénica determina como percibimos, o no, los paisajes que habitamos y los mundos naturales necesarios para nuestra existencia. En esta época de paisajes ruïnados y tóxicos, de desastres naturales y políticos, necesitamos una nueva mirada que nos permita imaginarnos y abrir espacios más allá del capitalismo. Necesitamos una mirada más allá de la perspectiva occidental, que nos posiciona fuera del mundo natural —que incluye a ciertos humanos— que está allí para ser explotado y utilizado a la merced de nuestra voluntad. Esta nueva mirada tiene que ir más allá de nuestros ojos, nos debe permitir “mirar a nuestros alrededores en lugar de solo mirar hacia adelante” (Tsing, 2015). Seamos parte del paisaje y las historias que nos permitan entender nuestros mundos desde otras perspectivas humanas, no-humanas y más que humanas.

Exploremos como mirar desde la perspectiva de una red de pescar que nos trae un nuevo entendimiento de la belleza y el horror de nuestras prácticas de pesca comercial como vemos en *Leviathan* (Castaing-Taylor y Paravel, 2012). Entremos en otros espacios temporales, incluso aquellos que requieran paciencia para poder acercarnos al mundo desde la espalda de un caracol dorado, animal fácil de ignorar pero cuya existencia es central para sostener los ecosistemas de los que dependemos (Tsai, Carbonell, Chevrier y Tsing, 2016). Prestemos atención a las sinfonías que surgen de las interacciones sociales y metálicas dentro de los trenes de la China. Todo esto puede servir como un ejercicio para explorar la dimensión afectiva de un mundo en movimiento y abrir nuevas formas de politizar espacios (Sniadecki, 2014). Que la relación entre nuestro cuerpo y la cámara sea de cercanía y nos permita afirmar la diferencia del otro en sus propios términos, sin necesidad de traducción; busquemos entender el mundo sin subtítulos.

REFERENCIAS

- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bird Rose, D. (2009). *Dingo Makes us Human: Life and Land in an Australian Aboriginal Culture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.



Figura 8. Instantánea de *Leviathan* (2012) de Lucien Castaing-Taylor y Verena Paravel. Recuperado de <https://dafilms.com/film/9288-leviathan>

Castaing-Taylor, L. y Paravel, V. (2012). *Leviathan*. USA, UK, France: Arrête ton Cinéma, Harvard Sensory Ethnography Lab y Le Bureau.

Deren, M. (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film*. Documentext.

Deren, M. (1980). From the Notebook of Maya Deren, 1947. October 14 (Autumn 1980), 21-46.

Eisenstein, S. y Leyda, Jay. (1977) *Film Form*. New York, NY: Harcourt Brace.

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble*. Durham, NC: Duke University Press.

Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.

Mirzoeff, N. (2014). Visualizing the Anthropocene. *Public Culture* 26(2), 213-232.

Rouch, J. (1974). *The Camera and Man* 1 (1), 37-44. Recuperado de <https://repository.upenn.edu/svc/vol1/iss1/6>

Sniadecki, J.P. (2014). *The Iron Ministry*. USA: Cinder Films.

Strathern, M. (1990). *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkley, CA: University of California Press.

Tsai, Y.L., Carbonell, I., Chevrier, J. y Tsing, A. (2016). Golden Snail Opera: The More-than-Human Performance of Friendly Farming on Taiwan's Lanyang Plain. *Cultural Anthropology* 31(4), 520-544. Recuperado de <https://doi.org/10.14506/ca31.4.04>

Tsing, A. (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Vertov, D. (1922). "We: Variant of a Manifesto". En Scott MacKenzie (Ed.) (2004), *Film Manifestos and Global Cinema*

Cultures: A Critical Anthology (pp. 23-26). Berkley, CA: University of California Press.

Procedimientos visuales para la creación de un 'guion expandido' a partir de la confusión y las preguntas en el cine de Ignacio Agüero **Visual procedures for the creation of an 'expanded script' throughout confusion and questions in Ignacio Agüero's films**

