

Una lección para la risa y la mirada: el alucinante video *Laughing Alligator* de Juan Downey¹

Michael Taussig
Columbia University

Resumen

Ensayo en torno a la obra audiovisual *The Laughing Alligator* (“El caimán que ríe”, 1979) de Juan Downey, situándola en el contexto de la historia del video arte y de la antropología amazónica, y relevando su importancia epistemológica para la teoría antropológica, la escritura etnográfica, el video montaje y la reflexión sobre la sensorialidad y la co-producción audiovisual. Se destacan la interpelación a los sentidos de la visión y la audición que ofrece el video, y la producción de la imagen audiovisual como auto-parodia y auto-crítica de la identidad y la alteridad, ofreciendo una lección para la mirada y la risa.

Palabras claves: video-arte, imagen, sonido, Yanomami, antropología

Abstract

Essay on Juan Downey’s video art work *The Laughing Alligator* (1979), placing it in the context of video art and Amazonian anthropology histories, and underlying its epistemological importance for anthropological theory, ethnographic writing, video editing and the reflection on sensorium and audio-visual coproduction. The video’s interpellations to the senses of vision and audition and the production of video images as self-mockery and self-criticism of identity and alterity are reading as a lesson to looking and laughing.

Keywords: Art video, image, sound, Yanomami, anthropology

1 Traducción de Jorge Pavez O.

I. ¿No seremos también extraños?

Una canoa se desliza lentamente entre sombras y reflejos mientras una joven mujer habla en inglés sobre su estadía en una selva lejana. No la vemos. Su voz de adolescente es insegura. La canoa sigue moviéndose. Las sombras cambian, se funden y luego se separan. El canoero sonríe, consciente de estar siendo observado. El sonido juega con la vista jugando con ella misma. Como predijo el joven filósofo post-hegeliano Karl Marx, el ojo devendría en teórico de sí mismo. Solo que él estaba especulando sobre el devenir de los sentidos con la abolición de la propiedad privada, mientras que este video concierne la sociedad primitiva, y más específicamente, nuestras maneras de representarla.

El video fue realizado por Juan Downey, su esposa Marilys, y su hijastra Titi, quienes pasaron siete meses viviendo con los indígenas Yanomami habitantes de la selva del Alto Orinoco en Venezuela, durante los años 1976-77.

No hay absolutamente nada sencillo en representar la extrañeza. Cuando se trata del cine etnográfico, la cuestión es política y estética, llena de trampas y desesperantes, aunque inspiradoras, posibilidades.

¿Cuáles son las opciones?.

Nietzsche nos anima a tomarse con calma la extrañeza. No apurarse en asimilar lo extraño a tu mundo, porque cuando lo traduces a tus maneras de comprender, no solo estarás cerca de perder lo que es precioso en esa extrañeza, sino también se perderá el punto aún mas importante que es *¿cuan extraño es también tu propio mundo?*² Esta no es una mala manera de pensar este video, que te lleva a un lugar donde la extrañeza de Otros y la extrañeza del sí mismo se mezclan, disuelven, transforman y juegan sin resolución.

2 Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*. # 355: "Sobre el origen de nuestra noción de conocimiento", Trad. J.C. Mardomingo, Madrid: EDAF, 2011 [1882].

Esta advertencia sobre el “explicar” es cercana a lo que Wittgenstein tenía en mente con su hirviente crítica de *La Rama Dorada* de Frazer. En vez de teorías que “expliquen” la Otredad, Wittgenstein aconseja “simplemente describan”.

¡Ojalá fuera tan sencillo! Piénsese en las al menos trece maneras que existen para simplemente describir un mirlo.

*Conozco acentos nobles,
Y lúcidos, ineludibles ritmos
Pero sé, también,
Que el mirlo está implicado en lo que sé*³

Tómese nota: El mirlo está implicado en lo que sé.

Terriblemente vulnerable, Nietzsche equivale esa implicación con el aprender a amar. Enfatiza la necesidad de estar cerca de lo extraño, dejarlo permanecer cerca, dejarlo repetirse una y otra vez, como música nueva para uno.

Esto me recuerda el mantener el curso en el “espacio de la muerte” del prefacio a *La Fenomenología* de Hegel, aunque con diferente resultado. Hegel piensa que la inmensa tarea de comprender la Otredad requiere un desmembramiento prolongado del sí mismo y de la propia conciencia, hasta que se alcanza una meseta mágica y se “consigue” (¿como en la resurrección de Cristo quizás?). Y ahí es donde se detiene su famosa dialéctica, en la coalescencia de lo real y lo racional.

Sin embargo, la idea de Nietzsche al respecto es un abrazo al devenir dionisiaco, movido por una compulsión a la imitación que incurre en flujos y torbellinos. Mas aún, este ejercicio en la extrañeza implica aprender a amar, no solo aprender a amar algo, sino aprender cómo amar cuando lo extraño “se presenta a sí mismo como una nueva e indescriptible belleza”.⁴

3 “I know noble accents/ And lucid, inescapable rhythms/ But I know, too,/ That the blackbird is involved in what I know”. Wallace Stevens, 1954, “Thirteen Ways of Knowing a Blackbird”, *Collected Poems of Wallace Stevens*, New York City: Alfred A. Knopf.

4 Nietzsche, op.cit., # 334: “Hay que aprender a amar”.

Al mirar el video de Downey en 2021, cuarenta años después de su finalización en 1979, sentí sin duda esa “nueva e indescriptible belleza”. No me refiero a nada sensiblero como amar a los Yanomami, los que de hecho proveen un caso de estudio no del amor antropológico sino del odio, la violencia y la rivalidad entre antropólogos.⁵ Lo que quiero decir en cambio es una apreciación personal desde mi oficio, la escritura etnográfica, en un modo ficto-crítico que aprenda de esta película.

II. Mostrando el mostrar

¿Cómo se hace reír un caimán para que su boca dispare el fuego que era hasta entonces su secreto? ¿Cómo se asegura la posesión de ese fuego, y que implicancias tiene para la vida, la muerte y la eternidad?

Estos son tópicos de peso, por lo que parece apropiado que sean los niños que descubran el fuego como posesión secreta del caimán. Hasta entonces los humanos solo comían gusanos crudos y plátanos, nos informa Marylis Downey con su manera siempre tan seria.

Al cruzarse con signos de cocción, los niños sospecharon del caimán y jugaron con él en las riberas de lodo. Pero sin provecho. Luego arrojaron heces sobre la cabeza de su esposa. ¡Y ahí sí! El caimán se rio y de su boca salió fuego. Un pájaro atento cogió el fuego y lo dejó en un árbol. Con un palo de madera de ese tipo de árbol, girado vigorosamente entre nuestras manos, podemos ahora hacer fuego, volvernos mortales, comer alimento cocido y beber las cenizas de los huesos de nuestros muertos en una sopa de plátano. Y el caimán subió furioso a la cabecera de los ríos para vivir ahí por siempre.

Hay una pregunta implicada aquí, junto al lugar del secreto y de los animales en el origen del fuego y la mortalidad. La pregunta es ¿cómo hacer que los mitos diviertan?

⁵ Para un excelente recuento de las rivalidades antropológicas, ver Emily Eakin, “How Napoleon Chagnon Became our Most Controversial Anthropologist”, *The New York Times Magazine*, 13 de febrero 2013. Ver también Marshall Sahlins (“Jungle Fever”, *The Washington Post*, 10 de diciembre 2000), para una comprometida e iluminadora crítica del trabajo de Chagnon y de la escuela de antropología cientificista y sociobiológica sobre la cual se basa.

¿Son los cuentos de hadas mitología apropiada para sacarnos los monstruos de encima? ¿Es eso lo que hacen también Juan Downey con los niños yanomami del mito? Después de todo, se ha dicho que los antropólogos son como niños en una cultura extranjera. Su lenguaje es infantil y su conocimiento es superficial. Por otra parte, ven en “meta”. Ven lo que los locales dan por hecho sin saber que lo hacen. El video de Downey está lleno de eso.

**imagen de hombres acucillados en círculo,
bebiendo cenizas de los muertos
en chicha de plátano**

Lo que lleva a preguntarme sobre otra forma de tecnología, diferente del fuego, la tecnología del hacer su propia película con retroalimentación instantánea, o sea, el video. ¿Cómo se consigue que el caimán filmado y televisado se ría expeliendo el fuego que podemos usar a nuestra manera –no a la manera de ellos– y cocinar algo diferente a gusanos y plátanos crudos? Al fin y al cabo, eso es la vanguardia ¿cierto? ¿Niños grandes jugando con fuego?

Esa era la promesa temprana del video, cuando las primeras cámaras portátiles aparecieron a finales de los sesenta, y Downey estaba ahí, justo a tiempo, en una cita con la historia. Con su flexibilidad, su bajo costo y su capacidad para el *feedback* instantáneo, el video arte tenía mucho que ofrecer. Porque... ¡podíamos tener nuestra propia TV! Mirando hacia atrás, las posibilidades parecían mucho mas claras entonces que ahora. Pero no hay que preocuparse. Ahora tenemos *YouTube*.

El punto de ese primer video arte no era solo filmar otro contenido –esa es la parte fácil–, sino filmar de otra manera para ver viendo diferente, y (esta es la parte difícil) hacerlo de manera inteligente para que el observador y los entusiastas de la realización de videos sean bendecidos con un tercer ojo místico, que permitiera mostrar el mostrar combinado con el mirar y el reír. Un minuto de los veintisiete minutos de *The*

Laughing Alligator es más que suficiente para mostrar lo que ese mostrar puede hacer.

La historia del video arte y del lugar de Juan Downey en ella ha sido abordada por varios escritores, siendo *The Laughing Alligator* considerado el clímax de la serie de treinta videos e instalaciones que hizo en los tempranos setentas, buscando una mirada alternativa de las Américas. Esas otras películas son lentas, repetitivas, cíclicas, sombrías, enigmáticas y mudas. Ciertamente sin risas.⁶

En el retrato de Downey como auto-exiliado ante el terror de Pinochet (hábilmente apoyado por Henry Kissinger), la historia que resalta es que luego de sus viajes e incursiones en Tejas, Guatemala, Yucatán, Perú y Chile, necesitó alcanzar mayor profundidad y experimentar la vida con cazadores y recolectores de ríos y bosques. “Oh, sangre indígena pura”, empieza una hiperbólica y sarcástica declaración para su video con los indígenas Guahibo del sur-oeste venezolano. “Si solo pudiera descansar mi cabeza en su vitalidad secreta, y así nunca detener el secreto de nuestro diálogo”.⁷ En su diario de 1973 anota: “Darle a cada humano el derecho a misterios exclusivos. La confrontación con lo desconocido es la única búsqueda valiosa”.⁸

Hiperbólico, sí. Pero qué alivio después del cansado lenguaje de la antropología, temerosa de la emoción y aún más del exotismo.

Recordemos que los años sesentas y setentas fueron un período notable no solo por los Derechos Civiles en Estados Unidos y la guerra en Vietnam, sino también por una renovada “búsqueda de lo primitivo”. Ese fue el título de un influyente libro publicado en 1974 por el profesor y poeta neoyorkino de la Nueva Escuela Marxista de antropología, Stanley Diamond,

6 Ver Julieta González y Marilys Belt de Downey (eds.). *Juan Downey: El ojo pensante*, catálogo de la muestra curada por J. González y M. Belt de Downey. Santiago: Fundación Telefónica, 2010. Ver también Nicolas Guagnini. “Feedback in the Amazon”. *October* 125: 91-116, 2008.

7 Valerie Smith, “Entering the Picture: Meditations on Juan Downey’s Work,” en *Juan Downey: El ojo pensante*, op.cit. p. 196.

8 Cit. en ibid.

subtitulado “Una crítica de la civilización”.⁹ Tal “búsqueda” fue energizada por el marxismo aunque también lo desafió, por lo que sé de mi país natal, Australia, donde el paisaje político cambió desde los setenta en adelante debido a la repentina aparición de los pueblos indígenas en la escena política. En Colombia también, el *indigenismo* se volvió de la noche a la mañana un actor significativo de la escena política nacional. En 1968 fue creado en Europa el Indigenous International Work Group for Indigenous Affairs, y en torno a este nació AIM, el American Indian Movement norteamericano. En todas partes, había algo en el ambiente. Eran los sesentas.

III. Risa

Pareciera que la cita de Downey con la historia implica una cita con la risa tanto como con los indígenas amazónicos, si es que sirve de algo mi propia experiencia de varias décadas de continuas risas en la cuenca del Putumayo del Alto Amazonas colombiano. La misma risa que cautivó a Andrew Weil en su viaje al Valle de Sibundoy en Colombia, mientras que el estimable Pierre Clastres encontró tan relevante la risa que se sintió obligado a escribir el ensayo “¿De qué ríen los indígenas?”, en su ahora famosa obra *La sociedad contra el estado*.¹⁰ Clastres se curtió antropológicamente entre los Yanomami, residiendo ahí con el antropólogo francés Jacques Lizot quien, como muchos antropólogos implicados con los Yanomami, parece maldito.

En cuanto a la risa, recuerdo a Stephen Hugh-Jones contándome de una conferencia sobre etnocidio a la que asistió en París en 1970 o un poco más tarde. Creo que fue la primera conferencia en el mundo sobre el tema y fue organizada por el antropólogo francés Robert Jaulin, con quién trabajé brevemente como médico en el Río de Oro, en la frontera colombiano-venezolana, en 1975.

9 Stanley Diamond, *In Search of the Primitive: A Critique of Civilization*. Transaction Books, 1974.

10 Andrew Weil, *The Marriage of the Sun and Moon. A Quest for Unity in Consciousness*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980; Pierre Clastres, *La sociedad contra el estado. Ensayos de antropología política*. Madrid: Hueders, 2010 [1974].

Stephen relataba cómo en esa ocasión algunos indígenas amazónicos le pidieron hacer de traductor en una mini-conferencia de indígenas dentro de la conferencia más amplia. Un indígena norteamericano (quizás Leonard Crow Dog, amigo de Robert) expuso largamente, y la masa de amazónicos poco acostumbrados a lo que les pareció un sermoneo sin sentido del humor, asintieron y preguntaron a Stephen: “¿Es ese hombre un misionero?”.

Porque un aspecto sobresaliente de *The Laughing Alligator* es su continuo reír, y eso con el “pueblo fiero”, según la famosa descripción de ese feroz antropólogo, Napoleon Chagnon, cuyo libro de 1968, *Yanomamö: The Fierce People*, ha presuntamente vendido más de un millón de copias, y cuyos filmes etnográficos como *The Ax Fight* (1975) y *Magical Death* (1973, con Timothy Asch) han sido vistos por innumerables estudiantes universitarios.

Entonces ¿cómo un mismo pueblo puede ser feroz para un observador y travieso para otro? ¿Hay verdad en ambos retratos? A fin de cuentas, la ferocidad puede sin duda coexistir con el humor e incluso un caimán puede reír.

Con el paso de los años, la obra de Chagnon parece reducirse a una caricature darwiniana del hombre primitivo genéticamente aquejado de un “instinto” asesino con el fin de procrear.

Esta frase extraña da ganas de preguntar si todo esto conlleva a un estilo particular de realización cinematográfica.

Miremos el film más famoso de Asch y Chagnon, *The Ax Fight* [Combate de hachas], hecho en 1975 justo antes de *The Laughing Alligator*. Empieza magisterialmente con un mapa llenando la pantalla para informar donde vive el pueblo que está siendo filmado. Desde el principio, uno es “orientado”, amarrado y asegurado en disposición para la áspera travesía que lo espera. No se sabrá cuanto de lo que se ve y oye es falso, como cuando el realizador Tim Asch confesó en 1992 que uno de los momentos mas memorables de “Combate de hachas” –un fuerte sonido que Chagnon dice ser un golpe de hacha que dejó

inconsciente a una mujer— era en realidad Asch golpeando una sandía en el estudio.¹¹ Pero antes de estallar en risas y eructar fuego como el caimán, recuerde que representar al Otro en películas o en palabras nunca fue sencillo y es siempre editado. De ahí la necesidad permanente de reafirmación de la autoridad etnográfica, como destacó alguna vez James Clifford.¹²

Contraste con *The Laughing Alligator*. Sin mapas. Sin puntos fijos. Sin orientación. Sin narrativa. Hundirse o nadar.

Destacables por su temprana popularidad entre profesores universitarios de antropología, las películas de Asch-Chagnon que he visto hacen todo lo que los videos de Juan Downey no hacen. Están saturadas con la performance de la autoridad etnográfica. De hecho, uno se ve ontológicamente pulverizado por la voz en off, por el estilo sensato cincuentero de “decir las cosas como son” en su resonante voz masculina. Suena como una mezcla entre Walter Cronkite y Chagnon. Esto se ve también en la dependencia de largos travelling [*tracking shots*] donde los indígenas son ampliamente ocupados como conejillos de Indias coreográficos.

Y por sobre todo esto se ve en el tumulto confuso de salvajes irracionales hechos racionales mediante, antes que nada, un clásico diagrama antropológico de parentesco sobreimpuesto a la acción, con el narrador asegurándonos que las causas, carácter y resolución del combate deben encontrarse en alguna lógica interna del diagrama de parentesco, conocida por supuesto por el sabio antropólogo. Una vez más, la ciencia nos hace el día, y dejamos la película agradecidos de los expertos que la han expuesto para nosotros.

Sería un error sin embargo pensar que películas como *The Ax Fight* no son, en un sentido, auto-reflexivas. Aunque nunca muestran a los realizadores, supuran una persona específica y una autoridad específica, la de expertos en indígenas llevándonos

11 Como informa Juno Gregory. “Macho anthropology”. *Salon.com*, 27 septiembre 2000. Consultado en Wikipedia, “The Ax Figth”, el 1 septiembre 2010.

12 James Clifford, “Sobre la autoridad etnográfica”, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa editorial, 1995, pp. 39-77.

en una visita guiada. Lo que no se muestra, sin embargo, son los medios de producción del film, que los indígenas son pagados para escenificar eventos como el “combate de hachas” como si fuera un verdadero combate.

¡Pero luego vuelto real! ¿Porqué un indígena debería hacer esto a cambio de nada? ¿Que tipo de romance primitivista sería eso! Mi punto es que nunca vemos a los realizadores negociando con los indígenas sus honorarios, el guión a seguir o la administración de la escena. Esa podría ser la gran película, como *Burden of Dreams* de Les Blank, sobre la realización (*making of*) del *Fitzcarraldo* de Werner Herzog.

Que diferente es, por ejemplo, la película australiana de Carolyn Strachan y Alessandro Cavidini, *Two Laws* (1981), en la cual uno realmente presencia en detalle las largas discusiones con la gente en la comunidad aborigen de Boorooloola, sobre como cada evento del pasado reciente debería ser filmado.

O tomemos el largometraje *The Last Movie* (1971), realizado por el afamado y notoriamente drogado director de *Easy Rider* (Busco mi destino), Dennis Hopper. Emplazado en las afueras de Machu Picchu, *The Last Movie* es el *making of* de una película. Muestra a la gente local escenificando un combate solicitado por el director, luego decidiendo apoderarse de la película y pelear en serio y sin reservas, como si imitarán a Hollywood pero de verdad. A diferencia de *The Ax Fight*, hecha poco después, esta es de un irónico surrealismo. Desde la partida se sabe que todo es falso, pero real.

Gracias a la generosidad de la US National Science Foundation y la US Atomic Energy Commission, *The Ax Fight* tuvo un equipo de producción cuyo impacto, se señala, causó conflictos reales y no inventados entre las aldeas yanomami, así como contagió también enfermedades.¹³ Los siete meses de madre, hija y padraastro Downey esperando que las cosas se desenvuelvan lentamente, con las dificultades psicológicas que esto implica, no eran para estos cineastas.

13 Sahlins, op cit.

IV. *Waiteri*: bravura, humor y generosidad

Todo esto puede ser resumido notando, como lo hace Marshall Sahlins, que la noción de *waiteri* –traducida por Chagnon como “*ferce*” [fiero, feroz]– es señalada por los investigadores como combinación sutil de valor, humor y generosidad, e implicada en las relaciones de reciprocidad.¹⁴

La primera entrada en las notas de campo de Downey muestra la importancia de la reciprocidad y lo que debió ser vivir con los Yanomami por siete meses.

La falta de soledad te puede volver loco. Los Yanomami me rodean, golpean a la puerta de mi pequeño rancho, se asoman por la ventana, o bien me miran fijo cuando leo. No pueden entender cómo, porqué, yo, a veces quiero estar solo. Ellos solicitan mi constante atención. Quieren objetos, promesas. Llegan al extremo de regalarme su comida para luego pedírmela y sentir la honra de haber recibido de mi esa rara ofrenda como duplicada por un espejo: el reflejo de un don.¹⁵

Compárese esa última frase con los pensamientos anteriores de Downey, que contraponían la fotografía (invasiva/ pérdida de alma) y la imagen video como espejo.

Raro placer de alegrarse por el ofrecimiento de algo que se poseía antes de iniciar el intercambio. Me dan las frutas que recogen en la selva, para luego comérselas de mi canasto sobre mi mesa.¹⁶

14 Ibid.

15 Juan Downey, notas de campo, Tayeri, 10 de marzo 1977. Documento en sitio web de la muestra *Juan Downey: El Ojo Pensante*, Fundación Telefónica, 2010: <http://200.54.125.64/arte/downey/archivos.html>

16 Ibid.

Deben ser asunto complejo y no siempre de fácil mediación los deslizamientos entre violencia y risa, por ejemplo, o entre generosidad y violencia. Pareciera que nada puede ser peor que el fracaso de la reciprocidad, lo que hace la importancia del *feedback* del video, que permite que el material fílmico esté al instante disponible para los que están siendo filmados (como veremos más adelante).

Luego, está lo que considero la auto-parodia cómica (esto es, la parodia del espectador), como cuando JD declara tempranamente querer ser comido por los indígenas de la selva amazónica, “no por auto-sacrificio” nos asegura, “sino como demostración de la arquitectura primordial, habitar, residir tanto física como espiritualmente dentro de seres humanos que eventualmente me comerán”. Alguien ha divertido a JD y el fuego estalla desde dentro, no como auto-sacrificio sino como auto-parodia cuando no auto-abnegación, mientras tensiona su formación de arquitecto y cosquillea la extrañeza por dentro.

Downey se entretiene mucho con esto, y se puede escuchar a los indígenas reírse también, haciendo guiños y muecas, practicando algunas de sus artes cotidianas, como pintarse mutuamente los cuerpos con esas hermosas líneas castañas serpenteantes abajo del pecho, como si participaran con él e incluso hicieran alguna película.

Admitiendo abiertamente su primitivismo insaciable (¿comiendo de nuevo?) y su apetito por ser comido, Downey confidencia que en Nueva York, mucho antes de llegar a las tierras yanomami, ritualizaba el ser comido por caníbales. De repente aparece llenando la pantalla, en total desproporción, un torso masculino pintado de negro, con costillas blancas y abdominales delineados en blanco. Luego este desaparece al interior de un monitor de TV mientras Downey mira ansiosamente dentro del monitor buscando dicho torso, pero encontrando solo su rostro en la pantalla. Y luego aparece su tercera cara mirando las otras dos desde un ángulo oblicuo entre ambas. En otras palabras, tenemos la (imagen de) cara real mirando la imagen de su rostro en la pantalla, con una tercera imagen de su cara suspendida

entre esas dos, mitad adentro mitad afuera de la pantalla del monitor, superficies todas insípidas, semi-transparentes, de patina verdosa-grisácea.

Todo ocurre en un abrir y cerrar de ojos, tan rápido que un yo consciente puede incluso no ver toda esa vista, pero si se repite la escena se verá, estoy seguro, un destello en esos tres pares de ojos.

Y entonces aquí está finalmente, volviendo a ser solo uno, aunque atrapado en el monitor como en una caja-presidio, gritando con un marcado acento español newyorkino: “*Lemme Outta Here! Lemme Out!*” (¡Sáquenme de aquí! ¡Sáquenme!). Entonces otra caja se abre *en su frente* mostrando un niño de semblante afroamericano que sonríe enigmáticamente, y la escena gira abruptamente hacia un par de piernas oscuras desnudas mostradas desde abajo de las rodillas, tamborileando de arriba a abajo sobre el suelo, con un repentino movimiento hacia abajo cuando el dueño de las piernas agarra un palo (que resultó ser un arco, como en arco y flecha), sin duda un tipo de chamán bajo efecto de la droga y atrapado en fragancia por la cámara.

Suben y bajan esas piernas. Suben y bajan el cuerpo y el canto también. Esto es sonido que nunca hemos escuchado antes sino en algún lugar lejano, en una fábrica llena de máquinas, en un sueño raro, o con el croar de ranas con la panza llena en la noche del pantano. A veces vemos el rostro del hombre cantando. Es un punto de vista curioso entre dos largas plumas rojas atadas a la parte superior del brazo, de manera que casi se tocan mientras se menean al ritmo de los movimientos bruscos del bailarín, dejando solo visible el ángulo de la mandíbula y a veces la frente.

V. Las historias que cuentan las cosas

El video cuenta varias historias, como la del origen del fuego, aunque tengo que decir inmediatamente que las historias son secundarias ante la calidad fílmica de la película, ante esos

tejidos rítmicos de luz y sombra, ante centelleos y fulgores trabajando juntos de manera que el collage de imágenes cuente simultáneamente muchas historias. Y por supuesto hay siempre rostro —el rostro humano— y el cuerpo casi desnudo, todos filmados en close-up móvil y amoroso para el cual el sonido es de enorme importancia, tanto más cuanto está ausente, como en el episodio hacia el final donde un joven enlaza una pluma azul radiante a la cola de una flecha, ajustada a la suave piel de su pecho desnudo, mediante la presión aplicada con su brazo izquierdo sobre su caja torácica. La pantalla se llena con la pluma dispuesta en la varilla de la flecha, girando suavemente en vaivenes irregulares. Es como si la flecha estuviera pensando.

Son inseparables, el cuerpo como herramienta y belleza, el cuerpo y la flecha incipiente. La mano se mueve de un lado para otro a lo largo del muslo desnudo, adelante y atrás, enhebrando las fibras que serán usadas para amarrar la pluma a la flecha. El muslo hace de yunque, como superficie para enrollar. Y la axila hace de torno, apretando la varilla de la flecha mientras, en el epítome de un descanso, el hombre se sienta en un banquillo con sus piernas extendidas contrapesando su torso inclinado.

Es milagroso que esta pluma parezca girar sobre sí misma, reflejando varias sombras en azul vuelto negro y volviendo a azul, en la tensión tirante de su ser.

Mientras tanto el hombre mantiene la flecha girando, amarrando meticulosa y firmemente la pluma para asegurar un vuelo parejo.

Esa es toda la acción de este video, la lenta acción de una magia a la vez magníficamente técnica y maravillosamente estética, confirmando las líneas de Walter Benjamin en torno a la idea de Paul Valéry sobre el artesano talentoso, dueño de una cierta armonía de alma, mano y ojo, mismo acorde que provee la base para el narrador como artesano de la experiencia.¹⁷

Eso resume esta película, ofreciendo en forma concreta una respuesta al dilema planteado por el conjunto de la obra de

17 Walter Benjamin, *El Narrador*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún, Santiago: Metales Pesados, 2008 [1936], pp. 94-96.

Benjamin: por una parte, su adulación de la narración como arte agónico de la experiencia, y por otra, su entusiasmo por el montaje cinematográfico engendrado en la misma modernidad que altera radicalmente la experiencia y por lo tanto el arte del narrador. Y aquí con *The Laughing Alligator* encontramos una forma moderna de la narración que usa el filme (es decir, el video) como médium donde fluyen juntos sonido, lenguaje e imaginaria visual, especialmente la del rostro humano y el cuerpo desnudo.

El arte del narrador cuyo origen Benjamin vio en el viajero y el artesano volviendo a su aldea natal, es aquí reciclado por el video que el viajero-artesano hace sobre los llamados primitivos para una audiencia metropolitana. Pero aquí el diferencial de poder –¿Quién está contando esta historia?– es continuamente traído a superficie mediante la auto-parodia y el buen humor, ya que el caimán está hecho para reír y eructar fuego.

VI. El sonido del rescate

En cuanto al mismo JD, tenía dos ropajes favoritos. En uno está abrigado de traje negro y corbata, el pelo negro peinado hacia el lado. En el otro, su rostro está grotescamente a medio pintar, “a lo indígena”, con una brillante pintura rosada desde la nariz hacia abajo, y su pelo ostenta un rudimentario parecido al hermoso corte “estilo coco” de los Yanomami. Generalmente suena como si quisiera parecer “el experto”, mientras el video salta de un lado para otro entre imágenes de Yanomami y de él mismo pontificando.

Las hamacas se balancean, los cuerpos se mueven y una canoa se desliza en las sombras. Un hombre que descansa en una hamaca mueve un pedazo de género del tamaño de un pañuelo al ritmo de las hamacas, balanceándose mientras le sonrío a la cámara.

Generalmente estas son solo vistas parciales, sugiriendo totalidades espectrales por medio de ajustados close-up del cuerpo acompañados de risas. Es sorprendente. Cuerpos tan

cercanos que uno cree poder tocar, y el agua murmulla junto al murmullo de las risas. ¿Se están riendo de nosotros? ¿Se están riendo de ser filmados? Nos acordamos todos de nosotros mismos riéndonos así también, avergonzados por la cámara.

Vemos partes en vez de totalidades. La realidad gira hacia los lados mientras la senda se mantiene lineal. Hombres alucinados se arrastran en la tierra batida “hablando” con espíritus y entre ellos, como cangrejos deambulando. ¡Oh! Ahora están dados vuelta colgados de la Madre Tierra. ¿Cómo puede ser? ¡Oh! Debe ser la película. Eso es. La película. Las cosas son sacadas de contexto y puestas en otros, una flor es repentinamente intercalada en la loca danza de un chamán, un par de pies golpean con fuerza en el polvo mientras la cara de JD se muestra atrapada en un monitor de TV gritando “¡Sáquenme de aquí!”.

Ver el ver/ mostrar el mostrar de esta manera implica la idea de “inconsciente óptico” de Benjamin, esa capacidad de la cámara o del montaje para mostrar lo que está ahí pero invisible al ojo aculturado.¹⁸ Anteriormente la práctica y discusión sobre esta cuestión estaba restringida al mundo físico, como en la conocida ampliación enajenante de plantas y conchas en las fotografías de Kurt Blossfeldt, donde vemos aspectos del mundo natural que ignorábamos, por lo tanto “ópticamente inconsciente”. Pero el inconsciente óptico que obra en *The Laughing Alligator* es más que ampliación física. Es ampliación cultural, ya que *el ingenio constituye nuevamente realidad*, por medio de desplazamientos culturales y soportes inesperados.

Lentamente una canoa se desliza en las sombras. Luego la pantalla se llena con el collar de hilo en el pecho de un joven varón sentado en la popa remando. Pero está de lado. La edición lo ha dado vuelta en 90° grados. Fuera de pantalla y con su aguda voz juvenil, la hijastra adolescente de JD, Titi, nos trasmite en forma casual y reposada algunos detalles de los Yanomami: lo que es la vida cotidiana, lo que le parecen los

18 Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”. *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1969 [1931], pp. 26-28.

jóvenes varones, como se puede hablar de o incluso mirar a una madrastra, etc. Hay un sentido del amor y de la curiosidad en sus pausas, mientras se mueve de idea en idea.

Así como la cámara. Está atareada. Relajada pero atareada. La paleta de colores cambia. La canoa sigue moviéndose en un extraño mundo de superficies deslizantes. Ahora el joven varón está recto, lo vertical vuelve a vertical y la gravedad ha sido restaurada. Ahora la pantalla se cubre con el diseño marrón oscuro pintado en su mejilla café clara. Ahora vemos hundirse y elevarse un remo color café naranja exquisitamente tallado, hundirse y elevarse. Ahora el remo está siendo usado en un hábil movimiento para retirar el agua del fondo de la canoa. Ahora el remero la retira con sus manos.

**imagen del agua con reflejos desde
la perspectiva de la canoa,
y luego segunda imagen
con el remo en el agua**

Entretanto el sonido del rescate del agua llena nuestros oídos como segundo plano a la descripción de la vida yanomami por Titi. Dos sonidos simultáneos. Además este sonido del agua combina la sonoridad de una campana con la del sorbo de una persona hambrienta comiendo. Ahora ella está hablando sobre cuanto le gustaron sus siete meses ahí y como quisiera volver y visitar. Los colores y la intensidad de la luz a través de las sombras del río siguen cambiando.

Narración y fabricación de imágenes son aquí conducidos simultáneamente por varios canales sensoriales. El arte reposa en las combinaciones dispuestas en cualquier instante entre el habla, el sonido ambiente y los giros de imágenes. Casi toda película lo hace, se dirá. Pero no como Downey filmando con los Yanomami, dándonos una lección para la risa y la mirada.

VII. La sociedad contra el estado

¿Cuánto de este logro se facilita con el principio anárquico, anti-estatal, que Pierre Clastres detecta en las sociedades de caza y recolección donde vivió un tiempo, como las de los Yanomami en Venezuela y de los Guayaki en Paraguay?¹⁹ Estas sociedades tienen incorporada una antipatía a los líderes, argumenta, previniendo que el poder coagule en jefes fuertes o en nada que parezca un estado. El poder es aquí centrífugo, no centrípeta. Cuando surge un matón, la gente empaca sus cosas en un santiamén y rema río arriba.

¿Qué implicaciones tiene esto para la forma fílmica? ¿Puede este estado líquido del poder, o mas bien del anti-poder, ser *waiteri*, donde la ferocidad no es como en “el pueblo fiero”, sino más bien esa mezcla de *valor, humor y generosidad* con la cual el poder fluye y no puede ser canalizado y capturado como en *The Ax Fight*? La forma estética de esta última es dedicada a la contemplación de la forma congelada y centrípeta del poder, no de los flujos disipatorios que inundan la pantalla como lo hace la risa. ¡Escuchen! Cuando pienso en “Combate de hachas” pienso en el realizador Asch golpeando una sandía para sonar como garrotazo en la cabeza de una mujer. Cuando pienso en *Laughing Alligator* pienso en la extracción del agua del fondo de una canoa, un sonido que combina un campaneo con el ruido de una persona sorbeteando.

La capacidad del cine para trabajar simultáneamente en varios registros no solo es amplificada sino también vuelta lúdica en la película de Downey. El videasta se burla de sí mismo volviéndose indígena de cara pintada, se burla de sí mismo como el especialista de traje y pelo acicalado, se burla de los estilos etnográficos en el discurso profesoral que Marylis evoca al describir el mito de origen del primer pueblo y la preparación de alucinógenos. Es también un espacio lúdico donde al

19 Clastres, op. cit.

principio del video, dos miembros del “pueblo fiero” emboscan al realizador empuñando un arco y una escopeta. Pero a último minuto se alejan con tímidas sonrisas, mientras el también empuña su arma, el arma de la representación, la embarazosa video cámara cuyas imágenes funcionan como balas, nos dice. Ha sido advertido por un antropólogo sobre la violencia de esta gente, agrega.

Una película golpea una sandía afirmando que es la cabeza de una mujer. La otra película está siempre liquidándolo a uno. Como espectador, se habita una línea defectuosa de co-conspiración sabiendo que es un espectáculo, que es tanto verdadero como falso, o al menos, artificioso. En otras palabras, arte.

En lo profundo hay un sobre estimulado deseo primordial de disolver el poder coagulado, como en las líneas sugeridas por Walter Benjamin en 1935:

En el sueño en que cada época ve las imágenes de la época que le sucede, esta última aparece acompañada con elementos de la prehistoria [*Urgeschichte*], esto es, de una sociedad sin clases. Las experiencias de esa sociedad, depositadas en el inconsciente colectivo, se compenetran con lo nuevo para dar nacimiento a las utopías, las que dejan sus huellas en mil configuraciones de la vida, desde los edificios durables hasta las modas efímeras.²⁰

Sin mencionar también las huellas en cintas de video.

De repente un verdadero caimán vivo se interpone con el mítico que da nacimiento al fuego. Es el caimán agazapado en el barro purulento de la ribera del agua, quintaesencia de la fealdad y endemoniadamente enojado por haber sido engañado

20 Walter Benjamin, “Paris: Capital of the Nineteenth Century”, Expose of 1935, *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press, 1999 [1982], pp. 4-5.

para vomitar fuego. La esposa del caimán se precipita al rescate e intenta apagar las llamas orinando en el orificio abierto y adornado de filas de dientes terroríficos.

Esto ofrece una linda inversión de la historia de Freud en torno los hombres que serían los que, gracias al pene, orinan sobre el fuego para habilitar el recuerdo de la domesticación del fuego y por tanto del origen de la civilización.²¹ Porque orinan diferente, al no tener el órgano bendito, las mujeres no serían apropiadas para la tarea de apagar el fuego y tendrían que renunciar al dominio resultante de la represión, siendo las llamas fálicas. En cambio las mujeres servirán como guardianas de la tierra, manteniendo la llama viva.

En el recuento de Freud, la civilización requiere represión y mucha. Lo que indican los hombres cuando el fuego es eso, el fuego como la suprema fuerza dionisiaca. Pero sin fuego la humanidad está condenada y continuaremos viviendo de gusanos y plátanos crudos. Esto presenta un problema para el cual la división sexual del trabajo genital provee una solución.

Doblada hacia adelante, sus brazos en flexión, ella vuelve a la acción. Ahí está en el video de Downey, una joven mujer blanca en shorts naranjos asomando un espléndido trasero hacia las mandíbulas del infierno dentro de las cuales está a punto de orinar. Parece una tarjeta postal de Miami pensada para hacer reír, algo para enviar a los parientes en Ohio o Dusseldorf. Violento y divertido, es candidata perfecta para *waiteri*.

**imagen de una joven mujer blanca en pantalones
naranjos cortos, en posición de orinar
dentro del hocico abierto de un caimán**

21 Sigmund Freud, “El malestar en la cultura”, *Obras Completas*, Vol. 21, ed. de James Strachey, Buenos Aires: Amorrortu, 1986 [1930], p. 89; y “Sobre la conquista del fuego”, *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza editorial, 2013 [1932], pp. 152-159.

Entre Miami y los bosques del Amazonas se extiende un camino pavimentado de mitos y fetiches, nuestros y de ellos, y nuestros sobre ellos. No hay escapatoria a esto. Es esto que se insinúa en cada giro y torsión de la narración que es el video de Downey.

Cuento doce partes en este video: 1) Introducción con los rostros de niños yanomami, cada uno mirando al otro con amplios ojos maravillados (desplegando así el tema básico del video), con la voz en off de Titi ofreciendo algunos datos duros sobre los Yanomami, en el tono vacilante de una adolescente: tamaño de población, la “tribu más primitiva del continente americano”, etc.; 2) “Estoy aburrido de filmar Occidente”, música inquietante y tomas algo extasiadas de músicos blancos y afroamericanos, quizás en New York City; 3) “Quiero ser comido por indígenas”; 4) El video es un arma, tan agresiva y mortal como se ha pretendido que sean los Yanomami (*pace* Chagnon); 5) Comiendo las cenizas de los muertos, tomas fijas estilo tarjeta postal, sostenidas por largo rato; 6) Marilys contándonos la historia del hombre con el muslo preñado, mito de cómo la tribu se multiplicó, terminando con la cara pintada “a lo indígena” de JD sosteniendo torpemente una máquina calculadora y apretando las teclas como si multiplicara; 7) Tres chamanes curan una joven, descrito en voz en off por Titi; 8) Una canoa avanza a remo por el río mientras Titi habla fuera de campo sobre su experiencia en la sociedad yanomami; 9) Performance chamánica dramática con la voz en off de Titi, el *Empire State Building* de fondo y efectos de color muy increíbles que dan una idea del viaje sicodélico; 10) Origen del fuego, el caimán que ríe; 11) La flecha girando, y finalmente: 12) La canción de una sordo-muda, como alegoría del mismo JD y de nosotros que vemos el video por implicación (el sonido, o su incoherencia, tiene la última palabra). Con el rostro pintado a lo indígena, JD cuenta la historia mientras comparte el tiempo de pantalla con varios hombres yanomami filmando una mujer sordo-muda que solicitó ser grabada, y luego ella y ellos sentados miran las

repeticiones posibilitadas por el video. Este es un pasatiempo favorito, siendo la voz de ella descrita por JD como:

- suave y gutural
- delicado graznar
- lleno de extraños gemidos [*Howls*]
- imitación de cantos

Es así que somos llamados a entender, y apreciar, la risa auto-reflexiva de auto-desaprobación que es este video, que elude nuestros intentos de aprehender lo que se escurre entre nuestros dedos.

Todo lo cual lleva a la pregunta ¿Cómo podemos ver nuestro no estar viendo, en otras palabras, darnos cuenta de nuestra extrañeza mediante la extrañeza de otros?

[15 de febrero 2021]

Referencias

- Benjamin, Walter. 1969 [1931]. “Pequeña historia de la fotografía”. *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, pp. 21-53.
- Benjamin, Walter. 1999 [1982]. “Paris: Capital of the Nineteenth Century. Exposé of 1935”. *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press [edición en castellano: 2004. *Libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal].
- Benjamin, Walter. 2008 [1936]. *El Narrador*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún. Santiago: Metales Pesados.

Michael Taussig

Chagnon, Napoleon A. 1968. *Yanomamö: The Fierce People*, New York: Holt, Rinehart and Winston (1era edición).

Clastres, Pierre. 2010 [1974]. *La sociedad contra el estado. Ensayos de antropología política*. Madrid: Hueders.

Clifford, James. 1995. "Sobre la autoridad etnográfica". *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa editorial, pp. 39-77.

Diamond, Stanley. 1974. *In Search of the Primitive: A Critique of Civilization*. Transaction Books.

Eakin, Emily. 2013. "How Napoleon Chagnon Became our Most Controversial Anthropologist". *The New York Times Magazine*, 13 de febrero 2013.

Freud, Sigmund, 1986 [1930]. "El malestar en la cultura". *Obras Completas*, vol. 21, ed. y notas de James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, Sigmund. 2013 [1931]. "Sobre la conquista del fuego". *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza editorial, pp. 152-159.

Gonzalez, Julieta y Marilys Belt de Downey (eds.). 2010. *Juan Downey: El ojo pensante*. Santiago: Fundación Telefónica. Disponible en <http://200.54.125.64/arte/downey/index.html#>

Gregory, Juno. 2000. "Macho anthropology". *Salon.com*, 27 septiembre 2000. Consultado en *Wikipedia*, "The Ax Figth", el 1 septiembre 2010.

Guagnini, Nicolas. 2008. "Feedback in the Amazon". *October* 125: 91-116.

Nietzsche, Friedrich. 1882 [2011]. *La gaya ciencia*. Trad. de J.C. Mardomingo. Madrid: Edaf.

Sahlins, Marshall. 2000. "Jungle Fever". *The Washington Post*, 10 de diciembre 2000.

Smith, Valerie. 2010. "Entering the Picture: Meditations on Juan Downey's Work," en J. González y M. Belt de Downey (eds.). *Juan Downey: El ojo pensante*. Madrid/Santiago: Fundación Telefónica, pp. 193-199.

Stevens, Wallace. 1954. "Thirteen Ways of Knowing a Blackbird". *Collected Poems of Wallace Stevens*. New York: Alfred A. Knopf.

Taussig, Michael. 1987. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press.

Weil, Andrew. 1980. *The Marriage of the Sun and Moon. A Quest for Unity in Consciousness*. Boston: Houghton Mifflin Company.

Filmografía

The Last Movie, 1971, 1 hr. 48 mns., dir. Dennis Hopper, Japón.

Magical Death, 1973, 29 mns., dir. Napoleon Chagnon, EE.UU.

The Ax Fight, 1975, 30 mns., dirs. Nicolas Asch y Napoleon Chagnon, EE.UU.

The Laughing Alligator, 1979, 27 mns., dir. Juan Downey, EE.UU / Venezuela.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OBMyiPeF-4g>

Burden of Dreams, 1982, 1 hr. 35 mns. dir. Les Blank, Suecia.

Two Laws, 1982, 2 hrs. 10 mns., dirs. Carolyn Strachan y Alessandro Cavidini, Australia.