



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRAFICAS
MAESTRÍA EN CINE DOCUMENTAL

**Los límites narrativos y formales en la práctica del cine documental como
posibilidad de representación en la creación de un documental con el pueblo pa
ipai.**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN CINE DOCUMENTAL

PRESENTA: César Iván Juárez Joyner
401038543

TUTOR
MTRO. JOSÉ NAVARRO NORIEGA (PAD UNAM)
MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES (IIE UNAM)
DRA. SONIA RANGEL ESPINOZA (PAD UNAM)
DR. ANTONIO DEL RIVERO HERRERA (PAD UNAM)
MTRA. ANAÍS HUERTA (PAD UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Ni tlamanacaz:

*Mr. Joseph J. Joyner, Sr. Rufino Juárez Rodríguez, mi pasado,
mi presente, mi futuro.*

A Firulais y Perita, mis mejores amigos.

A Topo, mi eterno cómplice

*Nochi no maceualyoluampoyouan uan ni camanalis, uan ni
tlachiialis, uan ni uika pampa makipiasej seyok tlalli ika nochi tlallimej...*

Tlazkamati miak:

José Navarro, por la confianza y la sabiduría, Sonia Rangel, Laura González Flores, Antonio del Rivero y Anaïs Huerta por la mirada, la palabra y la paciencia.

A mis maestros, manantial generoso de conocimiento.

Sandra Loewe, Erika Valladares, Guadalupe Miranda por todo el apoyo.

A mis compañeros de la G-20-1, por ser marabunta indómita.

Sari y Juli, gracias por el no parche y su poesía.

A Kenneth Reza, familia Reza Albañez y el pueblo de Santa Catarina, por su sensibilidad, generosidad y abrir las entrañas de su memoria para este trabajo.

Everardo Garduño, Adolfo Soto, Willy Terrazas, Alvaro Díaz, por ser faro en el mar del norte. Gracias Andrés Pulido, por la mirada y las desmañanadas.

Itzel Martínez del Cañizo, Fito Castillo, ¡gracias totales!

Gracias también a mi implacable oráculo académico, en verdad gracias, Ana L. Domínguez, Julián Woodside, Iván Mejía, Jair Contreras, Gabriel Pareyón, Eduardo Rodríguez Flores.

Tito Rivas, Karla lechuga, Manuel Rocha, Rolando Hernández, Carlos Eldemiro, Alejandro Franco, Pablo GAV, Anabel Arteaga.

Gracias Carolina, por ser la mejor compañera y remanso en este torbellino.

Ulises, Checa, Diego, Viole, Anwar, Iván, mi conpagre, Mardonio y pandilla, gracias por estar siempre en mi vida.

A la familia huapanguera.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I	16
I.I ENCUENTRO EN LO INVISIBLE	17
I.II OTRAS SUBJETIVIDADES, OTRAS EPISTEMOLOGÍAS	21
I.II.I ¿CÓMO ACERCARSE AL OTRO?	22
I.II.II ¿EXISTIR O RESISTIR?	25
I.III CAMINOS Y DESVIACIONES	26
I.IV NARRATIVAS BORRADAS; MEMORIA, RESISTENCIA Y MINORÍAS.	29
CAPÍTULO II	32
II.I CUANDO LA MEMORIA GRITA; HACIA UNA REPRESENTACIÓN DE RESISTENCIA EN LAS PRÁCTICAS FÍLMICAS.	34
II.II GRITO SORDO	44
<u>CAPÍTULO III57</u>	
<u>UTOPIA AUDIOVISUAL.....57</u>	
III.I HISTORIA SIN NARRADOR	61
III.II ¿MIRARSE? AL ESPEJO...	65
III.III REESCRIBIR EL CONTRATO	67
III.IV LA PERVERSIÓN DEL MEDIO	68
III.V NARRATIVAS Y SOPORTES	72
III.V.I UNA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO AMPLIFICADA	74
III.V.II ANDARES PARALELOS	77

III.V.III IMPLOSIÓN	80
III.VI EN BUSCA DE UN SISTEMA TÉCNICO-NARRATIVO	82
III.V.II EL ABISMO DEL CUADRANTE	83
CAPÍTULO IV	88
IV.I CONSTELACIONES	90
IV.I.II MIRAR AL ESPACIO	91
IV.II HACIA UNA PRÁCTICA DOCUMENTAL LIMINAL	92
IV.V LA HISTORIA REIMAGINADA A TRAVÉS DEL SONIDO, EL SONIDO RECREADO A TRAVÉS DE LA HISTORIA	99
PS4-MX	99
IV.IV DOCUMENTAL EN CÓDIGO (<i>CODECUMENTARY</i>) Y MONTAJE ALGORÍTMICO	100
CONCLUSIONES	107
<u>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA</u>	<u>110</u>
<u>FILMOGRAFÍA.....</u>	<u>111</u>
<u>SITIOS DE INTERNET</u>	<u>111</u>

INTRODUCCIÓN

El vestigio anuncia qué tiempo hará.

Algunos sonidos, algunas tonadas dicen “qué antiguo tiempo” hace hoy en nosotros.

Pascal Quignard

El origen de este proyecto se remonta varios años atrás, concretamente al 2010, mientras leía una nota periodística acerca de cierta lengua en peligro de extinción. Dicha situación resonó profundamente en mí, como hablante funcional de una lengua originaria, la misma que desde niño escuché extinguirse en voz de mi abuelo.

En principio, dicho proyecto fue concebido, de manera incipiente, como una obra musical a partir de una serie de encuentros con los grupos yumanos¹, y las transcodificaciones de dicha experiencia hacia los instrumentos de la orquesta. Lo anterior enunció de manera temprana, el abordaje de diferentes problemáticas, en virtud de que el rumbo de mi trabajo creativo y profesional en la última década ha estado más relacionado con las prácticas sonoras periféricas, experimentales y populares que con la música de tradición académica europea; además, de haber realizado algunos trabajos de investigación, recolección y promoción de músicas tradicionales de México, de manera independiente. También existía ya una relación en diferentes niveles con el universo del cine documental, lo que el trabajo con la producción audiovisual se volvía cada vez más recurrente.

Lo anterior revela una actitud creativa de carácter liminal, en tanto mi quehacer profesional se inscribe en los bordes del registro, el sonido, el cine, la antropología y la

¹ Los yumanos son una familia etnolingüística a la cual pertenecen 15 grupos étnicos, distribuidos a lo largo de los desiertos de Baja California y Sonora en México, y Arizona y California en Estados Unidos (Garduño, 2010)

contemplación. Dicha actitud precisa una capacidad muy particular de organización y observación, ya que si no se tiene cierto rigor, esta aproximación puede resultar dispersa y problemática.

Por lo anterior, un punto interesante de partida es pensar el cine documental como un corpus teórico-práctico al servicio de la representación de una lengua en riesgo de extinción; atendiendo siempre a una serie de motivaciones ancladas en diversos puntos de la personalidad: vivencias, emociones, y sensaciones que, en tanto se atesoran, codifican y articulan, recomponen diferentes tipos de discursos; delineando así, al ente creativo. Por ello, la naturaleza liminal de esta inquietud se vio expresada tempranamente en búsquedas que, en el mejor de los casos, apuntalaron una necesidad de profundizar en prácticas como el cine documental.

Ahora bien, ¿desde dónde puede uno acercarse a una minoría que piensa, siente, mira, gusta, toca y escucha al universo desde otro lugar?

Si bien las diferentes representaciones fílmicas de algunas minorías han sido tratadas de muchas maneras, existen aspectos puntuales a los que este proyecto atiende; como los valores, afectos y relaciones que la lengua confiere a las subjetividades en tanto dispositivo de memoria. Consideramos que la lengua es un espacio donde se encuentran muchos de los componentes para relacionarse con el universo. De ahí que la lengua sea uno de los aspectos medulares de este proyecto. Establecemos que una aproximación a una(s) subjetividad(es) diferente(s) precisa de prácticas consecuentes con tales diferencias, para narrar de manera sensible otras formas de relacionarse con el mundo. Esto permite entender la lengua como un espacio de resistencia donde las minorías étnicas-culturales albergan parte de la complejidad de su universo.

La naturaleza de este proyecto es de orden creativo, ya que consiste en el desarrollo de una pieza de arte escrita desde la teoría y práctica el cine documental, a partir de un corpus metodológico suficientemente robusto que permite la aplicación del pensamiento del cine documental más allá del ámbito fílmico; esto es, explicitando un uso de dicho corpus como técnica de creación artística y no solo como una obra en sí misma. A través de su realización, por lo tanto, se estructuran diferentes ideas que son producto de un pensamiento estético, político y expresivo, cuyas fugas decantan reflexiones técnicas y materiales que se pronuncian a favor de la diversidad cultural y de

la reducción de las asimetrías étnicas y lingüísticas, al tiempo que establecen un recurso teórico asequible a cualquier disciplina que la presente discusión convoque.

Este trabajo tiene una doble condición formal: por un lado, como bitácora de producción de una obra en proceso cuyas problemáticas aportan diversas ideas a la investigación en distintos campos, en la medida en que se relaciona con distintas disciplinas; y como una investigación que, a través de la actividad creativa, proporciona diferentes instrumentos teóricos, técnicos y estéticos para aproximarnos a nuestra pregunta inicial: ¿Cómo acercarse a una alteridad y a sus maneras de habitar el mundo en sus diferentes ámbitos? Dicha condición formal, por lo tanto, también es una posibilidad de dialogo entre las diversas disciplinas y campos en las que se inscribe.

A lo largo de este trabajo también se muestra el “afortunado resultado fallido” de una investigación que aborda al documental sonoro como mecanismo teórico-metodológico para la representación de una alteridad, pues uno de los componentes fundamentales de cualquier lengua es el sonido. Como se verá más adelante, en la pragmática de quienes lo realizan, la tradición del documental sonoro tiene lineamientos metodológicos puntuales que serán detallados en su momento y que son poco compatibles con este proyecto. Lo anterior se expresa en torno a la necesidad de comprender, evidenciar y, sobretodo, de aproximarse a una alteridad. Como ya se mencionó, esto precisa de otras dinámicas de interacción y, en consecuencia, de representación. A través de las siguientes líneas, el lector atenderá el proceso de transición entre lo que en un principio fue concebido como un documental sonoro, pero que gracias a la investigación se reveló en el campo del documental *anóptico*, entendiendo anóptico como la supresión deliberada de la imagen.

En síntesis, este trabajo da cuenta de diferentes técnicas y principios metodológicos del cine documental utilizados en la creación de una pieza de arte, producto de mi interacción con la comunidad pa ipai. Los productos finales fueron un documental anóptico y la investigación que lo acompaña.

En este punto es pertinente mencionar que la investigación/creación es el principio metodológico que acoge este trabajo, pues existe una correlación total entre la creación y la investigación en la realización del mismo.

Aunque la investigación/creación es una disciplina aún en ciernes, con casi medio siglo de vida, es cierto que existe diversa literatura especializada, así como reflexiones académicas y prácticas en torno a la misma. No obstante, por razones de espacio y pertinencia, en este trabajo no profundizaremos en ellas. Baste decir que se recurre a dicho principio metodológico en virtud de sus facultades para explorar diferentes relaciones culturales, además de novedosos procesos epistémicos y pedagógicos, enunciados y decantados siempre desde la práctica artística. Por ello, en el orden estructural, esta tesis dialóga en todo momento con la bitácora de producción de la obra. De tal suerte que la parte procesual de dicha bitácora puede acompañar de manera transversal a este trabajo, en vez de presentarla como un capítulo separado. De ahí también que indistintamente nos referiremos a esta como obra, pieza o documental.

En primer lugar se exponen la naturaleza y particularidades del grupo al que nos acercamos: la etnia pa ipai, asentada en el estado de Baja California. Esto partir de fuentes como la *Monografía de los pueblos yumanos* (Garduño et al., 2015), además de la información contenida en diversos proyectos audiovisuales *68 voces* (Badillo, s/f)² y los contenidos desarrollados, entre otros, por INAH TV, y el ILCE³. Lo anterior con la finalidad de analizar algunas de las representaciones en torno a esta etnia.

En ese sentido, acercarse a la realidad de una alteridad confirma la necesidad no solo de diferentes mecanismos de representación, sino de una actitud epistémico-ontológica completamente diferente al aproximarnos a una de las múltiples narrativas borradas que conforman la diversidad cultural de nuestro país. Esto significa que existe un esfuerzo por habitar una búsqueda diferente en la manera en la que, de entrada, el investigador se asume y asume su relación con las alteridades, y de abordar dicha relación como una reflexión que propicia conocimiento en diferentes vías y niveles. Esta apuesta epistémico-ontológica desde el principio de intersubjetividad, propuesto por

² Se trata de un interesante proyecto de animación acerca de las diversas lenguas de México. La relevancia de este trabajo es que está hecho con niños y jóvenes de las comunidades utilizando leyendas como hilo conductor.

³ Estos contenidos, a través de cápsulas y diferentes capítulos como "Ventana a mi comunidad", constituyen la versión institucional y etnográfica de las diferentes etnias en México.

Carlos Lenkendorf⁴, y la idea de liberación de Enrique Dussel⁵, son las que, a manera de código de acceso, nos permitirán abordar el desarrollo del proyecto en su totalidad. Asimismo, por narrativas borradas nos referimos a la manera en la que los procesos de lectura, revisión y escritura histórica de las diversas étnias, las más de las veces se producen desde una incidencia institucional que poco o nada se interesa en desarrollar un espacio donde las propias etnias mismas sean quienes cuenten su historia.

También se revisan las nociones de *resistencia* y *memoria*. Dichas nociones se dialogan desde la idea de resistencia de Gilles Deleuze,⁶ conjugada con la práctica y posicionamiento de la cineasta Lucrecia Martel⁷. De manera que las nociones de resistencia, intersubjetividad y liberación enunciadas, nos permiten establecer un marco de referencia para llevar a cabo la discusión en la práctica fílmica sobre algunas representaciones de las minorías, las lenguas y su interrelación. Un aspecto de vital relevancia en este punto es atender el hallazgo de la lengua como depósito de las relaciones referidas con el universo de una minoría. En ese sentido será relevante el papel de la bitácora como testimonio de dicho hallazgo, en el que también se observa al *kuri kuri*, canto tradicional yumano por excelencia. como un espacio expresivo y simbólico donde se atesora la concepción cósmica y sensible del pueblo pa ipai.

Se hace entonces una revisión, no cronológica, pero sí en diferentes momentos y actitudes fílmicas sobre las lenguas en el cine mexicano, además del llamado cine etnográfico en México. Las ideas de este capítulo tienen como objetivo acercar al lector con el tipo de exploraciones alrededor de este tema que, dicho sea de paso; no son pocas y podrían ser materia de un trabajo aparte. No obstante, este capítulo nos permite

⁴ Karl Heinz Herman Lenkersdorf Schmidt, filósofo, lingüista y teólogo, nació el 7 de agosto de 1926 en Berlín, Alemania. Vivió en México desde 1973 hasta su muerte, ocurrida el 23 de noviembre de 2010.

⁵ Junto con otros, Enrique Dussel es fundador de la corriente llamada filosofía de la liberación. Trabaja especialmente el campo de la ética y la filosofía política. Nació el 24 de diciembre de 1934 en el pueblo de La Paz, provincia de Mendoza, Argentina. Ciudadano mexicano desde 1975, es profesor emérito de la Universidad Autónoma Metropolitana, dicta una cátedra extraordinaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores (SNI).

⁶ Gilles Deleuze París, 18 de enero de 1925-*ib.*, 4 de noviembre de 1995)¹ fue un filósofo francés, considerado entre los más importantes e influyentes del siglo XX. Desde 1953 hasta su muerte, escribió numerosas obras filosóficas sobre la historia de la filosofía, la política, la literatura, el cine y la pintura. También fue un reconocido profesor de filosofía hasta su jubilación en 1988.

⁷ Lucrecia Leonor Martel (Argentina, 1966) es una directora de cine, guionista y productora argentina..

identificar que, a pesar del esfuerzo que estas obras representan, es técnicamente complicado encontrar un trabajo documental en el cual la lengua en sí misma, y sus relaciones con el universo y sus hablantes, sean el objeto de la discusión fílmica.

El segundo capítulo, titulado “El escondite de la memoria”, nos permite establecer, a través del análisis fílmico, un punto de anclaje para trazar la discusión formal de nuestra investigación. Para ello, a manera de contraste, se hace una revisión del movimiento *black power*, mediante el pensamiento de Amiri Baraka, uno de sus principales ideólogos y actores. Este ejercicio se transporta a la actualidad, para lo cual se hace un análisis de la película *The last angel of history* (Akomfrah, 1996), del Black Audio and Film Collective, así como de una secuencia de la película *La haine* (Kassovitz; 1995). Dicho ejercicio nos proporciona un aparato crítico para discutir el objetivo del capítulo y, desde “lo negro”, demostrar un estado de las cosas que puede hacerse extensivo al planteamiento sobre lo “indio”.

Por su naturaleza de investigación-creación, este proyecto fue precisando de diferentes puntos de anclaje a fin de hilvanar sus aspectos conceptuales y técnicos. En ese sentido, el tercer capítulo, titulado “La utopía audiovisual” traza una línea de fuga entre el proceso creativo de la pieza, los diarios de campo y una revisión no lineal sobre la naturaleza audiovisual, el cine documental y sus soportes. Estas ideas nos permiten problematizar el caso del documental sonoro, sometiéndolo a los principios de nuestra práctica documental. Para ello, se analiza primordialmente la tradición latinoamericana del documental sonoro, en virtud de que, actualmente, se ha constituido un foro de gran relevancia: SONODOC⁸. A lo largo de poco más de una década, dicho espacio ha logrado establecer diferentes parámetros, contenidos y discusiones en torno a la creación, promoción y producción del documental sonoro. La relevancia de este capítulo estriba en que se trata del punto de inflexión del trabajo en su totalidad; y es que, por una parte, la demostración sobre la pertinencia o no del documental sonoro como mecanismo formal y técnico del proyecto, permitió girar la brújula hacia una serie de hallazgos que el trabajo de campo aportó. Mientras que, por su parte, la creación de la

⁸ SONODOC es el Foro de Documental Sonoro en Español creado para teorizar, producir, difundir y capacitar en torno a este género radiofónico en el mundo de habla hispana. (*Foro de Documental Sonoro en Español*, s/f)

pieza fue confrontando la misma suposición sobre el documental sonoro contra su propia pragmática. A partir de este punto, investigación y creación se unificaron como una entidad epistémico-expresiva. Así, nuestra idea de utopía audiovisual es el instrumento para referir un devenir trenzado entre la idea de representación, la fotografía, la pintura, el periodismo y el cine, pues mientras dichas disciplinas han escrito sus historias con sus propias palabras, los cruces y distanciamientos entre ellas dan, a su vez, pie a nuevas gramáticas, soportes para otras historias. Es en ese vórtice donde este proyecto encuentra el espacio para contarse.

Este remolino de formas, gramáticas e historia, aunado a la necesidad de una manera distinta de expresarse, conducen a una actitud funámbula y liminal explicada en el último capítulo. Aquí, el quehacer artístico y la investigación desdibujan sus límites a través de la exposición de diferentes proyectos personales realizados durante el último año y que en su conjunto abonan a la discusión de este proyecto. El tamiz formal, narrativo y conceptual demuestra la relevancia del fracaso de nuestra hipótesis en torno al documental sonoro, en tanto fuente de lo que se antoja, incluso, una nueva línea de investigación. Y es que la búsqueda de diferentes posiciones creativas llevó a este proyecto a habitar los límites narrativos y formales como espacio de creación en el cine documental. Si el análisis adicional de las piezas que se ofrecen cumple su cometido, podríamos proponer entonces que existe una posibilidad real de una nueva actitud documental como praxis creativa, que puede o no suceder a lo fílmico como soporte, pero que indudablemente se tiene a lo fílmico como antecedente, tanto en su manera de estructurarse como en sus diversos métodos y técnicas de creación.

En estas líneas se asienta el registro de la obra en proceso, en la que se entrecruzan la experiencia con los procesos y, sobretodo, con la dimensión pragmática de los planteamientos teóricos expuestos en este trabajo. Sin embargo, compete decir que dichos planteamientos no tienen valor alguno mientras no se reflejen en un objeto de arte, que para efectos de este trabajo tendrá forma de documental anóptico.

CAPÍTULO I

NARRATIVAS BORRADAS

I.I Encuentro en lo invisible

Traigo un grande sentimiento

por lo que mi alma desea;

para decir lo que siento

falta idioma, falta idea

falta espacio y pensamiento

El sentimiento, Son huasteco

Acercarse a cualquier forma de alteridad representa un esfuerzo, una especie de aventura ontológica, dado que si existe un verdadero interés por compenetrar, se necesita afectarse de lo que siente y piensa ese otro, o cuando menos una disposición a habitar dicha sensación, o sea, empatía. El presente capítulo apela a dicha actitud para acercarnos de manera diferente a un universo negado, una narrativa borrada, de la que hemos sido cómplices en muchas ocasiones, reproduciendo mecanismos de invisibilidad sistemática y estructural. Este proyecto no resulta viable sin reflexionar ni delimitar de manera puntual la forma en que nos relacionamos con las alteridades en cuestión.

Hace poco más de diez años apareció una nota periodística que anunciaba el “pacto de muerte de una lengua” (Heras, 2006). La lengua en cuestión era el *kiliwa*⁹ y la lectura de la nota referida, dio pie a una inquietud que hoy es motivo de este trabajo.

De acuerdo con el comunicado alusivo al 2019, *Año Internacional de las Lenguas Indígenas*, el gobierno de México afirmó que existen 68 lenguas originarias, al tiempo de reconocerlas como tesoros en *grave riesgo de desaparecer*. La declaración institucional refiere:

⁹ El *kiliwa* es la lengua del pueblo originario del mismo nombre, de origen *yumano cochimí*, asentado en el Valle de la Trinidad, Ensenada; Baja California. Al 2019 cuenta con sólo 3 hablantes, lo cual la convierte en la lengua más amenazada de México.

El Año Internacional de las Lenguas Indígenas tiene entre sus objetivos informar sobre la importancia de las lenguas indígenas para el desarrollo social y crear una mayor conciencia sobre el estado crítico que viven muchas de ellas en todo el mundo. (Gobierno de México, 2019)

Entre las lenguas más amenazadas se encuentran las habladas en el estado de Baja California, territorio de los yumanos, conformados por cinco etnias: cochimíes, cucapás, kumiai, kiliwas y pa ipai.¹⁰ Si bien, este último fue el grupo con quien resultó más asequible establecer un primer contacto, es pertinente puntualizar que los cinco pueblos yumanos y sus lenguas están en riesgo de extinción. Tal es el caso del pueblo pa ipai; etnia que habita en el ejido Santa Catarina, municipio de Ensenada, estado de Baja California. La comunidad cuenta con menos de quinientos habitantes, de los cuales, al día de hoy, sesenta son hablantes de su lengua originaria, el *jaspuympai*.¹¹

Hasta hace un par de generaciones, los pa ipai subsistían de la caza y la recolección, así como del cultivo de los pocos vegetales que la difícil geografía de la comunidad permite sembrar. Hoy en día, aún podemos atestiguar algunos ejemplos de esta forma de vida. El pueblo pa ipai es conocido por su sistema cultural estrechamente vinculado con su entorno; dicho sistema es preservado y transmitido a través de sus cuentos, su relación con el cielo, el tiempo y su legendaria tradición de cantos rituales; el *kuri kuri*¹². De acuerdo con la monografía *Los pueblos indios de México*, en el siglo XXI:

¹⁰ Los **yumanos** son una familia etnolingüística a la cual pertenecen 15 grupos étnicos, distribuidos a lo largo de los desiertos de Baja California y Sonora, en México, y Arizona y California, en Estados Unidos. Dichas etnias pertenecen a la familia lingüística yumano-cochimi.

¹¹ Nombre con el que los ipa ipai refieren a su lengua y que significa *los no bautizados*, nombre que haría alusión a una resistencia frente a los diversos momentos en que la etnia ha sido perseguida.

¹² El *kuri kuri* es el canto sagrado que hermana a los pueblos yumanos. Esta expresión alberga la tradición oral a través de los cuentos e historias que hablan de todos los elementos del universo yumano. El canto se acompaña con un *bule* (sonaja construida con un guaje y semillas en su interior) que los propios cantores construyen. Al igual que *kuri kuri* la tradición del cantor, el *kuri kuri* se hereda de generación en generación junto con toda la construcción mítica de los pueblos.

Al igual que en el caso kiliwa, uno de los aspectos más interesantes de la cultura prehispánica pa ipai es su cosmovisión plasmada en una serie de prácticas rituales. A decir de Owen (1959), estas practicas estaban sustentadas en una determinada forma de entender la muerte, la salud y las enfermedades, así como en un acucioso conocimiento de la naturaleza. (Garduño, 2015)

Por su parte, el kuri kuri es la tradición de cantos que acompaña las ceremonias y reuniones de los pa ipai, donde se narran las historias del pueblo, de sus animales y sus cerros, lo que además permite organizar el tiempo y la vida cotidiana de las comunidades, pues a decir de Kenneth Reza Albañez: “Se cantan historias, y hay cantos para todo. Se comienza desde la noche, y así te puedes seguir hasta amanecer y para cada momento del día existe su canto... “. (Reza Albañez, Noviembre de 2019)

Sin embargo, la actualidad de esta etnia, atravesada por la migración y aquejada por el abandono institucional, los ha forzado a subsistir de la explotación de la palmilla con la que hacen artesanías, fibras, collares y cestería; además de cortarla para la venta a intermediarios, quienes la exportan a Estados Unidos, donde su aceite es aprovechado con fines industriales. El tronco y las hojas secas se utilizan para el horneado de la cerámica de arcilla y barro rojo distintiva de los pa ipai.

Paradójicamente *Xajtsubjool*, nombre con que los pa ipai se refieren a la otrora misión de Santa Catarina -nombre institucional que el estado designó para el asentamiento-, es un pueblo atravesado por un arroyo que determina la vida de la comunidad. Esto, aunado a su condición de aislamiento, en una planicie poblada por matorrales, rodeada de montañas y un río, ha hecho que la tribu sostenga un vínculo profundo con su condición geográfica y cultural. Al respecto, Garduño menciona que:

Estos elementos geográficos han sido asimilados a la cultura pa ipai y hoy en día los considera sagrados. Con una visión animista hay quienes afirman que a veces están tristes y a veces alegres.

Para los pa ipai, la historia de su río y de comunidad comienza a partir de: “Un hombre que logró cazar al monstruo *Jalkutat* para que sus pares pudieran tener acceso

al agua de Jatsubjool...” (INAH TV, 2011). Esta idea se contrapone a la actualidad de una comunidad aislada de su cabecera municipal, ubicada a menos de tres horas de la frontera. Lo anterior representa un importante flujo de estímulos e información, sin contar los diferentes tipos de migración producto de las maquiladoras y los viñedos.

Es decir, confrontando la idea de “actualidad” frente a la expresión propia de una tradición oral completamente activa en la comunidad, queda de relieve la desproporción con la que la vida moderna contrapone a la comunidad en sus creencias más íntimas y añejas.

¿Qué parte del proyecto de la nación mexicana propicia, en su condición de república, un espacio donde las minorías pueden expresarse culturalmente?

Al reconocer que no contamos con herramientas políticas ni sociales para responder estas preguntas, esta pesquisa ensaya otro espacio y otros instrumentos para formular dichas reflexiones, a partir de referentes que a nuestra disciplina competen. Es por ello que se plantea la pregunta sobre cómo representar esas alteridades de una manera que sea posible evidenciar sus relaciones con el entorno.

En otras palabras, el sistema ontológico–epistemológico referido en líneas precedentes, estaría probándose a sí mismo, en la medida que nuestra obra logre evidenciar dichas relaciones.

Por ello es que resulta indispensable entender a la lengua, en tanto que repositorio de un aparato cultural y simbólico en el que la memoria se inscribe, dado que esta permite al humano nombrar a su mundo, nombrar al otro y, sobretodo, nombrarse a sí mismo. Por ello no es gratuito que el nombre de Xajtsubjool, tenga más relevancia para el pueblo pa ipai y sus habitantes que el de Santa Catarina, designado por el Estado mexicano. Este es solo un caso, por lo demás habitual en diferentes etnias, donde existe la manera en la que el Estado dice que se llaman y la manera en la que ellos se autonombran. Autonombrarse es una estrategia de autodeterminación, pues nombrarse en la lengua es nombrarse en la memoria.

I.II Otras subjetividades, otras epistemologías

A continuación se convocan una serie de aproximaciones que, a manera de nodos, hilvanan el aparato conceptual con la sola finalidad de compenetrar autor en la aproximación al universo de sus pares, en este caso el pueblo pa ipai. Para ello entenderemos como memoria al espacio físico y simbólico donde convergen los estímulos afectivos, mentales y conceptuales, mismos que permiten que los miembros de una colectividad se identifiquen entre ellos mismos a través del tiempo y las generaciones.

Para atender estas ideas y profundizar en nuestras preguntas, habremos de referirnos al mes de junio del 2005, fecha en que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) declaró al mundo:

Y en esta globalización de la rebeldía no solo aparecen los trabajadores del campo y de la ciudad, sino que también aparecen otros y otras que mucho los persiguen y desprecian por lo mismo de que no se dejan dominar, como son las mujeres, los jóvenes, los indígenas, los homosexuales, lesbianas, transexuales, los migrantes, y muchos otros grupos que de por sí hay en todo el mundo pero que no vemos hasta que gritan que ya basta de que los desprecien, y se levantan, y pues ya los vemos, y los oímos, y los aprendemos... (Comité Clandestino Revolucionario Indígena Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, 2005)

Además de exponer un exhaustivo análisis sobre los antecedentes, actualidades y horizontes del zapatismo, dicho documento tiene el acierto político, epistemológico y ontológico de posicionar su pensamiento desde una postura con la que, después de pronunciar dicho manifiesto, hacen un llamado, en primer lugar, a los demás pueblos originarios del país para emprender lo que se conoció como “la otra campaña”, y que se convirtió en una cruzada donde recorrieron el país completo, encontrándose con las diferentes etnias y minorías bajo las consignas de “*Otro mundo es posible*” y “*un mundo donde quepan todos los mundos*”.

Esta también es la manera más afortunada que este proyecto encuentra para construir la relación y desarrollar sus cometidos con una alteridad, en este caso el pueblo pa ipai.

i.ii.i ¿Cómo acercarse al otro?

Si profundizamos en las ideas del EZLN, podemos advertir que no son menores sus implicaciones. Bastaría ver el impacto internacional que dicho pensamiento consiguió, resonando en diversos movimientos sociales de toda índole y en diversas latitudes. Estas premisas, a su vez, dan cuenta de un profundo proceso epistemológico al que los zapatistas se sometieron a efectos de repensarse y recomponerse para ser claros en sus exigencias e imponerse, más que en la dimensión armada o guerrillera, en la dimensión política e ideológica. Al respecto es pertinente revisar lo que propone Carlos Lenkersdorf, uno de los principales acompañantes e ideólogos del movimiento zapatista. Lenkersdorf desarrolló una novedosa noción de *intersubjetividad*, después de años de trabajo y cercanía con los tojolabales¹³. La intersubjetividad que el autor plantea es una aproximación al entendimiento construida desde la estructura lingüística del tojolabal. En diversos estudios, Lenkersdorf demuestra que esta lengua esencialmente comprende la enunciación como un proceso dialógico en el que la primera persona del singular solo existe en la medida en la que se articula a través de la primera persona del plural, disolviendo así el objeto directo o indirecto, o bien activándolo como un interlocutor que realiza otra acción como escuchar (el sujeto “yo” es disuelto por la implicación verbal en el interlocutor, transformándose en un “nosotros”).

En este idioma, para el término de lengua o palabra hay dos conceptos: 'ab'al y k'umal. El primero corresponde a la lengua o palabra escuchada y el segundo se refiere a la lengua o palabra hablada. Se enfoca, pues, el fenómeno lengua desde dos aspectos, el hablar y el escuchar. Desde la perspectiva de los hablantes de lenguas europeas se hace una distinción a la cual no estamos acostumbrados.

¹³ El tojolabal es una lengua mayense hablada por la etnia del mismo nombre, la cual que habita en la zona centro oriental del estado de Chiapas, en México. Es una de las aproximadamente 30 lenguas mayas que se reconocen actualmente.

Los tojolabales tienen, pues, una concepción particular de las lenguas porque las entienden compuestas de dos elementos: el escuchar y el hablar. Son de igual importancia los dos. Si no se habla, no se escucha ninguna palabra, y si no se escucha se habla al aire. Por eso, ya desde los términos del tojolabal, las lenguas son diádicas, por no decir, dialógicas. Fijémonos en el ejemplo siguiente. En lugar de decir “Yo te dije”, dicen, “Yo dije, tú escuchaste”. Este ejemplo, de giros muy frecuentes, enfatiza la diferencia entre la lengua originaria y el español. (Lenkersdorf, 2008)

Después de abordar con tal profundidad la lengua tojolabal, Lenkersdorf proyecta su estudio a la relación entre la memoria y el entorno de la etnia referida, lo que lo lleva a una aseveración que resulta capital para este proyecto, pues para Lenkersdorf el principio de intersubjetividad es también un reflejo de la manera en la que los tojolabales entienden su entorno natural y se relacionan con el, de tal suerte que acercarse a una lengua, como nuestro autor lo demuestra, es acercarse a una manera de relacionar y construir una subjetividad a partir del entorno.

Por ello consideramos que, para este proyecto que asume la creación como herramienta de investigación, es imprescindible reflexionar la naturaleza de su enunciación. En otras palabras: este proyecto no es sino una manera de establecer, explicitar y celebrar otro tipo de relaciones, es decir; una obra que apela al nosotros que Lenkersdorf refiere, pues desde esa lógica, nuestro producto final, una pieza de arte desarrollada a través de la técnica del cine documental, y en la forma de un documental sonoro, debería en sí misma reflejar esta manera de establecer relaciones.

Con esta significativa conclusión se torna imperante regresar al caso de los paipai y plantearse una estrategia para tratar de entender siquiera una mínima expresión de la manera en la que su lengua se relaciona con su universo; y acaso, desde ahí, poder retratar un fragmento de esa memoria históricamente negada, y aún más: de esa memoria que es a su vez tantas memorias, es decir; acercarnos a sus procesos de autorrepresentación.

Por ello es conveniente articular otras posturas epistemológicas y ontológicas. Tal es el caso de la noción de *liberación* propuesta por Enrique Dussel (1974) en la que apunta a concebir una subjetividad libre, desde su condición ontológica elemental, y desde ahí pensar, entender y desarrollar las relaciones en sus diversos niveles:

De lo que se trata ahora es de un método (o del explícito dominio de las condiciones de posibilidad) que parte desde el otro como libre, como un más allá del sistema de la totalidad; que parte entonces desde su palabra, desde la revelación del otro y que confiando en su palabra obra, trabaja, sirve, crea. El método dialéctico es la expansión dominadora de la totalidad desde sí; el pasaje de la potencia al acto de «lo mismo». El método analéctico es el pasaje al justo crecimiento de la totalidad desde el otro y para «servir-le» (al otro) creativamente (p. 182).

A través de esta noción de *liberación*, Dussel nos expone una capacidad o una oportunidad de aprender a entender a la alteridad desde sí misma, ensayando renunciar a las generalizaciones propias de subjetividades habituales a las que diferentes estructuras culturales y sociales nos han conducido históricamente.

Como se observará a través de la creación de la pieza, la idea de liberación tendrá importancia capital en tanto que, junto con el concepto de intersubjetividad, será el instrumento principal para establecer relaciones diferentes con nuestros pares. En ese sentido, asumimos que, si bien pertenecemos a contextos completamente diferentes, la referida condición ontológica nos aproxima a entendernos como pares por el hecho de hablar una lengua amenazada, encontrar en la tierra y en la naturaleza las fuerzas que dictan muchas de nuestras convicciones, entre otros elementos simbólicos como el respeto a la tierra y sus fuerzas vitales, el entedido del canto como facultad de interlocución condiferentes energías y aspectos del universo, por mencionar algunos, que nos permiten relacionarnos de una manera más simétrica.

i.ii.ii ¿Existir o resistir?

Para efectos de este proyecto, la noción de *resistencia* que Gilles Deleuze nos aporta en su celebre conferencia ¿Qué es el acto de creación? .¹⁴ debe ser entendida como la acción de oposición ante el atropello de las fuerzas políticas y económicas dominantes, la cual articula procesos en las minorías a través de la creatividad. Ello nos permite pensar entonces que una minoría étnica como los pa ipai enfrenta dicho embate, lo mismo que muchas otras comunidades en el mundo. Dicha idea de resistencia, como veremos más adelante, también nos será de utilidad para poder pensar la lengua a través de la historia y sus relaciones con el orden institucional. Otra de las ideas que amplifican esta discusión es que, para Deleuze, al arte es una de las expresiones más potentes de resistencia en tanto que, en su trascendencia material-temporal, es capaz de sobreponerse a cualquier tipo de embate, pues más allá del objeto, la resistencia transmuta en la experiencia del arte, misma que puede tornarse tan abstracta como inasible e infinita, es decir, trascendente. De tal suerte que pensar poner la creatividad y la expresividad al servicio de una alteridad resulta un elemento sustantivo del presente proyecto. Es amalgamar la lengua con atributos que habitan el arte para potenciar sus facultades de resistencia.

Es necesario considerar, de acuerdo con la experiencia, que al acercarse con una actitud superficial a una subjetividad o subjetividades diferentes, se corre el riesgo de caer en generalizaciones y prejuicios sobre un conjunto de experiencias complejas que difícilmente podríamos interpretar. Un claro ejemplo es el afán de idealizar o mitificar a los pueblos originarios, desactivando su contemporaneidad con los atributos y problemáticas que esta supone, y encadenándonos a *nacionalismos* y *fundamentalismos* que terminan por anular, en vez de visibilizar, a las comunidades y sus procesos.

Para apuntalar esta pesquisa en términos fílmicos, que es lo que nos ocupa, secundamos a la cineasta argentina Lucrecia Martel, quien refiere:

¹⁴ (Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación?, 1987)

Pienso que hay que generar otras ideas para cambiar las cosas que no sean la de resistencia. Esa idea es peligrosa porque muchas veces lo que desata es el conservadurismo. A mí eso me da mucho miedo. La resistencia a veces te encierra en vos mismo y te genera esta idea cultural de “proteger”, de “cuidar las tradiciones”, y ahí empiezan a aparecer los esencialismos peligrosos como “el folclore” o “el ser indígena”. Eso empieza a obligar a la gente a ser de una manera, cuando lo propio de lo humano es la mutación, la transformación. El asunto es: ¿cómo seguir transformándose sin someterse a los discursos hegemónicos? (Martel, 2018)

En este punto, lo que pareciera contradecir la idea de Deleuze, más bien establece con mayor claridad la manera en la que este proyecto entiende la resistencia, sobretodo pensando en que dicha idea habita la lengua, es decir es parte inherente a la misma, más allá de ser una actitud, o una posición social o cultural en sí misma.

i.iii Caminos y desviaciones

En la experiencia profesional de quien estas líneas escribe ha habido una preocupación constante por llevar siempre un registro de los procesos creativos, o bien por hacer grabaciones de campo, así como por haber tomado una serie de decisiones que acusan procesos adicionales a los de la organización musical. Esto plantea una primera escisión con respecto a los procesos habituales de la “composición”, entendida como la práctica de la organización de sonidos en el espacio y el tiempo, y bajo los términos académicos occidentales. Atender a la naturaleza de los diferentes recursos a los que recurría dentro de mi práctica creativa, me condujo a buscar herramientas adicionales en la realización de cine documental. Ello se tradujo en una primera pregunta: ¿acaso alguien se habría ya aproximado al cine documental desde el sonido? Dicha pregunta bastó para darme cuenta de que esta era materia para una investigación en torno a la creación documental.

Una vez que inicié formalmente mi investigación en torno a lo que sería un documental sonoro, recurrí a diversos contactos para acceder a actores clave de las comunidades yumanas. Para entonces, también había tomado la decisión de acercarme a la a la etnia pa ipai.

En principio, se pudo establecer comunicación con Delfina Albañez, nieta de don Juan Albañez; último jefe supremo de los pueblos yumanos. Dado que Delfina es una activa promotora cultural, se consideró que podría ser alguien importante para efectos de la obra. Sin embargo el trabajo de campo demostró otras directrices, pues una vez en la comunidad conocimos a Kenneth Reza, sobrino de Delfina y joven cantor, con quien, luego de pasar varios días en su casa y conviviendo, encontramos los siguientes atributos a continuación expuestos :

- Es joven, una generación posterior a Delfina, y la segunda generación en el clan de don Juan Albañez, último gran cantor.
- No obstante que, antiguamente, el kuri kuri era cantado por varones. Delfina y sus hermanas lo retomaron ante la inminente desaparición de esta tradición, a falta de hombres en la generación, y gracias a la sabia decisión de don Juan de enseñar a las mujeres, lo que confiere a Kenneth una responsabilidad añadida.
- Aunque Kenneth es muy joven, es muy sensible de la responsabilidad cultural que lleva y, de manera probablemente inconsciente, se prepara para asumir eventualmente el relevo de don Juan Albañez, pero no por ahora.
- Finalmente, a sus 20 años, Kenneth se ha revelado también como promotor cultural y formador, quien desde hace algunos años se ha dedicado a transmitir el kuri kuri a niños; lo cual poco a poco, comienza a rendir frutos.

Dicho lo anterior, es pertinente destacar también que el encuentro con Kenneth y Delfina fue en condiciones totalmente casuales; por ello, el acceso a la comunidad en primera instancia no fue tan complicado, pues un factor determinante radica en que el contacto con Delfina se dio a través de compañeros nahuas en común, con los que hemos coincidido en diversos foros y espacios Naturalmente, esto produjo que las condiciones del encuentro se asumieran desde una posición dialógica, aún más al saber que también somos intérpretes de música tradicional. Esto resulta revelador, pues es totalmente

pertinente con la idea del proyecto en el que la naturaleza de la pieza es el encuentro entre minorías y las relaciones que ello detona. La intersubjetividad de Lenkersdorf apareció entonces como una posibilidad de aplicación en un ámbito práctico.

Más allá de lo que pueda expresarse en términos teóricos o verbales, vale la pena referir hechos puntuales que, paulatinamente, permitieron expandir la comunicación y trabar este fructífero encuentro, pues en gestos tan elementales se desarrolla la cotidianidad, y en ella aparece el orden sensible del universo que buscamos.

Así, las primeras noches pasaron entre encender el fuego, contar historias, pa ipai, nahuas y huastecas, intercambiar palabras o expresiones en las respectivas lenguas. Esto siempre bajo la venia de doña Adelaida Albañez, última hija sobreviviente de don Juan Albañez y nana de Kenneth (quien ahora se encarga de ella, y la cuida como su mentora y guía principal), además de ser curandera, partera y una de las últimas hablantes cien por ciento nativas del jaspuympai.

En este orden de ideas, no resta sino añadir que además de entrevistas convencionales, mucho del material más importante fue recogido en pláticas casuales, ya que conversar con doña Adelaida es también intercambiar tradiciones nahuas, y ponerlas en contraste frente el mundo pa ipai, por ejemplo;

No, aquí eso del panteón es nuevo; antes nomás poníamos una piedra donde estaba su casa, pues todo lo de la persona se quemaba, para que se fuera con su alma; venían los cantores y se estaban toda la noche; ya el panteón lo trajeron los mexicanos; y pues sí, poco a poco la gente ya se fue acostumbrando y ahora en noviembre se les dejan unas flores o algo...
Albañez, Adelaida, «Comunicación personal, Héroe de la independencia».

Por ello sostenemos que la naturaleza del encuentro propició un mecanismo de comunicación diferente. Esto representó un afortunado primer paso para llevar el proyecto a buen puerto. En una empresa de esta naturaleza metodológica, la observación y la cotidianidad ocupan un lugar primordial, pues es imperante dejar espacios donde dicha cotidianidad respire y apunte las historias en sí mismas. Después de todo, no hay mejor manera para aproximarse a otros mundos que hacerlo desde su propia cotidianidad, procurando interferir lo menos posible en ella.

Ahora bien, ¿qué implicaciones tiene este tipo de relación al momento de hacer un proyecto documental?

i.iv Narrativas borradas; memoria, resistencia y minorías.

La realización de cualquier proyecto de arte presupone una investigación. Diseñarla, delimitarla y documentarla fue elemento clave para este trabajo; por ello, la reflexión en torno a la relación intersubjetiva resultó un elemento prioritario.

Baste decir que esta investigación no supone una genealogía o sumario de los “géneros” y “definiciones” del documental. Cualquier investigación rigurosa puede desarrollarse desde distintas posiciones y atendiendo a diversas metodologías, por ello en las líneas siguientes referimos técnicas, conceptos, e ideas con las cuales este proyecto traza diversos puntos de fuga, pero cuyo motor principal sin duda son la creación y la poética.

Esta investigación también atiende a una paradoja, misma que define al mexicano, su cultura, su pensamiento y su concepción del (los) territorio(s) que habita. Pues aunque México es uno de los países con mayor diversidad lingüística siendo el décimo lugar en dicha categoría¹⁵; parece que el proyecto de nación pretendiera borrar, tachar o tapar dicha diversidad, que por otro lado representa la vastedad cultural que define a nuestro país. En palabras de la poeta zoque, Mikeas Sánchez:

“México no es un solo pueblo, una sola bandera y tampoco una lengua. En México son 68 voces las que nombran la vida de manera distinta, 68 formas de soñar y amar, de nombrar y ser nombrado...” (Sanchez, 2019)

Como es de suponerse, esta afirmación acusa diversas relaciones, no todas favorables, como la penetración de influencias culturales dominantes (sincretismo), o la pérdida de aspectos simbólicos que definen y diferencian a los pueblos originarios. Si bien en los últimos años han surgido varias iniciativas institucionales e independientes que han

¹⁵ México cuenta con 68 originarias vivas y 360 dialectos, (*Peligra la diversidad lingüística de México*, 2021)

articulado una agenda de acción contra este avasallamiento cultural, también es cierto que la tarea no ha sido fácil. Aún existen espacios en estas investigaciones donde subyacen elementos clave para el fortalecimiento de estas identidades en riesgo, dichos espacios suceden en el ámbito de la cotidianidad y las dimensiones sensibles de los grupos étnicos. Uno de estos espacios es la lengua, pues asumida como sistema de comunicación con estructura y elementos propios, acercarnos de diferentes maneras a las lenguas, nos puede proporcionar un asidero para entender, o bien para acercarnos a aspectos que no es posible aprehender mediante otras disciplinas. por lo que separar a la lengua de sus códigos visuales o aislarla de referencias contrastables con otras lenguas, al tiempo de ponerla en contacto directo con su entorno sonoro, se antoja a un ensayo que permitiría aproximarse a diversas relaciones sonoro-culturales.

Reflexionar en torno a las relaciones de poder entre actitudes culturales y minorías étnicas, inevitablemente nos conduce a la búsqueda de los espacios o los formas de recomponerse que tales minorías han articulado a fin de soportar dichos embates; esto nos sitúa frente a la idea de resistencia. No obstante, debemos considerar que esta idea es solo un elemento más del problema que nos convoca, y que aunado a la experiencia sensible, y otras muchas variables que no son objeto de este trabajo, corresponde a dimensiones de una alteridad que no siempre son visibles en las diferentes herramientas de registro, documentación y memoria.

El propio proceso creativo de esta obra enuncia una búsqueda en torno a estas representaciones diferentes, por ello; su investigación se aproxima desde otras relaciones y otras prácticas. En consecuencia, el acercamiento a una etnia y su lengua en riesgo de extinción, se traza a partir de las relaciones de esta con su entorno. Esto mediante la memoria y la manera en que; dada su condición de única en el mundo, la lengua y su construcción cultural pueden ser visibilizadas a partir de sus sonoridades, no necesariamente fonéticas sino también por sus peculiaridades acústicas, tímbricas, espaciales y culturales. Esto de manera que, al establecer vínculos de un orden diferente a la observación participante o a la distancia intercultural, se explicita una relación intersubjetiva, pues a diferencia de las diferentes formas en que, desde la práctica filmica, diversos actores se han acercado a otras subjetividades -o puntualmente otras etnias-, el presente trabajo busca explicitar, más que a las alteridades, las relaciones

que estas tienen con el universo, así como detonar relaciones intersubjetivas de orden ulterior al sujeto-objeto/proceso de estudio y explicitar dichas relaciones a cuadro. Un caso puntual en este trabajo radica en el kuri kuri, que develó ser el gran tesoro del pueblo pa ipai. En dichos cantos se habla de la fauna, del espacio, las sonoridades y por supuesto se utiliza la lengua, que si bien se considera en agonía, existe y se hace presente a través de cuatro generaciones de pa ipai que cantan y bailan al unísono, como el trabajo de campo dio cuenta. Aprender, aunque sea uno para cantarlo con ellos, la idea de compartir toques del bule, detona relaciones distintas y principios de intersubjetividad que resultaron capitales en este proyecto.

Es así como la búsqueda de otros y otras, que hablan y escuchan de otras maneras, que miran otros cielos y que se alimentan de otras formas, nos ofrece un universo que cualquier individuo con la menor intención de interpelarse, puede aprehender como una nueva oportunidad ante la experiencia de la vida; ante la experiencia de lo otro o la otra en uno mismo. En principio, advertimos que estamos frente a una de las inquietudes primarias, no solo de la antropología, sino de diversas disciplinas, comenzando por el arte mismo. En ese sentido, las herramientas discutidas en líneas precedentes, como las nociones de liberación o de intersubjetividad, dan cuenta de sus posibilidades para ensayar una aproximación distinta al encuentro entre diferentes alteridades; y esta experiencia de dicha alteridad es la que será nuestro asidero a lo largo de este proyecto. Sin más, compete ahora aproximarse a la manera en que algunas prácticas filmicas se han aproximado a fenómenos similares.

CAPÍTULO II

EL ESCONDITE DE LA MEMORIA

...Queremos un poema negro.

Y un mundo negro.

Deja que el mundo sea un poema negro

Y deja a los negros recitar este poema,

Silenciosamente o

FUERTE...

(Amiri Baraka, 1979)

¿Cómo se ven las minorías a cuadro?, ¿Cuál es la forma de la resistencia en el orden fílmico?

Como pudimos leer en el capítulo anterior, una gran lección de las últimas décadas del siglo pasado (aun no accesible a todo el mundo), es comprender que la diversidad es una facultad tan propia de la naturaleza como necesaria. Aunque no es tarea fácil, este cambio de paradigma, tratado aquí a partir de las referencias al movimiento zapatista, nos permite hoy enfrentar las prácticas que perpetúa la idea de homogeneidad, social y cultural. Si bien no es empresa fácil, es menester cuando menos a título personal, extender la reflexión a diversos ámbitos de la vida cotidiana, pues es ahí donde dichas prácticas se encuentran enraizadas. En ese respecto, el cine y la práctica documental no están exentos de reflejar el tiempo y el pensamiento del momento histórico cultural en el cual se inscriben, por ello, a continuación se ofrece una breve revisión, con la única finalidad de mostrar algunas de estas aproximaciones. En la misma vía de la reflexión intersubjetiva, el reflejo de esta inquietud también es discutido, a través de la pregunta: ¿Se puede definir como un proceso de resistencia lo que el pueblo pa ipai enfrenta en este caso? ¿Qué facultad tendríamos para acaso ensayar la pregunta?

Sin más, nos acercamos a prácticas concretas que nos parecen paradigmáticas, en tanto que parten desde una reflexión social y colectiva cuyo reflejo es, precisamente, el resultado fílmico. A grandes rasgos se confronta la noción de **black power** como

movimiento articulado, con una tradición importante que a la fecha cuenta con varios espacios de visibilidad, frente a las ideas del cine etnográfico y del cine indígena; esto con el propósito de reflexionar si existe un estado de lo “indio” o “lo indígena”, y cuáles serían sus espacios en la discusión filmica. Este análisis también permite plantear nuestra obra en proceso en un contexto formal y estético, con el fin de ubicar y apuntalar sus ideas.

II.I Cuando la memoria grita; hacia una representación de resistencia en las prácticas fílmicas.

A principios de los años sesenta, las crecientes tensiones raciales en el sureste de Estados Unidos escalaron a un punto donde los afroamericanos que habitaban los suburbios desfavorecidos y guetos vivían marginados. Estas tensiones desembocaron en violentas revueltas, de tal suerte que los habitantes de dichos suburbios se vieron forzados a autoorganizarse en grupos de autocuidado y vigilancia de sus comunidades, barrios y condados. A la postre, esto se tradujo en una comunidad organizada que comenzó a cobrar visibilidad en todo el país y a constituir redes de mayor complejidad y relevancia, lo que a su vez fructificaría en experiencias y notables personajes, como Malcom X, Muhammad Ali, o La nación del Islam¹⁶. Con el tiempo, este movimiento a la se conoció como black power, y actualmente es una referencia obligada en materia de activismo, estudios culturales y demás prácticas de organización colectiva.

Parte importante de este proyecto es demostrar a través de la obra, la manera en que la lengua, en sus flujos y formas, se articula a través del tiempo ante una “modernidad” de la cual pareciera estar excluida. Así mismo, un eje transversal de este ensayo también es demostrar, a través de la práctica fílmica, como es que, más allá de resistir o no, la memoria, al igual que la lengua, puede tomar un sin número de formas, para diluirse en diferentes ámbitos y en distintas realidades, pues al final, *otros mundos son posibles*.

¹⁶ Malcom X (Estados Unidos, 1925-1965), activista, orador y predicador de los principales ideólogos del movimiento por los derechos de los afroamericanos.
Muhammad Alí (Estados Unidos, 1942-2016), boxeador y activista a favor de los derechos de los afroamericanos, simpatizante del movimiento Black Panthers.
Nación del Islam: Organización religiosa y política que asocia la conciencia de la identidad negra con la práctica del Islam. Esta doctrina cobró mucha importancia en el auge del movimiento conocido como black power.

El compromiso del músico blanco con el jazz, su preocupación máxima, les indicaba que las actitudes subculturales que habían producido esta música como una expresión profunda de los sentimientos humanos, podían ser aprendidas sin necesidad de pasar por un rito de sangre secreto. Y la música de los negros es esencialmente una actitud, o una colección de actitudes acerca del mundo, y solo secundariamente del modo de hacer música. (Baraka, 1999)

Amiri Baraka¹⁷ explica una de las motivaciones fundamentales de este trabajo; esto es, la manera en la que las alteridades culturales son reducidas o generalizadas hasta lo invisible, en tanto que no son explotables.

Para James F. Smith Jr, la obra de Baraka acusa un pensamiento estilístico y político totalmente unificado donde el principio de la resistencia subyace adquiriendo la facultad de pieza poética, por lo que su trabajo alcanzaría una condición de “estética de lo negro”:

La concepción del artista sin miedo a romper un lugar desde la clase media y emergente para decir las cosas como son, sin importar sus consecuencias sociales o económicas...una imaginación artística afilada desde la historia negra. (Smith, 1983)

Esta *estética blues*, a su vez, confronta el universo afroamericano con los principios occidentales para dar pie a todo un movimiento político, estético y artístico llamado “*Black arts*”. En ese sentido resulta interesante analizar como Baraka, al emprender su obra, se propone como partir todo el tiempo desde sus referentes como afroamericano: su mundo negro, su vida como negro y en consecuencia su poesía de negro. Es ahí donde la resistencia emana desde una oposición contra el mundo que le rodea, lo que socialmente permite poner de relieve la condición de los afroamericanos en la década de los sesenta¹⁸, al tiempo que dichos postulados, en tanto se enuncian a través de la práctica creativa, como la poesía, la música o el cine, transmutan su compromiso en la esencia

¹⁷ Le Roi James, (Newark, 1934-2014) Escritor, crítico y poeta afroamericano.

¹⁸ Al respecto es importante señalar que el *Black arts movement* es comúnmente entendido como paralelo al movimiento político del black power, pues fue el reflejo directo de aquel momento histórico, además de que entre dichos movimientos existe una amplia y documentada retroalimentación.

poderosa y atemporal de resistencia referida en las ideas de Deleuze.

Por eso, a manera de medio de contraste, se pone en perspectiva el movimiento del black power¹⁹ en voz de uno de sus teóricos más importantes, como ejemplo de un mecanismo de resistencia cada vez más consolidado y eficaz, cuando menos en términos de representación. Dicha noción nos permitirá formular un estado de las cosas desde la lógica de las representaciones y las narrativas en torno a lo indio, pues como se podrá apreciar posteriormente, el black power posibilita atender diversas dinámicas que dan cuenta de una serie de ideas articuladas y unificadas en un corpus de claridad estética, política y filosófica en general, además de trazar un breve recorrido por algunos ejemplos fílmicos, lo que nos permite estudiar el comportamiento de dicho concepto y su operación en el aparato fílmico-narrativo. Lo anterior, a fin de encontrar diferencias o similitudes que den cuenta de procesos en los que una minoría logra articular su narrativa a través de la memoria y eventualmente la resistencia, y plasmarlo después en sus representaciones. De ahí que el caso del black power resulte pertinente bajo el entendido de que si bien a través de estos procesos han construido (y construyen) su propia historia, en su estado actual existen diversas ideas que resulta interesante aprender y aprehender, como la propia noción de resistencia, en tanto que mecanismo para hacer frente de manera organizada a los embates de instancias culturalmente externas.

Para discutir estas ideas desde el orden fílmico, recurrimos a dos referencias: en primer lugar exponemos el caso del *Black Audio and Film Collective*, colectivo que aparece en 1985 con un grupo de artistas de diferentes disciplinas cuyo origen común era la diáspora africana en Inglaterra. A propósito de la inauguración de una importante retrospectiva sobre el trabajo de John Akomfrah²⁰, uno de los personajes más relevantes del colectivo, Ashley Clark refiere:

Con formaciones que iban desde la psicología, la sociología, las bellas artes y los estudios culturales, organizaron festivales de cine *avant-garde*, no ficción, ficción, y crearon y exhibieron su propio trabajo usando

¹⁹ Movimiento social surgido en la década de los sesenta en defensa de los derechos civiles de la población afrodescendiente en Estados Unidos.

²⁰ Accra, Ghana (1957), cineasta y artista visual.

filmes en video y diapositivas con texto, inspirados por cineastas *avant-garde* como Stuart Hall, o Vertov. Black Audio Film Collective mezcló montajes en cascada y compleja experimentación sonora con reflexiones personales sobre la raza, la memoria, el post colonialismo y la migración. (Clark, Fusco, Haslett, & Keeling, 2018)

Podemos entonces acercarnos a la manera en la que este colectivo asimila los principios de una importante lucha como el black power, para articular una idea de resistencia a partir del arte y las prácticas culturales aplicadas. Además, analizar el trabajo del BAFC nos permite acercarnos a una serie recursos y obras estructuradas desde diversas disciplinas y categorías del arte, la estética y los estudios culturales, en las que se consolidan ideas y premisas puntuales; que sirven además como reflejo de un movimiento, como el black power, en toda su amplitud.

Una de las obras más relevantes del BAFC es *The Last Angel of History*, película que ensaya una mitología futurista mezclando la leyenda de Robert Johnson²¹ mediante una genealogía de las vanguardias musicales africanas y su influencia en las músicas electrónicas actuales (y en consecuencia podemos afirmar que en las músicas populares). Dichas vanguardias son retratadas a través de tres personajes clave de las músicas de origen negro con más impacto en la actualidad: el reggae, el funk y el jazz son encarnados en Lee “Scratch” Perry, George Clinton y Sun Ra²², respectivamente.

Lo anterior es notable en tanto que dicho filme nos narra, a manera de griot,²³ la historia de estos tres personajes, quienes comparten una de las ideas clave de la nación

²¹ Robert Johnson (1911-1938), fue uno de los más notables músicos de blues del estilo Delta, además de ser uno de los primeros intérpretes del género conocidos. Es famoso por una leyenda según la cual este hizo un pacto con el diablo en la intersección de la ruta 66 (Delta del Mississippi), por lo que habría sido el diablo quien le otorgó los poderes mágicos necesarios para interpretar el blues.

²² Lee “Scratch” Perry Kendal, Jamaica (1936-2021), productor y músico, innovador de la música reggae y creador del género dub. Es reconocido mundialmente por su trabajo con artistas como Bob Marley, The Clash y Paul Mc Cartney.

George Clinton, Kannapolis, Carolina del Norte (1941), músico y productor reconocido como uno de los principales creadores de la música funk.

Sun Ra, Herman Sonny Blount, Alabama (1914-1993), fue un músico creador de la Sun Ra Arkestra uno de los ensambles mas remarcables de la vanguardia jazzística, dejando un gran legado a la música experimental, al jazz y las prácticas de vanguardia.

²³ Un *griot* o *jeli* es un narrador de historias de África Occidental. El griot cuenta la historia como lo haría un poeta, un cantante de alabanzas o un músico ambulante. Un griot es un depósito de tradición oral.

del Islam, la cual sostiene que un profeta negro habría venido de otro planeta. Efectivamente, en diferentes momentos y de distinta manera, los personajes referidos han desarrollado, en sus narrativas personales y profesionales, la idea de venir de otros planetas. A ellos debemos frases y actitudes conocidas en el medio musical como:

“Space is the place...” por Sun Ra, o George Clinton quien en sus conciertos simulaba bajar de una nave espacial, mientras que Lee “Scratch” Perry afirma; *“I’m not a super star, I am a real star”*.

Este tejido entre ciencia ficción y mitología adquiere un matiz más agudo cuando el director entrevista al astronauta Bernard Harris Jr, primer hombre negro en viajar al espacio, y este le muestra un LP de George Clinton para saber su opinión.



Fotograma 1 “Pero lo más importante es que ellos (parliament) estaban explorando el espacio en el futuro, y ahora somos nosotros quienes estaremos explorando el espacio en un futuro”.



Fotograma 2. Se establece claramente el diálogo entre el pasado y el presente, las vías del tren junto a las antiguas herramientas que refieren la condición del esclavo negro, y el puente de cualquier suburbio afroamericano en la actualidad.

En términos cinematográficos destaca, por un lado, la paleta de colores usada en la presentación del “narrador *griot*” sobre un fondo en tonos sepia que hace las veces de pantano en Mississippi y otras tantas de estepa, haciendo una clara alusión a la relación con la geografía africana.



Fotograma 3 La paleta de colores dialoga entre los sepias de la estepa africana y el desierto de algún lugar futurista.



Fotograma 4: aquí el diálogo se establece a través del espacio, pues el plano sugiere la estepa africana, reforzada con la paleta de color, pero también puede ser un lugar pantanoso en el delta del Mississippi.

Por otra parte, los espacios donde los personajes son entrevistados, hacen referencia a lugares futuristas, o espacios imaginarios.



Fotograma 5 La paleta de colores y la iluminación sugieren algún lugar espacial.

De igual manera, hay un acucioso trabajo en cuanto a formatos y material de archivo donde se construye un diálogo con referencia al sonido que, por su parte, articula un discurso puntual y uniforme. Dicho diálogo es notable porque, a través del montaje, el tratamiento de formatos y material de archivo hace referencia al manejo del *sampleo*²⁴

²⁴ El sampleo es una técnica del hip hop, originada en los suburbios de Nueva York a final de la década de los setenta, que consiste en tomar fragmentos, secciones o golpes de diferentes fuentes sonoras y reconfigurarlas con un nuevo sentido musical. Esta técnica definió el sonido del hip hop y por

en la cultura del hip hop.



Fotograma 6 La relación entre pasado y futuro, de nuevo explicitada mediante samples en las pantallas que refieren al pasado y al narrador de filme como un *griot* futurista.

Es también notorio el tratamiento del sonido, pues desde las entrevistas y el narrador, existe un claro sentido de trabajo sonoro en función del sistema narrativo. Si se escucha al narrador inicial, este se encuentra más cerca de un MC²⁵ de hip hop o del referido *griot*, que de un comentarista que nos introduce al documental. Valga de nuevo explicar la alusión al *griot* toda vez que el MC es considerado un devenir del *griot* a través del tiempo y el espacio.

Así, el entramado sonoro se desarrolla desde testimonios y entrevistas hasta samples de jazz y *jungle*²⁶ que dejan en claro una cosa: la comunidad negra tiene sus propios mecanismos y sistemas estructurados y configurados para auto-representarse, cuestionarse, repensarse y constituir incluso una mitología propia.

El segundo ejemplo que nos ocupa es un fotograma de la película *La haine* (Kassovitz, 1995). Esta película multipremiada²⁷, filmada en blanco y negro, en formato de 35 mm, retoma aspectos formales asociados al telediario²⁸, y con una producción que

ende ha determinado el curso de la música contemporánea popular y académica.

²⁵ MC, del inglés *Master of Ceremony*, era el encargado de promover la fiesta del hip hop. Se considera uno de los cuatro elementos del hip hop, junto con el *DJ*, quien mezcla las pistas, los *b-boys* que bailan sobre las mismas y el grafiti, se considera un los cuatro elementos del hip hop.

²⁶ Evolución electrónica del reggae nacida en Londres en los años noventa a partir de revolucionar los Lps de reggae, con el fin de producir una músicaailable de ritmo más dinámico.

²⁷ La cinta ganó mejor director y mejor productor en el festival de Cannes (entre otros).

²⁸ Género televisivo que presenta noticias con reportajes de amplia cobertura, caracterizado por una búsqueda de refuerzos audiovisuales, como entrevistas, planos y montajes específicos en función de la nota.

abreva del neorrealismo italiano al retratar la vida cotidiana del suburbio e involucrar a varios jóvenes de Chanteloup-les-Vignes, el barrio marginal parisino donde fue filmada.

Paralelo a la construcción dramática, existe un aparato visual instrumentado para incrementar la potencia narrativa. Al respecto es importante atender diversos aspectos, como la decisión del autor de que el filme fuera en blanco y negro, lo que da la impresión de un recuerdo, de algo que evocamos desde la memoria. Además, el montaje y la temporalidad juegan por momentos a situarnos en un telediario, como en la secuencia inicial.

Todo el sistema narrativo y cinematográfico apunta la lectura de la vida de tres jóvenes condenados a estar siempre confrontados con la ley, solo por ser de orígenes étnicos distintos y vivir en *la cité*²⁹. Incluso los afiches y grafitis que se pueden leer en toda la película recuerdan sarcásticamente su condición. Por su parte, el guión explicita esta condición a través de un tipo de lenguaje *slang*, lleno de localismos y palabras importadas de otras culturas como la árabe, reforzando de esta manera el tono y la caracterización de los tres jóvenes.

A pesar de que el filme acusa un mapa que posibilita entender la construcción narrativa y dramática dentro de los mismos códigos semánticos que construyó, para fines de esta investigación nos centraremos en una de las secuencias claves de la película e icónicas de la cinematografía francesa.

Nos encontramos al interior de la casa de Hubert (Hubert Koundé), donde, en la sensación de tranquilidad e intimidad del personaje, hay algo que está por suceder. Una vez que cierra la puerta de su habitación, no se le escucha hablar más; sin embargo comienzan una serie de estímulos que la temporalidad articula para establecer un contexto claro. Todo en el minúsculo cuarto son alusiones al *black power* y los encuadres evidencian lo pequeño del mundo de interés social que habita el joven. Luego, un plano cerrado muestra sus manos negras liando un *porro* de hachís para llevar a cabo su ritual personal al compás de Isaac Hayes cantando –“That loving feelin’³⁰” una canción soul³¹. Hubert se encierra buscando escapar de su realidad en su microuniverso de dignidad

²⁹ Nombre coloquial en francés para referir a un barrio marginal.

³⁰ 1975, balada de Isaac Hayes, cantante de soul

³¹ El soul es un género de música popular norteamericana representativo de la cultura afroamericana.

afro. Este contraste se ve amplificado cuando un estímulo del exterior irrumpe en la diégesis del personaje, quien ya acusaba ciertos momentos fantásticos en la intimidad de su alcoba a través de una serie de discretas disolvencias. Momentos después, al asomarse a través de su ventana mientras fuma, repara en que su vecino está preparando los bafles, a punto de poner *play* a las tornamesas.



Fotograma 7 Se presenta al personaje en su intimidad, negra...



Fotograma 8 El atrezzo explicita las motivacions e inspiraciones del personaje, black power, Muhammad Ali, etcétera.

Como se puede observar en los ejemplos precedentes, la construcción del sistema narrativo da cuenta de un estado de madurez en el andamiaje de una representación del mundo afro: el black power como pivote ontológico, donde se puede transitar en múltiples sentidos entre África y Estados Unidos, entre el jazz y el box, entre un HLM³² en París y la diáspora migrante en Londres, entre la ficción, la no ficción y el cine documental. De

³² *Habitation à Loyer Modéré*, abreviación en francés de "unidad de interés social".

tal suerte que en este punto encontramos a la memoria y la resistencia como un binomio de gran eficacia, sobretodo, en la idea deleuziana de la potencia que la obra de arte adquiere como forma de resistencia.

II.II Grito sordo

Aunque recientemente su presencia ha cobrado fuerza, las lenguas originarias en el cine tienen ya algunas décadas reclamando un espacio que les es más que merecido. En ese sentido, y para efectos de la presente discusión, habremos de referirnos a dos casos puntuales, los filmes *Santo Luzbel* (Sabido, 1991)³³ y *Sueño en otro idioma* (Contreras, 2017), puesto que dentro de sus respectivos contextos, ambos han explorado formas de las lenguas originarias poco tratadas hasta el momento en el cine.

Santo Luzbel retrata lo violento que puede tornarse un proceso de transculturación o sincretismo planteado desde una lógica de abusos e imposición desde el universo del *coyote*³⁴. En ese sentido, un aporte de dicho filme es ensayar un lugar de enunciación distinto de aquel pasaje, donde el síndico del pueblo –evidentemente relacionado con el cacique-, en completo acuerdo con el sacerdote, tratan de prohibir a los indios la realización de un ritual que, ante los ojos católicos y “*de razón*”³⁵, representa “prácticas demoniacas y blasfémicas”. En ese sentido, la lengua pone de relieve la versión del indio en la que se tiene que aludir a palabras como *Tlayehtilli* (lo que se atesora, lo sagrado), y ello representa la manera de referirlo desde el universo indio y el punto donde el mestizo no comprende.

³³ *Santo Luzbel* (1996) IMDb, s/f

³⁴ Coyote es una manera por parte del indígena para referirse al mestizo popular en diversas etnias de México.

³⁵ Manera como el mestizo se autodenomina frente al indio.



Fotograma 9 La lengua como espacio simbólico.

Si bien la cinematografía es modesta en *Santo Luzbel*, el diseño de producción junto al trabajo actoral de la Compañía de teatro náhuatl³⁶ supone un arduo esfuerzo por llevar a la pantalla a actores provenientes de comunidades, además de trasladarlos del ejercicio teatral al fílmico.

Santo Luzbel resulta entonces un ejercicio interesante y referencial porque otorga la palabra al indio, permitiendo que se exprese en su lengua, aún usando neologismos como “*televi*” para nombrar objetos de un universo que se le ha negado, encarnado metafóricamente en un objeto como la televisión. Aunque la película obtuvo el Ariel por mejor guión en 1991, vale la pena precisar que se trata de una ficción y que este guión sigue estando construido desde la pluma de su autor con la investigación previa que ello supone. Sin embargo esto implica que aún cuando se trate de problemáticas pertinentes, habría que preguntarse: ¿Cuál es el sentir de un habitante de la comunidad de Cuetzalan, Puebla, donde se lleva a cabo la película, respecto al argumento de la misma? ¿En qué medida es una de las inquietudes comunes para los integrantes de una comunidad?

Partiendo del hecho de que se trata de una ficción, es comprensible el argumento planteado. Sin embargo, en este punto consideramos fundamental advertir que los indios también tienen una modernidad en la que, para desgracia de nuestro idealismo; tal vez les interesa más tener un teléfono inteligente, que realizar su danza tradicional. Aún así, este elemento es interesante a la luz de otra de las referencias que posteriormente se

³⁶ Compañía de teatro creada en 1987 por Miguel Sabido para recuperar textos y dramaturgia tradicional mayoritariamente en náhuatl.

analizan. Baste decir que estas son la clase de preguntas que evidencian un tipo de relación desde quien diseña las actitudes creativas. En este caso una ficción sobre un tema que le interesa y conoce, pero cuya aproximación, más que abordar a la lengua en sí misma; evoca los valores imaginados de una etnia y para ello usa a la lengua como dispositivo, lo cual sin duda traza un referente fílmico para efectos de esta obra.



Fotograma 10 ¿Cómo retratar la dignidad?

Finalmente, para los intereses de este ensayo, la carga dramática del guión exige un cuidadoso trabajo de puesta en cámara y diseño de producción, dejando poco o nulo espacio para experimentar con las facultades inherentes a la lengua. No está de más reiterar que, puesto en perspectiva, esto tiene sentido, ya que en su momento fue un gran paso ver en una ficción a los indígenas exponer a cuadro su definición de lo sagrado.



Fotograma 11 Los aspectos culturales y simbólicos puestos a cuadro ¿qué tanto consiguen revelarnos de dichas actitudes, solo con ver la imagen?

Por su parte, *Sueño en otro idioma* comparte un origen común con el presente proyecto, pues su director, Ernesto Contreras, refiere también haber leído un titular de periódico anunciando el pacto de muerte de una lengua en peligro de extinción.

Este largometraje tiene el gran acierto de recrear una lengua imaginaria, además intenta ponerla en contraste con una modernidad cultural encarnada en la necesidad del pueblo por aprender inglés para una eventual migración hacia los Estados Unidos. En este caso, aparece una tensión en términos de representación con respecto al ejemplo anterior.

Por una parte, el argumento de *Santo Luzbel* apuesta, en términos más idealistas, a una lucha por mantener una tradición y sostener un compromiso espiritual, simbólico y moral (el juramento a un amigo y llevar a cabo el coloquio patronal) a costa de lo que sea, incluso la vida. Por su parte en *Sueño en otro idioma*, la potencia argumental radica en la inminente pérdida de la lengua.

En ese sentido, aun tratándose de ficciones, en ambos casos es posible advertir un tipo de relación diferente frente a las comunidades que dichos filmes recrean. ¿Qué tipo de relaciones observamos?

En el caso de *Santo Luzbel* como ya se dijo, se aborda la cosmogonía de una etnia como ideal, y en torno a ella se construye el drama; mientras que *Sueño en otro idioma* ensaya la inminente pérdida de una lengua. Aun embargo en el caso de esta última, la propia lengua se recrea, por lo que sus relaciones en consecuencia deberían ser recreadas de igual manera.

Al respecto vale la pena apuntar que, si bien se trata de un notable ejercicio de investigación lingüística, el nivel de diseño de producción y dirección actoral se ven rebasados por el robusto contenido semántico y simbólico de inventar una lengua. Como un ejemplo podemos referir el caso de Martín³⁷, el lingüista que llega a la comunidad para documentar el *zikril*³⁸. En ese sentido; la caracterización y la representación, que si bien deberían ser construidas cuidadosamente para no caer en convenciones y *clichés* sobre “el antropólogo”, no logran un grado de fidelidad deseado, como sí lo hace el universo que la lengua recrea. Lo anterior, aunado a que, en términos de dirección de

³⁷ Interpretado por Fernando Álvarez Rebeil (Sonora, 1987)

³⁸ Lengua inventada para fines de la película *Sueño en otro idioma*.

arte, resulta difícil, si no imposible, creer que una casa en un pueblo en el olvido esté hecha de concreto, o que esté tan bien “ordenada” y sin polvo, ya que generalmente el abandono de una lengua refleja el abandono cultural y social, como consecuencia de un abandono institucional.



Fotograma 12 El diseño de arte nos permite observar la falta de fidelidad con respecto a la presentación de un lugar donde la lengua está en riesgo.



Fotograma 13 Resulta muy improbable que uno de los dos últimos hablantes de una lengua a punto de extinguirse, viva en un lugar con piso de concreto, use zapatos cerrados, bien lustrados, y tenga sillas tipo "rústicas" o de "jardín".

No obstante, pese a dichos aspectos “desafortunados”; queda el acierto de haber

asumido la enorme empresa de inventar una lengua, lo que supone problemáticas adicionales. Al respecto, Ernesto Contreras refiere:

No queríamos usar ninguna lengua real para que todo fuera ficción, y no faltarle el respeto a las lenguas que efectivamente están desapareciendo. Carlos consultó a especialistas, e invitamos a un amigo lingüista a crear esta lengua. Hay todo un alfabeto del zikril utilizado en la película, para darle una carga dramática. Hay momentos en los que no hay subtítulos, también fue una forma de jugar con ese elemento dramático. (Vértiz de la Fuente, 2018) La cita precedente es notable porque nos conduce a la discusión de la presente investigación; teniendo un poder expresivo tan amplio.

¿Qué atributos adicionales percibimos que nos refieran otro tipo de relación de con las lenguas y lo que éstas nos evocan? ¿Es solo la lengua como palabra hablada lo que nos permite observar a un sistema cultural?

De acuerdo con nuestra búsqueda, la lengua podría habitar en diversos espacios y condiciones de los grupos culturales. Por ello, y a efectos de este ejemplo, es importante referir que a pesar de que una lengua en peligro de extinción resulta (o debería resultar) una situación urgente, el director decidió que el énfasis dramático desembocara en la historia en sí misma, en la anécdota, lo que va en detrimento del argumento, que es lo significativo en el filme. Si bien, en términos de producción, el hecho de que el autor revista de una “anécdota” a la historia puede entenderse como estrategia a efectos de lograr un gancho emocional o dramático, es también desafortunado porque con ese segundo drama de la historia de los “amigos distanciados” logra eclipsar el interés que genera discutir una lengua en riesgo de extinción inminente. Por lo que una vez más la lengua se vuelve una excusa para contar “una historia”, perdiendo una importante posibilidad de colocar a la lengua en el centro de la discusión fílmica, estética y poética.

Finalmente, ambas películas retratan, en un ámbito de casi tres décadas de cinematografía mexicana, la condición de la representación de los pueblos originarios,

pero también retratan la manera en la que los indios han participado o no en la narrativa de la escena fílmica contemporánea, así como en su relación con esta. Es importante señalar también que en México existe una larga experiencia de lo que se conoce como cine etnográfico, con iniciativas interesantes; y que en correspondencia con la naturaleza multicultural de nuestro país, ha ofrecido diversos ejemplos y ejercicios para retratar a las diversas etnias y sus formas de vida. Entre ellas podemos referir, desde Teófila Palafox y *La vida de una familia Ikoot* (1996), *Flores en el desierto* (2009), de José Álvarez³⁹, o *Eco de la montaña*, de Nicolás Echevarría (2014)⁴⁰. Si bien estas aproximaciones dan cuenta de la vastedad de aspectos necesarios de prestar atención en una etnia, también queda claro que la lengua en sí misma, o las relaciones que desde ella se apuntalan, constituyen un punto ciego que no ha sido necesariamente evidenciado como tal, ni por las ficciones ni por el cine. Más allá de “la entera confianza de los habitantes con el investigador”, o de la “transferencia de tecnologías” que en su momento detonó diferentes proyectos de registro, tampoco tenemos registro de ejercicios que supongan una manera distinta de trazar relaciones intersubjetivas (al menos no dentro del espectro de trabajos analizados). Y es que la naturaleza de este proyecto de investigación-creación supone una actitud constructiva desde las naturales diferencias entre dos subjetividades, que comparten aspectos de la condición de una minoría como lo son las diferentes etnias indígenas. Y es en este punto donde la noción de intersubjetividad, referida; es decir el pensar desde un *nosotros* como Lenkendorf establece, adquiere todo el significado y el valor como primer punto de anclaje entre ésta pieza y las ideas que en ella habitan.

Cabe también apuntar que en la actualidad se están produciendo diferentes películas como *El sueño del Mara'akame* (Cecchetti, 2016) o *Laberinto Yo'eme* (Ros, 2019), entre otros ejemplos; sin embargo pocas veces se visibiliza el ejercicio de resistencia desde la lengua, ya que generalmente esta es representada como complemento de una forma de vida y no como parte fundamental de la misma. Esto permite establecer con más precisión nuestra inquietud. ¿Existe una representación de la resistencia a través de la lengua en el cine?

³⁹ (Álvarez & Álvarez, 2009)

⁴⁰ Nicolás Echevarría (Nayarit, México, 1947)

Ciertamente no podemos afirmar que todas las lenguas resisten, o que dicha resistencia es un proceso estructurado y sistematizado por parte de las etnias, sin embargo; en este punto revisitamos la idea de Deleuze en torno a la resistencia.

Deleuze refiere a la creación en sí misma como acto de resistencia ante una estructura de control disciplinar. Esto supone que una pulsión vital obliga al humano a desarrollar mecanismos para perpetuarse incluso más allá de sí mismo; de ahí que dicha noción se expanda al terreno del arte y el pensamiento, capaz de trascender incluso a sus creadores. En ese sentido, el flujo de una lengua a través de generaciones, diferentes condiciones y escenarios, en un proyecto de nación caracterizado por el abandono sistemático a las minorías, puede asumirse como un acto de resistencia ante una estructura de nación donde el vocabulario, la gramática y la fonética no significan nada . Devenir en sonidos organizados, danzas concertadas, celebraciones y prácticas caleidoscópicas en las que la creatividad es norma para confrontar el olvido constituye un acto poderoso de resistencia. Por ello, este proyecto considera fundamental atender los cantos que hablan de estrellas, el olor de una planta, cuyas propiedades se han heredado desde las historias más antiguas; buscar los caminos que esas historias nos han contado, el acto de creación sensible que atraviesa la historia que las formas oficiales ensayan borrar.

Al factorizar el binomio black power - pa ipai, nos restan no pocas inquietudes en el tintero.

En primer lugar vale la pena preguntarse:

¿Cuál ha sido la diferencia a nivel de prácticas culturales y artísticas entre movimientos como el black power y el “cine indígena” o “etnográfico”?

Si bien la aparición del EZLN ha sido determinante para una nueva agenda sobre la discusión de la diversidad étnica del país llamado México, los diversos ejemplos también dejan ver que dicha discusión sigue estructurándose no con poco trabajo. Lo anterior puesto a través del tamiz de movimientos como el black power que, mediante los análisis propuestos, nos permite establecer diferencias claras que acusan la posibilidad de un estado del arte de lo negro, mientras que aún no es fácil referirse a una estética, o una poética de lo indio.

Antes de reproducir cualquier generalización, vale la pena referir que actualmente existen varios proyectos e iniciativas que dan cuenta de una búsqueda de dichas gramáticas, como la poesía *binnizá*⁴¹ o el ensayo *ayuuuk*⁴², cuya visibilidad e impacto son aún reducidos en comparación con el black power y su herencia. De ahí la pertinencia de utilizar este movimiento como medio paradigmático de contraste.

Como se anota en la primera sección, los primeros acercamientos de este proyecto admiten la factibilidad de un estudio en torno a la lengua pa ipai y sus diferentes relaciones culturales, las cuales, como ya se explicó, nos permitirán enunciar, por una parte, los procesos de resistencia y por otra articular un objeto de estudio para el ámbito del cine documental como herramienta de investigación. Por tal motivo se establece el registro del comportamiento de la lengua en algunos espacios de su cotidianidad, con el propósito de mostrar las relaciones entre esta y su hablantes, su geografía y su(s) realidad(es), y así visibilizar estos procesos de resistencia y preservación.

¿En que partes de la cotidianidad habita la memoria?

Atendiendo a nuestra inquietud inicial, la pregunta siguiente sería: ¿cuáles son los aspectos de la lengua que albergan esta memoria y que acaso posibilitan articular un proceso de resistencia?

Es en este punto donde se considera primordial el acercamiento desde otras actitudes y hacia otros aspectos del pueblo pa ipai, pues una primera línea de búsqueda es compartir la cotidianidad y advertir las posibilidades sensibles que esta representa, así como su relación con otros aspectos de su cultura.

II.III La mirada de la voz

¿Cómo se han escrito, y cuales son las voces que han nombrado los Méxicos que habitamos?

La lengua, repositorio simbólico, supone un universo indescifrable para quienes no la hablan, o al menos para quienes no tienen interés en una confrontación en el orden cultural-sensible. De ahí que este proyecto se ocupe de lo que queda fuera de campo,

⁴¹ Diidxazá o zapoteco istmeño; un ejemplo de poesía Diidxazá es Irma Pineda (Juchitán 1974)

⁴² Ayuujk manera en que se autonombran los “mixes”, Yasnaya Aguilar (San pedro Ayutla, 1981) es lingüista, ensayista y traductora Ayuujk-Español-Inglés)

fuera de cuadro, y sobretodo fuera del guión y de las películas: lo que las lenguas albergan en su interior. Pascal Quignard nos dice: “en su origen, todas las lenguas crecieron por medio de sonidos que sirven para suprimir, para sustraer lo que acaba de ser dicho y es necesario destacar para eliminar” (Quignard: 2012).

En efecto existen cada vez más exploraciones e iniciativas en torno a lo fílmico, lo documental y las minorías étnicas; aunque vale precisar en este punto que ni todas las comunidades tienen una lengua originaria, ni todas las lenguas originarias están asentadas en una sola comunidad. También es pertinente establecer que dichas exploraciones articulan el abanico que esboza el movimiento conocido como “cine indígena”. Por otra parte, hacer frente a un espacio donde la lengua y sus relaciones detonen una reflexión, estética, política, ética y sensible nos coloca en un vértice, pues partimos de que cualquier construcción de imagen en movimiento y sonido organizado interrelacionados puede aspirar a la categoría de cine en tanto que desarrolla un sistema narrativo a partir de los elementos referidos. No así en el caso de “lo indio”, en tanto que esta es una categoría problemática en sí misma. Es importante, en consecuencia, delimitar el ámbito de discusión de este proyecto, pues no se trata de una “revisión” del “movimiento indigenista” o del “cine indígena” sino, por el contrario, apelar a un punto de enunciación ideal que interpele cualquiera de esos descriptores en pos de una obra que se narre a sí misma mediante la experiencia fílmica.

Y ese entonces es el centro de ésta investigación-creación: ¿Cuál es la historia que nos cuenta el ayuuk o el náhuatl desde su voz? ¿Cómo se mira desde una lengua que es tonal? Es decir, que el acercarse a las lenguas no se trata solamente de entender lo que semánticamente u oralmente representan, en ello hay componentes mucho más complejos, relacionados con la experiencia cultural, geográfica, política etcétera. Y ahí habta nuestra pesquisa.

Nika niijkuilosjneki ica ninokamanalli, no maseualtlajtol, nahuatlajtol; keman tikiitaz nochi noikniuaj itlajtomej; kipiaj ikamanali pampa kejnopa techtokaxtijkej, nahua nimaseual, uan nojkia sekinok toikniuaj kej teneek, ayuuk, uan pa ipai, uan kema tijkuamachiliaj tlachke eli “gente” “indios”, san timokamanalyejyekouaj uan kejnopa uelij

tij notsa ce toikni, nopa kaxtillan coyomej axhuelij technotsa katotlajtlot katokamanal.⁴³

¿Cómo se representan las implicaciones que cada una de las lenguas tiene entre su sonoridad, su morfología, y la manera de habitar sus lugares de origen? ¿Cómo se mira esta sonoridad a cuadro? ¿Cómo se articula un sistema narrativo a partir de ello?

Aunque las diferentes expresiones o exposiciones de cine “indígena” o cine “etnográfico” han retratado diversas lenguas, a sus hablantes y sus comunidades, este trabajo se aproxima a la lengua como un espacio de contemplación, de manera que al observar su cotidianidad y sus relaciones nos permita comprender su relevancia, y demostrar, desde lo fílmico, que puede revelarnos algo más que un simple accesorio que nos habla de una alteridad exótica o desconocida por el espectador.

Por una parte el zapatismo ha dado una gran lección al mundo proponiendo la viabilidad de diferentes condiciones tanto ontológicas como epistemológicas, y sobre todo la capacidad de estas para coexistir. En ese sentido, este ensayo considera dicho aporte como elemento fundamental para entendernos a través de mirar al otro pues, como refleja la primera etapa del trabajo de campo, la intersubjetividad como condición de interacción sociocultural provee de aportes insospechados para efectos de la obra.

En segundo lugar; si retomamos lo expresado por Martel en diálogo con la noción de Deleuze, ¿existe una posibilidad de ir mas allá del constructo de resistencia para propiciar *otras gramáticas* que nos permitan, -como en el caso del BAFC- autorrepresentarnos como indios, partiendo desde la intersubjetividad lenkersdorffiana?

Es decir, se buscaría apelar a la potencia de la creatividad como acto de resistencia, más que de fundamentalismo, e interpretar los procesos que la lengua paipai ha atravesado, así como sus implicaciones para la comunidad a través de las relaciones trazadas desde la cotidianidad. ¿Cómo evidenciar estas relaciones?

A propósito, se establece la búsqueda de nuevas maneras de formular dichas preguntas. Lo anterior confirma la pertinencia de la investigación-creación⁴⁴ en tanto

⁴³ Este texto se escribe en náhuatl dada la naturaleza de su idea, pues hace alusión al hecho de que aunque existe la convención académica entre lo indígena y lo indio. El término indio, dentro de la pragmática de quienes hablamos una lengua, es utilizado de manera generalizada; y esto es debido a que para los “mestizos” es imposible entender que cada uno de nosotros tenemos una manera distinta de nombrarnos en nuestra lengua, por ejemplo: maseual, o pa ipai.

Por ello el término “indígena” se usa en caso específicos (y una vez más concebidos desde el español), tal es el caso de la idea de: “cine indígena”.

⁴⁴ La investigación creación o investigación artística es una metodología surgida hacia finales del

metodología. Al respecto, el trabajo de BAFC se vuelve referente sobre cómo se da nueva forma a viejas preguntas, y se alcanzan nuevos espacios y nuevas resonancias determinantes para la producción de conocimiento acorde con nuestro tiempo; una oportunidad inusitada para dar pie a nuevas aproximaciones epistemológicas, y hallazgos; posibles únicamente desde la práctica artística y el orden creativo.

Se observa también cómo la memoria, las minorías y la resistencia operan como un sistema dinámico cuyos límites históricamente parecen estar configurados por el capitalismo, expresado a través de las nociones de cultura, nación y pertenencia, operantes en las sociedades y comunidades, lo cual insta a desactivar dichos espacios a través de estas formas diferentes.

Para ello, continuar con los trazos de la producción de esta pieza, nos permitirá profundizar en esta aproximación y demostrar si, en efecto, favorece la construcción de una alternativa de conocimiento a través de un posible documental sonoro. Esto en virtud de que dicha forma sería el espacio ideal de convergencia entre elementos como documentación, lingüística, fonología, auralidad y sobretodo; creación y representación a través de sonidos. Sin embargo, al indagar en los aspectos formales, fueron varios los hallazgos que permitieron configurar la forma final de este proyecto.

En este punto también vale referir los hallazgos de nuestro trabajo de campo en lo que a la lengua y su entorno respecta. En ese sentido, enfrentar la agonía de una lengua en carne propia inspira aún más deseo por conocerla y valorarla. Como se mencionó en líneas anteriores, quienes hablamos otra lengua originaria, en cierta medida estamos familiarizados con llegar a una comunidad y escuchar que esta se habla en la cocina, el trabajo o incluso en las reuniones. Por el contrario, una característica de una lengua en peligro alto de extinción, como el jaspuympai (conocido como pa ipai), es que aunque algunos personajes de la comunidad, como Adelaida, Kenneth, o su madre y sus tías la hablen, ya no lo usan en lo cotidiano; incluso los niños que entienden algunas palabras ya no escuchan la lengua en su condición cotidiana. Para bien de este proyecto, y para fortuna de la comunidad, el pa ipai sin embargo habita en los kuri kuri que todas y todos

siglo xx que consiste en utilizar la investigación como objeto de arte o el arte como metodología de investigación a efectos de devenir en nuevas formulaciones y aproximaciones en la producción de conocimiento.

cantan, en el río y la montaña que dan sustento a la comunidad. en sus animales, sus flores, sus sueños y su imaginario. No obstante lo anterior nos confronta una vez más con nuestra pregunta sobre cómo se retrata esta condición.

Por ello ese escondite de la memoria es el cometido de este proyecto. Como vimos antes, aún con la diversidad de proyectos en torno a la documentación de las diferentes etnias, el cine etnográfico o la antropología visual misma, la expresión de un elemento tan profundo y a la vez tan cotidiano como la lengua, sigue siendo un punto ciego en dichas representaciones. Leer algunas de las poderosas actitudes que, con el tiempo, el movimiento black power alcanzó, nos pone frente a la cuestión más relevante: ¿en verdad “lo indio” está contando su historia cinematográfica? ¿Debería llamarse antropología visual o cine etnográfico? ¿no puede ser solo cine? ¿qué es lo que necesitamos para despojarse de tales descriptores?

Si recapitulamos nuestras ideas de liberación y alteridad, y llevamos esto aún más lejos, la pregunta sería más bien si necesitamos un cine indígena, un cine etnográfico, o incluso si necesitamos un cine.

Aunque no se trata de preguntas sencillas, lo anterior plantea reflexiones que alcanzan al cine mismo como soporte y que serán tratadas en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO III

UTOPIÍA AUDIOVISUAL

“La muerte no es más que la victoria del tiempo...”

A. Bazin

Hasta este punto se han expuesto dos ideas que vale la pena recuperar antes de proseguir. Por una parte se estableció la necesidad bidireccional de entender/buscar *otra manera* de contar la historia de una minoría; en este caso, el pueblo pa ipai, y en consecuencia se estableció también que dicha necesidad apela a otra actitud ontológico-epistemológica, fundamentada en las nociones de liberación e intersubjetividad.

En segunda instancia, se discutió la manera en la que la memoria funciona como el asidero simbólico de una cultura. El escondite de todos los elementos que configuran la manera en que un pueblo hace frente a una modernidad que amenaza con devorarlos junto a su tierra, sus sueños y su palabra. Gracias al trabajo de campo pudimos comprender las características del pueblo pa ipai y su lengua, la cual habita agonizante en la memoria colectiva, en forma de cantos, y relatos, mismos que están completamente vinculados al paisaje, la vida y la herencia ancestral que sus depositarios refieren. También se habló de cómo los procesos de representación y aproximación han sido expresados de manera fílmica en diferentes tiempos y contextos. De manera que en este momento nuestra discusión apunta hacia la relación que por su parte tiene nuestro problema con los instrumentos de representación históricamente disponibles, y a su vez, a partir de las ideas expuestas en los capítulos anteriores, demostrar su eventual pertinencia en concordancia con las necesidades de representación en ellos establecidas.

En este capítulo se aborda al cine documental en su legado como corpus teórico y pragmático, a través de una breve lectura del devenir de diferentes prácticas de representación de los humanos, además de trazar nodos con referentes históricos hacia prácticas artísticas, documentales y de creación afines. Concretamente se hace una revisión del movimiento letrista, a manera de reverberación del capítulo anterior y de manera prospectiva mediante la discusión de las presentes líneas. De tal manera que, por un lado se apunta una necesidad histórica-ontológica de autorrepresentación, y por otra parte una derivación de estos cuestionamientos hacia medios y soportes en los que

la creación audiovisual ha tomado diferentes formas dando pie a diversas maneras de inscribir las narrativas dentro de dichos soportes y a través de estos medios.

Es preciso detenernos a establecer una diferenciación con respecto a algunos conceptos de los que nos serviremos posteriormente en esta exposición. Dada la naturaleza de investigación-creación de este proyecto, sus problemáticas son expresadas desde el orden de la creatividad. El uso de los términos *medio* y *soporte* también son enunciados desde dicho lugar. Por ello, vale la pena diferenciarlos con respecto a las nociones derivadas de algunas teorías de la comunicación, particularmente de las propuestas por McLuhan⁴⁵, en tanto que para este, el medio está descrito desde los procesos de comunicación, además de que sus implicaciones son diversas así como relevantes, pues propone una significativa revisión, no solo de la manera en que la información se transmite y se recibe, sino también de las implicaciones, culturales y sociales de lo anterior, al tiempo de evidenciarlas en el desarrollo tecnológico, y la relación de hombres y mujeres con la tecnología. Sin embargo, para efectos de este proyecto, dicha noción, como ya se dijo, se estructura desde la creatividad. Por lo que esta debe entenderse como el vehículo simbólico del cual se sirve una idea, únicamente para establecer sus límites formales. Este es el matiz más relevante frente a la idea de McLuhan, pues el interés no necesariamente recae en la idea de transmisión de información, sino que esta idea de medio nos servirá para entender el orden de las ideas como materia plástica que puede transmutarse. Así, cobra también sentido nuestra noción de soporte como el contenedor, físico o no, de una idea estructurada en tanto que, como veremos, dicho contenedor ha demostrado tener flujos formales y mutaciones significativas. Sin embargo, la naturaleza física de la noción de soporte también permea al espacio, por lo que ello conduce a una transmutación entre el medio y el soporte, misma que también será expuesta a lo largo de este capítulo.

Finalmente, en este capítulo, y atendiendo a la discusión que nos compete en este proyecto, se confronta la noción de documental sonoro de acuerdo con sus practicantes. Para efectos de este trabajo nos referiremos al encuentro SONODOC⁴⁶, poniendo a prueba

⁴⁵ Herbert Marshall McLuhan (Edmonton, 21 de julio de 1911-Toronto, 31 de diciembre de 1980), fue un filósofo, erudito y profesor canadiense.

⁴⁶ (*Foro de Documental Sonoro en Español*, 2021)

nuestra obra en proceso, de manera que podamos establecer límites formales, o bien encontrar el medio indicado para estructurar el planteamiento de la misma.

Al respecto vale reiterar que, aún cuando existen referencias de gran utilidad respecto a los estudios de la imagen, la semiótica, la antropología, la comunicación y otras disciplinas, este trabajo se enuncia desde el quehacer creativo, y los puntos de fuga que eventualmente traza propician un diálogo con dichas disciplinas. De este modo, la noción de narrativa debe ser entendida, en su acepción más elemental, como la forma de contar una historia, mientras que al referirnos al lenguaje atendemos a los diferentes códigos que estructuran acuerdos al interior de una obra en función de una narrativa propuesta. Estas ideas son importantes en la medida en que, si bien, la *medium theory* así como diferentes teorías de la comunicación y la lingüística se han ocupado de delinear los matices y revisiones de dichas definiciones, es también objeto de este trabajo discutir las y ponerlas en reflexión como un tránsito continuo desde la creación. En otras palabras: si se estructura desde otro orden ontológico-epistémico, ¿puede haber una incidencia en el desarrollo de un sistema narrativo que acuse otras gramáticas creativas, en este caso la lengua pa ipai?

¿Podríamos afirmar que existe un continuo entre el soporte como contenedor físico de una obra y el soporte como contenedor simbólico (por ejemplo el tránsito de un archivo digital a su exposición completa en la sala de cine, donde esta última es parte del soporte)?

O yendo más allá, ¿podríamos ensayar una forma de creación (medio) capaz de transmutar a través de su soporte para devenir en una diferente experiencia de creación? Esto es, devenir en el soporte mismo y sus propiedades como parte de la experiencia creativa. Si bien el diálogo entre el objeto del arte y la creatividad en sí misma no es algo nuevo, en este caso leer los límites de la creación documental dentro de la forma del arte es un reto que, además, consideramos indispensable por la naturaleza de este proyecto.

Aquí es donde se vuelve importante tomar distancia frente a los planteamientos de Mc Luhan, pues estas cuestiones, más que a la dimensión comunicativa, hacen referencia al ámbito formal del arte, al objeto de arte, sus materiales y sus formas. De tal suerte que, recuperando la idea inicial de hacer una pieza de arte mediante la técnica del cine documental, afirmamos que ello implica también una reflexión en torno a los

materiales y la forma de su factura.

Planteadas las ideas anteriores, regresemos al trabajo de campo con el fin de analizar diversos hallazgos y formulaciones.

III.I Historia sin narrador

Antes de profundizar en el trabajo de campo, consideramos pertinente referir las fases del mismo. En este punto vale también decir que, producto de la situación de contingencia sanitaria que, como todos sabemos, atravesó el mundo entre los años 2019 y 2021, las diligencias en campo se vieron reducidas de manera significativa. A grandes rasgos podemos referir que el trabajo de campo en la comunidad sucedió de manera intercalada entre dos periodos de dos semanas y 20 días respectivamente (además breves estancias en la ciudad de Ensenada), y dos años de comunicación virtual directa con Kenneth a través de Whatsapp y de redes sociales como Facebook. Esto fue de gran utilidad, dado el confinamiento; pues permitió desarrollar de manera remota un vínculo más profundo, e hizo posible la realización de diversas entrevistas estructuradas y puntuales.

Ahora bien, la investigación documental, y la primera parte del trabajo de campo en la ciudad de Ensenada⁴⁷ mostraron la importancia de la tradición oral pa ipai. Así la convivencia directa con Kenneth confirmó nuestra hipótesis, pues pasamos algunas noches bajo el fuego intercambiando episodios nahuas y teneek por *cuentos*⁴⁸ o historias pa ipai. Entre esas historias Kenneth compartió la de *Mu matuyak*, (borrego cimarrón), que es también la historia de cómo la caza les fue dada a los pa ipai, y de la constelación que conocemos como Orión, que en el mundo pa ipai corresponde a los borregueros o Mu. Mu matuyak:

⁴⁷ En la modesta biblioteca de la oficina del INAH en Ensenada se encuentra un ejemplar mecanografiado con las transcripciones de las leyendas, en lengua pa ipai y en español, narradas por don Benito Peralta, último depositario de los cuentos pa ipai tradicionales.

⁴⁸ Manera en que los pa ipai refieren a su mítica, pues para ellos son reales y en ellos se concentra la creación del universo, de acuerdo con Kenneth.

Hace mucho tiempo, las personas antes; pues no... no... no vivían... eran... eran nomadas. Vivían de un lado para otro, pero eran, este... Se llama los cazadores. Pues estos cazadores eran tres hermanos; el mayor, el mediano y el chico, y eran los cazadores de su pueblo. Entonces fueron de cacería y entonces el hermano mayor, como siempre es el guía el hermano mayor en todo, él idea los planes, es el que tiene la experiencia, el que formula la estrategia; entonces le dijo a su hermano menor ¿sabes qué, oyes?, -le dijo a su hermano menor-, nosotros con el hermano el mediano, nos vamos a ir, este; a espantar, -dijo- a todo el rebaño de mu, y ya tu llegas -dijo-, o sea tu lo agarras de frente al más grande -dijo- y lo matas o al que agarres -dijo-, le atraviesas el corazón con una flecha. Ah, bueno, hermano -dijo el hermano chico- porque el hermano grande ya sabía cómo cazar pero los iba enseñando para que ellos en un futuro se enseñaran, pues. Entonces, así pasó y caminaron muchos días. Pero antes de eso, nosotros tenemos la costumbre de ahumarnos, sí, se ahuma con salvia todo, tanto el cazador, como los artefactos de cacería, las flechas, el arco, se ahuman pues durante tres días, para que una persona le dé cómo Miakbiak, que es el que todo lo puede, el que todo lo ve; nuestro Dios. Que le de cómo; que los ayude a encontrar todo lo que están buscando. Y ya, pues emprendieron la búsqueda de cazar el borrego, y a lo lejos miraron; el hermano mayor miró las huellas; miro el excremento por que por ese medio pues se guiaban, por que ya saben que cuando hay excremento, cuando hay huellas, pues sabes que está cerca ¿no? Entonces él llegó y lo miro, y dijo; ¿sabes qué? Nosotros vamos a bajar un [no se entiende la palabra] y ahí van a estar; y sí; ahí estaban. ¡Tú quédate aquí! -dijo el hermano mayor, para que lo caces, te lo vamos a encaminar ahí, para que tu lo mates; ¡ta bueno! -le dijo- y se fueron él y el hermano mediano; y se fueron contra el rebaño y lo espantaron hacia donde iba, y lo espantaron y el hermano menor sacó su arco y tensó su flecha y su arco; y le pego al puro mero borrego más grande que estaba de la manada y

pues directamente lo atravesó la flecha y pues cayó inmóvil ¿no?, muerto el borrego. Y ya los cazadores, pues se encontraron mucho con la... con la... con lo que habían obtenido ese día, o sea en la caza y ya. Lo ataron a un poste, le cortaron lo que son las patas y las manos del animal, o sea lo que son las pezuñas, y lo subieron a un palo para cargarlo hacia su pueblo, y lo amarraron y se lo llevaron, así pues en el hombro, uno en un lado y el otro de atrás, iba atrás de él, caminando. Y pues llegaron a su pueblo, junto con la victoria de haber ganado un borrego, y pues así comenzaron todas las cacerías y así se comenzó a cazar este... lo que es el alimento, el borrego, entonces este, así pasaron muchas generaciones y así lo seguimos haciendo, entonces esto da como un, un comienzo como de aquellos años de la cacería, cuando empezaron los cazadores.

Entonces en el cielo, en el cielo aquí en invierno se dibuja el Mu, que nosotros le decimos la constelación del borrego, que es o sea los tres hermanos que están en el cielo; o sea son tres puntos, o sea son tres estrellas pues. Y se mira todo el rebaño de, el rebaño de borregos como van corriendo hacia una dirección pa matarlos. (Reza Albañez, Kenneth, 2019)

Esta historia, de gran relevancia para Kenneth, es también la historia de la cacería y al mismo tiempo la historia del origen de lo que en la tradición occidental se conoce como la constelación del cinturón de Orión. Sin embargo, en este caso, la estrella del frente de las tres (que en invierno tiende a verse roja) representa al ensangrentado Mu sacrificado para traer la caza al pueblo pa ipai.

Dejemos por un momento de lado la indiscutible potencia narrativa de esta historia, y atendamos la estrecha relación que guardan los cuentos con las estrellas, los elementos de la naturaleza, y en general la vida de los pa ipai. Esto también está reflejado en los kuri kuri, cantos que además de narrar varios de estos cuentos sirven para estructurar la concepción del tiempo en los pa ipai, pues se cantan en momentos puntuales del día, o refieren aspectos concretos de la vida cotidiana. Kenneth refiere una

anécdota acerca de cómo su abuelo Juan, aún con vida, le aconsejó poner atención a “un sonido que lo iba a llamar”. Muchos años después; llegando de visita con sus hermanos del norte⁴⁹ en la reserva *javasupai*, Kenneth refiere lo siguiente:

Cuando bajé del helicóptero, ya ahí en la reserva, es que deberías de ver, está bien bonito, tienen su cascada y pues es un cañón donde ellos viven hasta abajo, y nos recogen en helicóptero, entonces miraron mi bule y pues como que se preguntaron: ¿a poco también tú cantas? Yo creo me vieron pues joven, entonces me preguntaron y pues ya me puse a cantar, como te dije. Canté el del borrego, este que te enseñé, y pues todos asombrados; pero mira, con la boca abierta: ¿cuál sería mi sorpresa cuando voy viendo al borrego ahí parado en el monte? Entonces yo siento pues como si el borrego me guiara, pues; no sé si me entiendes...

El testimonio anterior contiene toda la potencia narrativa y poética que el proyecto precisa, lo que aunado a la personalidad de Kenneth, la cual a través del contacto directo hemos ido descubriendo, como alguien sereno, pero determinado además de reservado, nos conduce a plantear esta anécdota como motor narrativo y dramático de la pieza; que en este momento toma su nombre: **Mú, el sonido de la memoria...**

Aunado a este importante hallazgo, la estructura narrativa se complementa a partir de la necesidad del personaje de seguir y atender los llamados de sus ancestros, concretamente, en su inquietud por conocer caminos que su nana le ha platicado, caminos en la montaña (Sierra de Juárez) que sus ancestros recorrían en busca de alimento para soportar el crudo invierno de Santa Catarina. Por lo que este tipo de evocaciones permiten imaginar, la recreación de estos senderos podría hacerse mediante un *road movie* que nos lleve en busca de los ancestros, pero también del presente de un joven carismático que debe hacer frente a la modernidad que amenaza

⁴⁹ Los pa ipai comparten su mítica fundacional con las etnias norteamericanas *hualasupai*, *javasupai* y *yavapai*. Los primeros refieren que sus hermanos se quedaron por el norte y los últimos refieren que sus hermanos huyeron al sur en una de las muchas persecuciones perpetradas por los colonizadores, de manera que entre dichos grupos solo existe la frontera con Estados Unidos, pues ellos se asumen como hermanos, de tal modo que entre ellos se expresan en pa ipai.

su lengua, y en consecuencia, su etnia y su universo.

Nuestra pregunta inicial cobra más fuerza ante los acontecimientos expuestos, en virtud de que, aunque ambos relatos son de una enorme evocación visual, su potencia radica en el ámbito imaginario y simbólico. Estos cobran una dimensión vívida o “verídica” cada vez que aluden a referencias sensoriales como el “ahumarse antes de partir...” (lo cual hasta la fecha es una práctica común entre los pa ipai: sahumar con salvia por la mañana la casa, y a las personas antes de partir), o “por que ya saben que; cuando hay excremento, cuando hay huellas, pues sabes que está cerca ¿no? “

¿Cómo representar estos aspectos que trascienden el orden visual? ¿Es necesario insistir en “visualizar” una serie de estímulos que provienen desde otras pulsiones y amplifican diferentes afectos?

¿Quién nos ha contado esta historia? ¿Kenneth? O es solo el joven cantor el conducto por el cual se transmiten diferentes estímulos de un mundo que hemos perdido la facultad de atender desde nuestra inmediatez sensorial. Entre más profundizamos en los relatos pa ipai, nos damos cuenta que así lo escuchemos en voz de Juanita (madre de Kenneth), o de Layita (su nana), el relato es casi igual y casi con las mismas palabras, además de que no pierde la sustancia sobre los olores, los sonidos, y principalmente las palabras que deben nombrarse en pa ipai, como *mutinay* o el kuri kuri del borregurero, que además se interpreta dentro del relato mismo.

¿Quién si no la voz de la ausencia es el narrador de esta historia? ¿No se trata acaso de la memoria quien nos lleva por los caminos de las estrellas, los animales y los sueños de los pa ipai?

Estas reflexiones, como veremos posteriormente, serán capitales para la creación de la pieza.

III.II ¿Mirarse? al espejo...

En este apartado revisamos al cine documental como parte de un conjunto de medios y lenguajes que, producto de su contexto, han sufrido diversas transformaciones. Estas transformaciones están escritas por las huellas del desarrollo tecnológico y humano, y sensiblemente se observan en sus soportes, formatos y lenguajes, así como en sus audiencias, usuarios y creadores. A su vez, este devenir es un escaparate donde la

naturaleza de la sensibilidad audiovisual atraviesa los tránsitos o flujos temporales de dichos soportes y denota diversas inquietudes primigenias, al tiempo de evidenciar otras como producto del contexto de sus propios creadores. Y es que, por una parte, la búsqueda desde diferentes soportes de una “audiovisualidad” posibilitó la proliferación de diversas expresiones y medios creativos, mientras que por otra parte, las búsquedas esenciales mantienen sus cuestionamientos primarios referentes a la idea del humano y su necesidad de contarse.

Se aborda entonces la correlación que existe entre esta búsqueda y su devenir formal, a través del análisis de algunos de sus soportes y sus implicaciones creativas y estéticas. Concretamente, se hace una revisión del devenir temporal del cine documental como soporte en sí mismo, y su transformación o expansión como lenguaje narrativo y expresivo. Para ello se revisan materiales específicos del movimiento letrista, dado su nivel de exploración del lenguaje fílmico. Además; se esboza un panorama donde la exploración sonora, en su búsqueda narrativa, llega al documental sonoro como práctica emanada del periodismo y ceñida al entorno de las prácticas radiofónicas.

Las distintas lecturas de estos procesos sugieren un precedente fundamental para ensayar una genealogía que permita entender el estado actual de los diversos soportes en favor de la narrativa audiovisual, concretamente del cine documental y del documental sonoro, instancias formales polares que sin embargo están atravesadas por un mismo eje creativo y afán expresivo. En ese sentido, una lectura no lineal de la historia del cine documental como práctica estructurada técnica, tanto formal como filosóficamente, aunada a las tradiciones de las que emana; da cuenta de una suerte de utopía de representación total de la experiencia humana que, como buena utopía, nunca llega a suceder y probablemente nunca lo haga; sin embargo, es la motivación indiscutible de diversas expresiones a las que nos consagramos con absoluta pasión.

Esta revisión permite regresar a la pregunta central del presente proyecto: ¿Es el documental sonoro el soporte ideal para este ejercicio narrativo específico?

¿Qué fundamentaría la elección del documental sonoro como formato?

Como se observará posteriormente, el documental sonoro, en tanto que práctica preminentemente radiofónica, será atendido en razón de demostrar su pertinencia para este trabajo.

Estas preguntas encuentran su problematización en el análisis de la correlación anteriormente expuesta, pues además de proponer diferentes lecturas de este devenir temporal, el tamiz desarrollado a partir de las obras y conceptos analizados arroja importantes hallazgos para los fines de este trabajo de investigación-creación; dichos hallazgos apuntalan una dirección formal de este proceso, así como sus aspectos estéticos y conceptuales.

III.III Reescribir el contrato

Una vez planteadas las condiciones del trabajo de campo y establecido un punto de referencia epistémico, ensayamos pensar que la historia de la “audiovisualidad” está configurada por una búsqueda perpetua que entrecruza los universos visual y sonoro. Esto deviene en la configuración de los diferentes lenguajes, desde la pintura rupestre hasta el cine de realidad virtual. Si bien la historia debe agradecerle a este devenir la multiplicidad de soportes y experiencias estéticas, también es pertinente apuntar que el fin último de cada una de estas expresiones, aún en su punto ulterior, es la fidelidad con la realidad recreada, o la realidad de quien las observa, vale la pena detenerse para ampliar esta idea.

Al respecto se propone que incluso dentro del soporte más radical y en la forma más arriesgada, el único método para establecer una sensación de “ficción” o de “irrealidad” es explicitar el abandono de la misma, o la metáfora como manera de negarlo, pero al final negar un “algo” y ese “algo” son la versión de realidad de quien la quiere evocar y de la forma en que quiere hacerlo.

Esta idea es significativa para nuestro proyecto desde el punto de vista sonoro, pues advertimos un universo que, en relación con la lengua, se niega al espectador, e imposibilita la sensación de la experiencia cinematográfica total. En consecuencia, la única manera de explicitarlo es revirtiendo el proceso de “visualización” total antes mencionado. En ese punto se abre la reflexión en torno a la pertinencia de la imagen como único acceso a la experiencia, en este caso cinematográfica. Sin adelantarnos a lo que posteriormente se ofrece como decisión cinematográfica, sí podemos establecer que en este momento una de las preguntas creativas es: ¿cómo representar el olvido sistemático?

III.IV La perversión del medio

Para ampliar la idea anterior, también es preciso anotar que el breve recorrido que a continuación se ofrece a través de la audiovisualidad ha sido también motivo de diversos estudios, así como la definición de sus límites y condiciones. Sin embargo, para efectos de este trabajo, partimos de la idea de que desde que existen registros accesibles, la visualidad siempre ha buscado una contraparte sonora en diferentes expresiones y disciplinas; así, en el cine -que es el arte que nos ocupa- establecemos que siempre ha sido sonoro, y la audiovisualidad ha sido siempre inherente al ejercicio fílmico rebasando la idea de la simple imagen en movimiento.

La historia de la creatividad refleja diversos ensayos donde el sentido expresivo se estructura desde diferentes condiciones y posibilidades que están entrelazadas al contexto que les define. Por ello es pertinente el análisis o la lectura histórica, para entender o aprehender con amplitud la manera en la que las obras se inscribían en su tiempo, no sin antes advertir que uno de los riesgos de esta lectura es considerar que la historicidad lineal o el orden cronológico son las únicas condiciones que definen a una obra o construcción creativa en sus diferentes aspectos.

Para efectos de esta discusión presentamos la obra *Experimental Sound Film*, de William Dickson en la que, mediante el fonógrafo y el kinetógrafo, inventados por Edison, registra visual y sonoramente un hecho (*Dickson; 1894*). De manera paralela, los hermanos Lumière⁵⁰ presentaban su cinematógrafo en Francia, mostrando la potencia de la imagen en movimiento ante un público incrédulo y sorprendido de lo que veía, pues en efecto, el movimiento era visible, no solo la imagen. En ese sentido es relevante apuntar las escenas capturadas por los hermanos Lumière que no muestran sino la cotidianidad de la sociedad en esa época; todo lo anterior mientras *How the Other Half Lives: (Studies Among the Tenements of New York)* de Jacob Riis⁵¹, estaba por cumplir diez años de publicado, al tiempo que Edward Curtis⁵² retrataba por primera vez a una

⁵⁰ Auguste Marie Louis Nicolas Lumière, (1862- 1954) y Louis Jean Lumière, (1864-1948) fueron dos hermanos franceses, inventores del cinematógrafo.

⁵¹ Jacob Riis (1849 - 1914), Dinamarca; pionero del fotoperiodismo y luchador social. Su trabajo *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, 1888 es uno de los trabajos pioneros del fotoperiodismo. (Riis, 1889)

⁵² Edward Curtis, 1868-1952, fotógrafo y etnólogo norteamericano, desarrolló una serie de retratos

mujer nativa norteamericana iniciando con ello un proyecto que le llevó el resto de su vida y que aportó un importante testimonio de las tribus nativas, muchas de ellas extintas en la actualidad.

De este modo podemos reparar que, desde sus orígenes, el cine ha estado acompañado del sonido. En segunda instancia, la manera en la que históricamente confluyen la referida necesidad de autorepresentación con los soportes y las técnicas, como el caso de la fotografía como soporte, el periodismo como técnica y el documental como transmutación de ambos.

Ya en su obra *¿Qué es el cine?*, André Bazin nos propone una interesante reflexión en torno a una suerte de transmutación del estado ontológico de la representación visual en los humanos. Para efectos de este ensayo resulta importante atender cómo refiere la noción de autorepresentación al ser atravesada por la historia, lo cual, como se ha enunciado, es reflejado y atestiguado a través de la evolución de los soportes de las artes visuales, desde las pinturas rupestres hasta la fotografía y, por supuesto, el cine.

No es difícil comprender cómo la evolución paralela del arte y la civilización han separado a las artes plásticas de sus funciones mágicas (Luis XIV no se hace ya embalsamar; se contenta con un retrato pintado por Le Brun). Pero esa evolución no podía hacer otra cosa que sublimar, a través de la lógica, la necesidad incoercible de exorcizar el tiempo. (Bazin & López Muñoz, 2006)

Por otra parte, existen consabidas referencias orales en la tradición musical académica europea de como Mozart, por ejemplo, hace una onomatopeya al escribir los *glissandi*⁵³ en los violines del *Lacrimosa*, aludiendo el llanto en su célebre *Messa di Requiem*⁵⁴. O de cómo Claude Debussy evita poner tonalidad y número a sus preludios para piano, escribiendo en la parte inferior un título sugerido que hacía más referencia a una imagen

de los nativos norteamericanos que hoy representan un acervo invaluable de la historia universal.

⁵³ Técnica musical mediante la cual el paso de una nota a otra se hace de manera continua dando una sensación de “arrastre” o “resbalo” entre el intervalo deseado.

⁵⁴ La obra póstuma inconclusa de W. A. Mozart (1756-1791) y terminada por sus discípulos luego de su muerte.

visual que a un preludio, expandiendo de manera definitiva la forma musical referida⁵⁵. Posteriormente éste conjunto de obras del autor, reunidos en una sola colección, se llamaron: “*Preludios e imágenes para piano*”⁵⁶. En su momento, dichos ejercicios representaron posiciones revolucionarias en la composición musical, y posteriormente habrían de volverse formas o técnicas puntuales de representación en música.

Las líneas precedentes llaman la atención no solo por expresar la transformación de la representación como imaginaria sino por la condición ontológica expresada frente al tiempo, propia de todos los humanos en todas las historias, además del tránsito hacia nuevos soportes donde la creatividad encuentra gramáticas personales y diversas. Si bien esta cuestión puede atenderse desde diferentes ángulos, aquí nos compete exclusivamente la manera en la que el ejercicio creativo incide en estos devenires.

Mientras el cine documental se preparaba para cortar su cordón umbilical de las prácticas periodísticas y fotográficas en pos de un entramado audiovisual autónomo, el cine siguió desarrollándose hasta mirarse al espejo y, en algunos casos, cuestionar sus formas, prácticas y métodos, incluida la pregunta de si acaso este merecía el valor como categoría en “su universo”. De manera que movimientos como el neorrealismo italiano⁵⁷ intentaron esta aproximación, advirtiendo el potencial de representación que el cine documental confería a sus planteamientos creativos. De acuerdo con la historicidad expresada en líneas precedentes, resulta interesante atender cómo los géneros, soportes y formas de hacer la práctica fílmica incidieron de manera correlacional en el cine documental y viceversa.

Como se ha descrito, la historia de la humanidad ha estado siempre acompañada de una necesidad por representarse y por escribirse en el tiempo. Entendiendo la

⁵⁵ Hasta ese momento los preludios, si bien gozaban de amplia fama en el repertorio musical europeo, formalmente constituían ensayos o estudios técnicos monotemáticos generalmente de gran virtuosismo.

⁵⁶ París, 1909-1913 uno de los libros más importantes para el repertorio de cualquier pianista. Se trata de una recopilación de preludios con títulos como “*La cathédrale engloutie*” o “*Ce qui a vu le vent de l’ouest*”. Se dice que el compositor decidió escribir los títulos sugeridos al final de la pieza con la intención de que el intérprete evocara su imaginación antes de sugerirlo con otro tipo de idea.

⁵⁷ El neorrealismo italiano fue un movimiento cinematográfico surgido en Italia durante los años posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial y la caída del régimen fascista de Mussolini. El cine neorrealista italiano se caracteriza por basarse en historias realistas, rodadas en exteriores y protagonizadas muchas veces por actores no profesionales pertenecientes a la clase baja de la sociedad, trabajadores o personas pobres. Las películas neorrealistas, venían a mostrar los cambios en la sociedad italiana de la posguerra donde la pobreza y la precariedad estaban más que presentes.

creación cinematográfica como una transmutación de la creación visual, estos desarrollos temporales han confluído en expresiones de contundente potencia expresiva. Al respecto, la pregunta sería: ¿Es el cine documental una consecuencia formal de esta transmutación entre la técnica, el lenguaje y el soporte?

Si este fuera el caso, ello posibilitaría pensar en los diversos soportes como un continuo temporal -expresivo-representacional donde la pintura rupestre y el ojo de agua cristalina de Narciso⁵⁸ son el punto de inicio.

¿Cuáles serían las características comunes de dicho continuo?

¿Cuáles serían las diferencias más notables en el mismo?

Si tomáramos una de las célebres fotografías del explorador Aby Warburg (Warburg et al., 2008) sobre los indios pueblo, ¿qué diferencia habría con el filme *El abrazo de la serpiente* (Guerra, 2015) o con un documental etnográfico del INAH sobre los indios *kumiai o los seris*?

Si bien, dichos ejemplos refieren condiciones, temporalidades y problemáticas distintas a discutir, también es verdad que la búsqueda del retrato de ciertas subjetividades concretas es común denominador en los tres ejemplos. No obstante, entre esas diferencias y las similitudes habitan los soportes, los mecanismos y, en consecuencia, los lenguajes de cada medio a los que dichos ejemplos hacen alusión, dando pie a diferentes gramáticas por un lado, y por otro, a una transformación de dichas expresiones en elementos, técnicos o estructurados.

Así, para efectos de este trabajo, establecemos la noción de cine documental como la práctica audiovisual que tiene como interés referenciar y reflexionar sobre algún aspecto de la realidad que quien la realiza atiende de manera personal.

Sin duda que dicha práctica emana directamente de sus predecesores, como el periodismo, la narrativa, la fotografía y la música (entre otras prácticas sonoras). Por ello es heredera de diferentes conceptos, como el montaje, la composición, el guion, la forma, etcétera; sin embargo, es de crucial relevancia entender que nos situamos frente a una práctica autónoma y consistente, como lenguaje creativo y expresivo.

En este punto, la utopía audiovisual se nos presenta como un continuo que

⁵⁸ Refiere a la fábula de mismo nombre donde el joven Narciso, al ver su hermosura reflejada en el agua queda embelesado y con ello transformado en flor, para nunca más dejar de verse junto al lago.

siempre ha existido, aunque desde diferentes espacios de creación se antoja tácita. La búsqueda por materializar sus productos en experiencias lo más próximas a la vida, confiere a las obras una búsqueda sensorial entrecruzada, donde lo visible busca ser escuchado, y lo sonoro busca ser visto o palpable, por decir lo menos. De ahí que, partiendo de las ideas expuestas; dicha utopía, en tanto que una constante necesidad de escribirse en el tiempo, sería la responsable de la referida transmutación entre soporte, lenguaje y técnica.

lii.V Narrativas y soportes

En el continuo propuesto se antoja interesante la reflexión sobre la dirección de cada soporte y su condición ontológica, pues si bien cada uno tiene un predecesor, cada uno de los soportes se inscribe en el devenir histórico como entidad autónoma. Esto sugiere nuestra idea de transmutación como condición pertinente para entender este fenómeno; por ejemplo, podríamos atender la transformación de una *espineta* en una pianola, o en unos *airpods*⁵⁹; en ese sentido podríamos atender cómo se transitó de una tecnología a otra, aún cuando los tres dispositivos en su momento fueron diseñados para la experiencia personal de la música, mientras que a su vez cada soporte consolidó diferentes maneras de presentar una experiencia, en este caso sonora.

Hasta el día de hoy, y con base en las referencias, experiencias y ejemplos recabados, y mismos que se expondrán más adelante. Se propone que la narrativa *per sé* no sería sino una herramienta para la construcción de sentido formal y semántico dentro de una experiencia, mediante la cual, los soportes serían los encargados de construir el andamiaje simbólico, estético y textual. Dicho andamiaje permitiría aprehender las obras como una experiencia completa donde la metáfora sería el dispositivo primigenio y ulterior que detona la experiencia de la obra, a manera de diálogo entre el ser creador, en sus dimensiones afectivo y culturales, con el ser receptivo.

⁵⁹ La espineta es un instrumento musical con el principio del clavecín pero ideado para el uso doméstico. Por su parte la pianola era una manera de tener música en las casas. Estos instrumentos aparecieron una vez que fue posible imprimir la música, pues esta se imprimía en rollos que el mecanismo de la pianola interpretaba. Los *air pods* son unos auriculares inalámbricos diseñados por la marca Apple, en octubre de 2021. La marca presentó su nuevo modelo en el que estos dispositivos son capaces de reproducir sonido envolvente, aun en dos canales.

Sin embargo, esto puede tornarse problemático; en tanto que estas diferentes instancias del ser apelan a categorías mediadas por procesos que escapan a los componentes de la condición creativa en sí misma, como el orden afectivo y el cultural. Al respecto, resulta particularmente valiosa la aportación que la antropología de los sentidos puede ofrecer como referencia a los procesos de percepción como experiencia sensorial, pues de acuerdo con Constance Classen;

La percepción sensorial puede cobrar gran diversidad de dimensiones culturales. Cada uno de los sentidos puede estar vinculado a distintas series de asociaciones y se puede conceder más valor a unos que a otros.

Determinadas sensaciones -un color rojo, un mal olor, un sabor dulce- pueden revestir un valor simbólico en distintos contextos. Se pueden utilizar metáforas sensoriales para expresar un significado por medio de referentes sensoriales sugestivos, como cuando se dice que un asunto no huele bien. No todas las culturas utilizarán todos los ámbitos sensoriales en la misma medida. La cultura mística cristiana, por ejemplo, se caracteriza por un estricto ascetismo del cuerpo acompañado de una rica sensualidad del espíritu, por la que lo divino se conceptualiza y se experimenta místicamente a través de una profusión de símbolos sensoriales.

El trabajo del investigador consiste en descubrir las distinciones e interrelaciones de los significados y las prácticas sensoriales propias de una cultura. Para ello, debe estudiar no solo los usos prácticos de los sentidos -pues toda sociedad hará un uso práctico de todos los sentidos- sino también la manera en que se confiere un valor social a los distintos ámbitos sensoriales. (Classen, 1993)

La referencia anterior nos permite problematizar dichas instancias en el proceso de creación-recepción en tanto que un sistema dialógico en el que operan diversas relaciones metatextuales, culturales, e incluso afectivas; es decir que la experiencia

frente al objeto de arte explicita relaciones dialógicas en el orden cultural, afectivo, y sensible, rebasando a una simple experiencia visual o sonora.

En otras palabras, se articula un flujo entre instancias diversas que convergen en la creación. Dichas instancias -lenguajes en un momento, técnicas en otro-, atienden a la referida utopía audiovisual. En ella, el ser humano, en su afán de representación, “pervierte” cada uno de estos medios, técnicas y soportes, propiciando con ello dicho tránsito hacia novedosas formas en las que dichos soportes y maneras de narrar devienen en diferentes aproximaciones expresivas, no sin que dichas aproximaciones estén finalmente mediadas por la dimensión adicional de la experiencia sensorial señalada por Classen, lo que complementa el corpus de la obra en su totalidad.

III.V.I Una construcción de sentido amplificada

Al adentrarnos en la manera mediante la cual el flujo referido transita en el ejercicio específicamente cinematográfico, podemos reafirmar nuestro planteamiento en dos vías: por un lado el pensamiento audiovisual inherente a la utopía audiovisual expuesta; y por otro la manera en que la interacción de dichos flujos, en este caso al interior de la imagen y sonido como aplicaciones de lenguajes concretos, devienen en experiencias cinematográficas.

Por ello no es de extrañar que Michel Chion desarrolle conceptos como el *valor añadido* a manera de herramienta de construcción de sentido en el cine, entendido como esa capacidad de permear lo sensible hasta volverlo una percepción a favor del contrato audiovisual.

El investigador y compositor francés refiere:

Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen. Y hasta

procurar la impresión, eminentemente injusta, de que el sonido es inútil, y que reduplica la función de un sentido que en realidad aporta y crea, sea íntegramente, sea por su diferencia misma con respecto a lo que se ve. (Chion, 2014)

Esta afirmación permite establecer un nutrido diálogo con lo expresado por Classen, pues desde diferentes lugares ambos coinciden en una estructura jerarquizante de los sentidos, la cual Chion enuncia para sus propósitos como una jerarquía del vococentrismo en el cine:

En particular, todo lo que en la pantalla es choque, caída, explosión más o menos simulados o realizados con materiales poco resistentes, adquiere por medio del sonido una consistencia, una materialidad imponentes. Pero en primer lugar, en el nivel más primitivo, el valor añadido es el del texto sobre la imagen. ¿Por qué hablar ante todo del texto? Porque el cine es vococentrista, y con mayor precisión, verbocentrista.

Es decir que, profundizando en la afirmación anterior, para problematizar el comportamiento y las relaciones visuales sonoras, Chion comenzaría por demostrar una relación no horizontal, o asimétrica entre los sentidos visual y auditivo.

A través de su obra *La audio-visión* (op. cit) el autor disecciona el comportamiento de la construcción sonora en la creación cinematográfica, aún más, ofrece un valioso método para aproximarse a dichos procesos perceptuales al tiempo de proponer diversas categorizaciones del mismo. Esto resulta sumamente útil porque todo el *corpus* de análisis en ella propuesto posibilita y aporta una línea de tratamiento hasta entonces poco explorada, como es la relación del sonido con el cine, desde su nivel formal, ontológico, y creativo, hasta su relación en términos del cine como soporte.

La cineasta argentina Lucrecia Martel puntualiza lo expuesto cuando se refiere a la experiencia del espectador en el cine y su manera de relacionarse con el sonido;

Querámoslo o no, a todos el sonido nos funciona de una manera increíblemente emocional y efectiva. La cosa es que tenemos más lenguaje

para hablar de las imágenes, estamos más entrenados para hablar de ellas. Tenemos toda esa cultura católica de la Luz y la Verdad en el cerebro. Entonces, cuando una persona sale del cine, dice muchas cosas de la imagen que, en realidad, han sido producidas por el sonido. Ese entrenamiento que tenemos hace que le atribuyamos a la imagen funciones que no le corresponden. El ejercicio sería: le pasás a alguien la misma película sin sonido y va a ver que no funciona igual. La construcción narrativa desde el sonido te libera de esa compulsión de mostrar. Si te apoyás en el diseño sonoro quedás liberado de todos los espacios o las cosas que, si solo tuvieras la imagen, te verías obligado a poner de frente.(Martel, 2018)

Como Martel refiere claramente, no es poco el interés de algunos realizadores en profundizar e indagar a favor de la recreación cinematográfica mediante nuevas exploraciones aurales. Si bien el cine en su acepción primaria se afirma como una disciplina encargada de la imagen en movimiento, es también una realidad que nos encontramos -a menos de una década de lo que se establece como su fecha de aparición-; de que dicha imagen en movimiento es también sonora⁶⁰. Y en consecuencia, la búsqueda de fidelidad en la arquitectura de dicha recreación ha trazado sus caminos de manera paralela. Valga acotar en este punto que no es objeto de esta investigación ahondar en la definición ni en las diferentes referencias teóricas y técnicas que se han pronunciado al respecto del cine documental. Baste decir que, para efectos de la misma, se establece que la teoría del cine documental asume como posible la representación de un aspecto de alguna realidad, en los términos de quien la atiende y en consecuencia la retrata.

Dicho lo anterior, asumimos también que, en tanto que representación; puede configurarse un complejo sistema con signos y símbolos organizados, de tal manera que estén al servicio de la misma; en otras palabras, cada realizador sería dueño de sus propias metáforas y con ello responsable de las facultades, éticas, semánticas, estéticas y expresivas de las mismas.

⁶⁰ Tomando en cuenta el estreno de *The Jazz Singer* (Raphaelson, 1927)

Dentro del referido continuo, el sonido en el cine documental ha escrito sus búsquedas para encontrar una personalidad clara dentro del contrato audiovisual. Por ende es importante poner especial atención entre la forma -a manera de mero registro- de usar el sonido o la grabación sincrónica en algún documental de mediados de los años sesenta, o setenta, al complejo trabajo de un diseñador sonoro a finales del siglo XX. Si bien en ese momento entra en juego la tecnología como factor de transformación determinante, también es cierto que queda de relieve la misma utopía de la fidelidad en la representación de lo “real”, además de acusar la correlación de los soportes que nos ocupa. Esta correlación es lo que, en términos de la creatividad audiovisual, deviene en nuevas formas, soportes y lenguajes.

III.V.II Andares paralelos

Después de establecer las ideas precedentes en lo referente a los soportes, lenguajes y formas, nos acercamos a la experiencia de la humanidad, atendiendo al desarrollo tecnológico de la última mitad del siglo XX hasta nuestros días y, más concretamente, el exponencial desarrollo de la era digital, que ha significado una modificación en el comportamiento humano en todos los niveles desde el individual hasta la sociedad en sí misma. La naturaleza de este trabajo deja poco espacio para ahondar en dicha reflexión, pero es importante notar que la manera de ver, de oler y escuchar es dinámica; es decir no es la misma que hace 80 años, dos meses o tres siglos, lo cual es muy sencillo demostrar con solo observar a los niños y niñas que, antes de leer un libro, hoy saben utilizar un dispositivo digital sin mayores inconvenientes; frente a adultos mayores de 50 años, que enfrentan un rezago frente a los nuevos dispositivos, medios y demás prácticas digitales. De tal suerte que, en la línea del desarrollo tecnológico, las posibilidades de difusión del sonido han alcanzado al día de hoy niveles inimaginables. Por ejemplo; pensar en la radio de onda corta representa un viaje temporal de poco más de un siglo, y pensar el *streaming*⁶¹ supone una realidad insospechada hace apenas algunas décadas. Lo anterior no es menos significativo si tomamos en cuenta la manera en la que la mente humana ha sido capaz de adaptarse a nuevos y complejos

⁶¹ Término en inglés que refiere a una transmisión vía internet de algún contenido audiovisual.

entramados de procesos sensoriales. Codificar dicha información, que bombardea la mente, y recomponerla en información significativa para el receptor, es una tarea que sin lugar a dudas se ha transformado de manera vertiginosa.

Este tipo de codificaciones-decodificaciones-recodificaciones, entre otros ámbitos, son materia de trabajo de los estudios aurales, mismos que ofrecen un diálogo interesante para la reflexión sobre la naturaleza formal de la obra.

En el entorno aural contemporáneo hay diversas medialidades cuya especificidad contempla una sonoridad explícita: radio, cine, televisión, música, arte sonoro, etcétera. Como cualquier canon de representación medial, sus características son acumulables, subordinables y remediabiles al interior de otras medialidades. ¿Cómo una situación retórica activa una escucha intermedial *in praesentia*? Puede ocurrir al insertar una experiencia aural telefónica, televisiva o cinematográfica en una composición musical, o cuando en un diseño sonoro cinematográfico se emula sónicamente la experiencia de otras medialidades sonoras. Se trata de intertextos sonoros cuya relevancia radica entre las implicaciones elocutivas de distintas medialidades, y no tanto en si se hace referencia a un texto sonoro en específico. Es decir, cuando hay un proceso de ornato intermedial. (Woodside, 2019)

En efecto, la afirmación precedente acusa la potencia del pensamiento aural a la luz del análisis semiótico, y proporciona una demostración puntual de las capacidades de trazar puentes semánticos diversos que posibilitan la construcción de sentido narrativo. De ahí que pensar el cine como imágenes con “sonido” de complemento, o como mero ornamento, anula una dimensión sensorial y semántica sustantiva para el ejercicio audiovisual.

Estas nuevas aproximaciones a la escucha acusan una veta en la vastedad del árbol de la sobreinformación-afortunada en este caso- que caracteriza a nuestra era. Al respecto, podemos afirmar que la representación acuciosa de fenómenos sonoros complejos, como el caso de una lengua, nos permite articular nuevas herramientas a partir de observar y resignificar una actitud de auralidad mediante la creación.

La exploración sonora, de igual manera que la exploración visual, han devenido en nuevas gramáticas, y se han reformulado en diferentes repositorios y soportes. Dan cuenta de ello los incontables casos donde artistas con formación en artes visuales transfieren sus métodos y prácticas al sonido y viceversa, lo cual deviene en prácticas novedosas donde los soportes convencionales son reutilizados o desarrollan nuevas prácticas en sí mismas como el arte sonoro, el *net art*, el *circuit bending* o el videoarte. En ese sentido, las prácticas aurales tampoco han estado exentas de estos flujos entre diversos soportes y herramientas narrativas. Desde sus inicios con la música concreta o el paisaje sonoro⁶², estas prácticas se han desarrollado al punto de convertirse en técnicas que al día de hoy articulan toda una gramática que posibilita la experiencia aural de nuestros días.

Si se analiza el devenir de los dos universos creativos-expresivos que hemos expuesto (visual y sonoro) resulta interesante atender el paralelismo del que sus historias dan cuenta. Sin embargo, si dicho devenir se prospecta, tal paralelismo se entrecruza y se atraviesa en innumerables ocasiones. Ya en términos fílmicos, Michel Chion refiere al contrato audiovisual mediante el cual se establece un andamiaje perceptual que permitirá al espectador la construcción de la experiencia cinematográfica total. Valga apuntar que este “contrato audiovisual” técnicamente echa por la borda al romanticismo del concepto de la imagen en movimiento (Chion, 1993).

⁶² Arte sonoro: práctica artística donde el sonido en sí mismo es la materia de arte. Se distingue de la música en la manera de organizar los sonidos y sus soportes, aunque las definiciones de este siguen siendo cuestionadas en sus límites.

Net art: práctica artística que utiliza la internet como soporte y materia de arte.

Circuit bending: intervención de circuitos electrónicos con propósitos estéticos, comúnmente socorrida en el radio arte, interviniendo o modificando juguetes pertenecientes a la primera etapa de la era digital a fin de transformar sus sonidos.

Videoarte: práctica artística donde el video y su experimentación constituyen la materia de trabajo con fines estéticos. Aunque su definición sigue siendo cuestionada en referencia al cine contemporáneo, se puede partir del hecho de que el videoarte posibilita la experimentación formal entre imagen, soporte y difusión, articulando nuevas narrativas a partir de esta interacción.

Música concreta: música hecha a partir de sonidos cotidianos, como objetos, utensilios y otros sonidos pregrabados, dicha definición fue acuñada por Pierre Schaeffer.

Paisaje sonoro: término acuñado por Murray Schaffer para los registros sonoros de puntos geográficos específicos, lo cual devino en un paradigma creativo y formal.

III.V.III Implosión

En el otro polo de esta historia, es decir a principios de siglo XX; el cine, fiel a la genealogía de su especie, ya se cuestionaba a sí mismo desde antes de nacer. Tal es el caso de piezas del *avant garde* como *Anemic cinema*, de Marcel Duchamp⁶³, por mencionar solo un ejemplo, pues desde que se posibilitó la grabación en un soporte fijo de la imagen en movimiento, esta no quedó exenta de experimentos y de todo tipo de inquietudes por parte de los creadores visuales. Tal esta es la discusión que se desarrolla en estas líneas.

Concretamente, nuestra brújula se dirige al movimiento letrista, colectivo liderado por Isidore Isou, de origen rumano y avecindado en París, al lado de Gabriel Pomerand, Jean-Louis Brau, Guy Debord y Gil Wolman, cuyo propósito fue llevar la palabra hasta sus últimas consecuencias. Influidos por el dadaísmo, el futurismo y las vanguardias de principios de siglo, desde la publicación de su manifiesto en 1942, el letrismo utiliza la letra como “sonido” y posteriormente como “imagen”. La poesía se vuelve musical y la escritura se convierte en pintura. Los letristas extienden estos cambios de relaciones al cine, la cultura y la sociedad, lo que da pie a diferentes aproximaciones y prácticas como el *ultraletrismo* y el *situacionismo*⁶⁴.

Al respecto, estas líneas se ocupan solo de un aspecto del letrismo, relacionado a la contundente experimentación cinematográfica que sus integrantes llevaron a cabo al rededor de 1950. Por un lado, Isidore Isou presenta *Traité de bave et éternité*⁶⁵ como el primer filme manifiesto, en el cual expone los tres principios del cine letrista: montaje discrepante (enunciar una clara oposición entre la banda sonora y la imagen), cincelada (intervenir el filme de manera directa) y la recomposición mediante trozos de filme recuperados o de deshecho. Estos elementos se ponen de manifiesto en una película que produce una experiencia de interpelación en la que, por una parte, la mente intenta conferir sentido a las afirmaciones de la voz de Isou, que a su vez son intervenidas

⁶³ Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 28 de julio de 1887-Neuilly-sur-Seine, 2 de octubre de 1968) fue un artista y ajedrecista francés. (*Marcel Duchamp. Anemic Cinema. 1926* | MoMA, s/f)

⁶⁴ Movimientos derivados del letrismo que trasladaban las actitudes artísticas hacia la práctica política y social. Dichos movimientos fueron escisiones dentro del propio movimiento letrista y sus integrantes.

⁶⁵ (*Isidore Isou - Traité de Bave et d'Éternité (Tratado de baba y eternidad)*, (Paris, 1951)

mediante cámaras de eco y algunas reverberaciones. Por otra parte, la mirada es desactivada en su forma ordinaria para forzar al espectador a cuestionarse su actitud visual a través de un filme cincelado, una imagen quemada, rodada, pegada, diluida, pero ante todo recompuesta para dotar de un significado a esta nueva experiencia donde la imagen en sí misma no es sino libertad.

En segundo lugar Guy Debord, antes de la creación de su celebre sociedad del espectáculo, se consagra a la empresa de la creación de *Hurlements en faveur de Sade* (1951), polémico filme en el cual diversas frases leídas de manera aleatoria por Gil Wolman, el propio Debord e Isidore Isou, entre otros, son intercaladas con pantallas negras y blancas, logrando una ausencia total de imagen visual. En consecuencia con el principio letrista, tales frases iban desde el código civil hasta fragmentos de poemas o palabras aleatorias, pues al final la importancia de las palabras radica en su sonido, letra por letra, además de su plasticidad como palabras en sí mismas. De igual manera, ello nos acerca a una lectura más amplia de las actitudes cinematográficas en los letristas, quienes asumen al cine como un sistema total, filme-pantalla-sala-espectadores-sonido; donde además dicho sistema debe ser, atendiendo a la norma letrista, divergido, cincelado y recompuesto, de tal manera que ello posibilitaría transitar de dicha actitud artística hacia una actitud social, pues no está de más recordar que el letrismo antes que otra cosa fue un movimiento artístico y político.

En tercer lugar ofrecemos a Gil Wolman con *L`anticoncept*, que lleva esta posición y esta práctica al extremo pero desde otra enunciación poética y no menos valiosa, donde el autor se aproxima a la plástica del cine hasta sus últimas consecuencias. Estrenada en 1952, esta pieza debió ser presentada únicamente para la prensa, pues ante la ausencia de imagen, solo había un globo de helio que giraba frente a la pantalla produciendo diferentes efectos al ser iluminada por el proyector, mientras se escuchaba una pista sonora con sonidos de diversa naturaleza, acercándose a una escultura fílmica, más allá que un simple filme.

En último sitio, pero igualmente destacable, se presenta; *Le film ese déjà commencé?*, de Maurice Lemaître, quien a manera de lo que él mismo refirió como *syncinema*, propone un cine imaginario donde el espectador, ante la ausencia de imagen visual, recrea imágenes mentales a partir de una banda sonora. Lejos de tratarse de una

película experimental más, el autor nos sitúa más cerca de un *happening* que de una práctica cinematográfica, y es que en la película referida suceden una serie de indicaciones claras en las que el cine, una vez más es tratado como dispositivo complejo para articular diversos gestos y situaciones, que van desde letreros, intervenciones al foco, frases recitadas, por personas en diferentes partes de la propia sala, etc, por lo que el resultado de la pieza son diferentes montajes a través de *collages* bajo una pista sonora, especulada, a veces recreada. No obstante lo que debe incentivar al lector es el principio de la actitud artística, disruptiva y cinematográfica como estímulo para detonar procesos, estéticos, políticos, y en consecuencia sociales, claramente rastreables hasta nuestros días. Aquí es donde vale la pena anotar el flujo del medio hacia el soporte, y del soporte hacia el objeto de arte en sí mismo, volviendo este principio uno de los aportes más significativos del movimiento letrista.

III.VI En busca de un sistema técnico-narrativo

La relación entre investigación y trabajo de campo, aunque puede jugar algunas malas pasadas; también es una realidad que puede tener muchos beneficios, sobretodo en condiciones como la del presente proyecto cuya localización resulta tan geográficamente distante y de difícil acceso, lo que se traduce en una imperiosa necesidad de aprovechar al máximo las jornadas en campo.

Al respecto resultó interesante corroborar las diversas características geográficas y espaciales, así como culturales, que los antecedentes de investigación habían referido. No obstante y en virtud de que esta investigación es base para la producción artística, surge la pregunta acerca de cómo dar cuenta de dichos aspectos geográficos, espaciales y culturales.

Para responder esta pregunta, bastó con una atenta observación, y el ensayar participar de las dinámicas colectivas cotidianas de la comunidad, donde poco a poco fueron apareciendo los rasgos geográficos, espaciales y su relación con la cultura. Por ejemplo, entre otras cosas podemos referir que lo que visto desde fuera de la comunidad parecería sedentarismo, se trata de una de las herencias más profundas del mundo yumano. Nos referimos a la recolección, actividad que sigue practicándose aún después

de siglos de la “sedentarización” de estos grupos, aunque adaptada a nuestro tiempo. Los días que estuvimos en la comunidad pudimos constatar que, aunque la casa de cemento la utilizan para dormir y comer, siguen haciendo uso de la *ramada*⁶⁶ para resistir las altas temperaturas. También pudimos notar que, mientras no tienen necesidad, los miembros de la comunidad no van a realizar actividad alguna, mas que la plática y la contemplación (esto comienza a transformarse ante la paulatina llegada del internet y la electricidad en algunos lugares). Por otra parte, en cuanto se precisa, se hacen al monte en extenuantes jornadas en busca de arcilla, plantas medicinales o incluso cazando, todo para su subsistencia.

Lo anterior es solo un ejemplo de la relevancia que ocupa la cotidianidad para comprender las características de representación de este grupo. Por lo que parte importante resultó, como ya se dijo, atender dicha cotidianidad, y después, a partir de los apuntes y registros de la misma, observar toda la información que esta nos arroja, como las veces que aparece la lengua en las conversaciones, el tipo de acciones o actitudes que atienden al clima, la hora y la estación del año. Observando que dichos aspectos culturales y geográficos-espaciales, se encuentran todo el tiempo presentes.

En este punto ha llegado el momento de demostrar la pertinencia formal del documental sonoro como solución a la inquietud de representación para el trabajo con el pueblo pa ipai. Hasta este punto, todos los indicios apuntaban la necesidad de un documental sonoro que pudiera discutir las ideas expuestas; sin embargo, los resultados arrojados por la revisión técnica al interior de esta práctica cambiaron diametralmente el rumbo de esta pesquisa. Dichos resultados se presentan a continuación.

III.V.II El abismo del cuadrante

La radiofonía acompañó la historia del siglo pasado escribiéndola con su propio alfabeto. La vimos desarrollarse desde novedosos sistemas de comunicaciones hasta diversas prácticas expresivas y creativas: radionovelas, conciertos radiofónicos y diferentes

⁶⁶ Vivienda tradicional hecha de ramas de palma, la cual representa un valioso instrumento tecnológico pues, aun con lo elemental de su construcción, permite soportar las inclemencias del clima desértico.

formatos para la transmisión de noticias atendiendo a nuestra idea de la utopía audiovisual. Es en este punto donde el periodismo atraviesa la cultura aural y visual, poniéndolas al servicio de sus intereses informativos y documentales.

Por una parte, aparece el cine documental que, como se ha mencionado, emana de la herencia testimonial de la fotografía; mientras que por su parte del radio se decantan nuevas formas entre las que podemos mencionar el documental sonoro:

es un género que sirve para contar historias reales con sonidos. Pero a diferencia de otras formas de la radio periodística, en el documental sonoro se valora especialmente el rol narrativo del sonido y la estética del contenido. Es un género de autor/a y de definición ambigua, lo cual hace difícil delimitarlo (Foro Sonodoc, 2021).

La creación sonora / Radio feature:

Tiene como principales características el que su contenido no es ficticio, contiene una línea dramática que encierra conflictos y tensiones, y se centra y especializa solamente en un tema. La importancia del *radio-feature* radica en el nivel de complejidad que encierra su producción y realización, pero que a la vez genera un enorme impacto en la audiencia radiofónica, pudiendo cambiar actitudes y generar motivaciones específicas de acuerdo con lo que se ha propuesto llegar. (Chmielorz, 2009)

En palabras de Manuel Rocha Iturbide, por radio arte se entiende: “el tipo de experiencias artísticas que utilizan a la radio como medio de expresión” (Rocha Iturbide, 2021).

Las definiciones anteriores dan cuenta del documental sonoro como una práctica delimitada de manera muy clara que, de acuerdo con los resultados de esta investigación y para los fines creativos y expresivos de la misma, no concede los atributos necesarios. Lo anterior se establece con base en el trabajo de campo realizado y en virtud de que, después de revisar la historia y diversas prácticas en torno al documental sonoro, se demuestra, desde la pragmática de sus creadores que:

- El documental sonoro se piensa, se crea y se promueve únicamente como un ejercicio de orden radiofónico. Aún cuando hoy se transmita vía streaming, podcast etcétera, su condición ontológica se autolimita a una naturaleza radiofónica.

- El documental sonoro utiliza la técnica periodística y de lo que en cine documental se entiende como documental tradicional para su creación, En palabras de Karla Lechuga, documentalista sonora, investigadora y promotora de Sonodoc (Foro de Documental Sonoro en Español, 2021).

Se tiene que hacer una investigación rigurosa, recabar testimonios, entrevistas, y definir una serie de sonidos que nos permitan reforzar lo que nuestro personaje está diciendo (Comunicación personal, 02 de 2021).

Las líneas anteriores dan cuenta de que al intentar establecer una metodología propia del documental sonoro, aparecen las mismas técnicas del cine documental "clásico" o "tradicional", y cuando uno se acerca al análisis del componente "sonoro" de tales ejercicios, este es reducido a algunos paisajes sonoros de fondo, y en varios casos efectos de librerías de sonido (práctica totalmente radiofónica). Sin embargo, en ningún caso –en lo que al documental sonoro se refiere- se encontró una búsqueda del sonido como materia para fines de la recreación de algún aspecto de la realidad.

El documental sonoro trabaja con "lo real", pues los testimonios recabados coinciden que una preocupación significativa del documental sonoro es retratar "la realidad" a través de una práctica de investigación y registro de una "realidad", en contraste con las expresiones actuales del cine documental, como la docuficción o el falso documental, entre otras.

En este punto es importante establecer que referirse al cine documental "tradicional"; tiene el fin único de apuntar que este trabajo encuentra una distinción importante, producto de diversas y recientes aproximaciones al cine documental que conciben a este como una representación o recreación de algún fenómeno que puede o no ser real, pero que atraviesa en muchas dimensiones, al entendido de las preocupaciones de los seres humanos, valiéndose de diferentes técnicas y expresiones

para enriquecer su práctica, como la cinematografía y la prácticas sonoras.

Acercarse al documental sonoro arrojó, aunque de manera inesperada una revelación formal: las limitantes del género nos llevan a la búsqueda de un soporte que nos permita atender la inquietud inicial.

La idea a la que se recurrió desde el principio de esta sección resultó de gran utilidad, pues nuestro concepto de *utopía audiovisual* nos sitúa frente a la necesidad histórica por escribirse en el tiempo y a través de los sentidos. Al respecto es pertinente anotar la diferencia frente al concepto de *ilusión audiovisual*, de Chion, quien la define como la percepción producto del contrato audio-visual, que a su vez permitiría una lectura más eficaz de la obra cinematográfica. No obstante; nuestro concepto de utopía audiovisual nos ha permitido entender la necesidad de representación de una manera correlacional a los distintos soportes y su transmutación. Producto de esta lectura es que nos fue posible ensayar una historia no lineal de la audiovisualidad, por un lado; y por otro lado, el tamiz de la utopía audiovisual resultó de gran utilidad para entender al documental sonoro como práctica autónoma, con sus propios límites, claramente establecidos desde su pragmática, donde además se visibiliza un gran abismo entre el lenguaje del cine documental contemporáneo, sus prácticas y estéticas y el documental sonoro, cuya apuesta, formal y ontológicamente, está claramente afincada en la práctica periodística y radiofónica.

A la luz de las líneas precedentes, reflexionar a partir de este trabajo permite poner en relieve diferentes aspectos de la realidad que, en pos de nuestra utopía audiovisual, siempre quedan fuera del sistema narrativo-expresivo. Sin embargo, la apuesta por la cotidianidad y por otro tipo de relaciones, aunado a la apuesta por una observación sensorial consciente, demuestra ser una herramienta para la construcción de sentido y de una dimensión expresiva pocas veces explorada. En otras palabras; es reescribir el contrato audiovisual. Esto en virtud de que se trata de transformar las relaciones entre lo audible y lo visual, atravesándolas por la representación de los sentidos, que no necesariamente se manifiestan explícitamente en dicho contrato, pero que constituyen la trascendencia de un fenómeno más allá de lo ordinario que, paradójicamente, habita en lo cotidiano. En consecuencia, el orden creativo de esta pieza se establece como una búsqueda de representación de lo no representado, de lo borrado, de lo omitido; lo no

explicitado, lo no escuchado, lo no visto, el olor de lo inodoro, el tacto del vacío.

En este punto vale la pena establecer el diálogo frente a la tradición del cine etnográfico sensorial, pues en ese sentido aporta herramientas de gran valía utilizadas en este proyecto, una de ellas y la más importante está relacionada al uso, producción y relación entre la imagen y la comunidad, en los que las decisiones de cinematografía están absolutamente subordinadas, a las relaciones y la naturaleza intercultural de la obra. Por su parte también es primordial señalar que en este sentido, el origen de este proyecto atiende en primera instancia a una necesidad creativa, en la que la investigación, la etnografía y los sentidos son herramientas, todas ellas al servicio del orden creativo.

La práctica audiovisual tiene un largo trecho recorrido en lo referente a sus búsquedas narrativas y el desarrollo de sus soportes, lo que deviene en prácticas más o menos celebres, desde la ópera y la música programática hasta los filmes del movimiento letrista, donde el propio film es materia plástica para el tratamiento visual. Este largo trayecto en el paralelismo referido ha llegado a un punto donde, como pocas veces, la tecnología ha refinado sus formas y voces en pro de la búsqueda de “fidelidad” que nuestra utopía audiovisual le exige. Retomando la dirección del presente trabajo de investigación-creación, es preciso atender la manera en la que la naturaleza de la investigación arrojó luz entre aspectos formales y ontológicos del proyecto. Ello en función del trabajo de campo y la producción de la obra en sí misma, lo que nos lleva a concluir que el presente proyecto renuncia entonces al documental sonoro como soporte, en virtud de las razones ya discutidas, al tiempo de confirmar su pertinencia como película anóptica cuya finalidad es transmitir lo “invisible” de una etnia “invisible”, a partir de una escritura sensible mediante sonidos dispuestos de manera acuciosa dentro de un orden espacial, temporal y narrativo específico.

En el capítulo siguiente ofrecemos al lector las revelaciones producto del trabajo de campo con el documental sonoro, las cuales si bien echan por la borda nuestra hipótesis sobre este género, posibilitan un nuevo rumbo de enorme interés creativo y teórico.

CAPÍTULO IV

LOS LÍMITES NARRATIVOS Y FORMALES COMO ESPACIO DE CREACIÓN EN EL CINE DOCUMENTAL

Yo soy un tigre dormido que toda las noches sueño

Con el mundo que dejé;

y quitaré vengativo, cuando lo negro sea bello

la cadena de mi pie...

Andrés Landero

*Estas fueron nuestras demandas en la larga noche de los 500 años. Estas son, hoy,
nuestras exigencias*

Comité revolucionario EZLN; 1996

Se han expuesto las motivaciones de este trabajo, además de sus características generales y particulares, mismas que condicionan el tipo de aproximación y en consecuencia determinan la forma de la pieza. Sin embargo, dada su naturaleza de investigación-creación, la experiencia del trabajo de campo y su transcodificación de vuelta al ámbito de lo creativo, existen hallazgos que si bien contravienen la hipótesis formulada inicialmente, aportan, no obstante, directrices interesantes para trabajos futuros.

En este capítulo convergen las huellas de la bitácora de producción de la obra, con las fugas teóricas revisadas. Se refieren tres proyectos realizados durante el periodo de esta maestría de manera paralela y en cuya factura se encuentra una aplicación de diferentes elementos de la técnica del cine documental, como el montaje, el tratamiento del material de archivo, y el trabajo de campo. En sus resultados también se expresa la necesidad, viabilidad y pertinencia de entenderlos como prácticas documentales, o acaso aproximaciones liminales al cine documental.

Dichos proyectos han tenido un carácter colaborativo, por lo que representan también una discusión respecto a la idea del artista como creador solitario; esto apelando al origen de diversas narrativas desde lo colectivo, y apostando a nuevas relaciones que,

a su vez, invariablemente detonan nuevas epistémias a partir del cruce entre diferentes aproximaciones creativas. Si bien el cine tiene una naturaleza colectiva en su ejercicio, en los ejemplos que a continuación se estudian, es imprescindible atender a su carácter transdisciplinario, dado que de ello depende que se disuelva la forma tradicional de las prácticas de donde emanan y su posibilidad de devenir en un corpus metodológico del cine documental.

IV.I Constelaciones

Los siguientes ejemplos permiten establecer que, de manera paralela al proyecto fílmico que ocupa a este trabajo, existe también un pensamiento documental aplicado a las diferentes actitudes creativas en diverso orden y medida. Por su parte, dichos ejemplos también pueden dar lugar a formulaciones y diálogos con múltiples disciplinas, transformando a su vez este proyecto y sus planteamientos, en una suerte de bóveda celeste, en la que cada una de las vetas de estas piezas, su factura y sus problemáticas, operen como estrellas titilantes.

Partimos, pues, de afirmar que el cine documental ha provisto un aparato metodológico con diferentes componentes, como las técnicas de investigación y registro, las consideraciones y metodologías para tratar dicha información, las estrategias narrativas y, por supuesto, el pensamiento cinematográfico. Estos componentes posibilitan escribir momentos puntuales atendiendo a procesos culturales, afectivos y sociales de quienes en ello se interesan; sin embargo es oportuno precisar que dichas aproximaciones atienden a otros referentes, por lo que resta analizar la manera en la que dichas prácticas dialogan con el cine documental, a efectos de demostrar, o no, su pertinencia como aparato teórico-metodológico, además de lenguaje creativo.

IV.I.II Mirar al espacio

Desde *Wochende* (Ruttman; 1930), *Blue* (Jarman; 1930), o incluso *9/11* (Iñárritu; 2002)⁶⁷, el tiempo nos permite ensayar una historia imaginada del cine anóptico⁶⁸. Una historia escrita desde diferentes momentos, posicionamientos y espacios en los que el común denominador atiende al uso deliberado de la pantalla negra como instrumento fílmico; aún más, como una posibilidad de pensar al cine en sí mismo en tanto espacio físico, simbólico y político (o a lo que en este trabajo nos hemos referido como la transmutación de contenedor y soporte en materia plástica-expresiva), provisto en consecuencia de características plásticas únicas y proclive entonces a cualquier principio creativo, en un sinfín de posibilidades. Esto lo pone en claro el movimiento letrista, en forma de desafiante y valioso testimonio. En otras palabras esta revisión nos permite afirmar la noción de cine anóptico como una actitud fílmica, no menos cinematográfica que cualquier otro principio técnico, como un plano secuencia o una toma con cámara en mano.

Esto nos devuelve a las preguntas iniciales:

¿Cómo retratar un entendido y una sensibilidad diferentes propias de una alteridad amenazada por la vida moderna?

¿Cómo se retratan el olvido, el abandono institucional y la violencia económica?

¿Qué sentido tiene mirar a quienes sistemáticamente se ha invisibilizado?

Es por ello que a pesar de estudiar diferentes referencias etnográficas, filmográficas y narrativas en general, se optó por la creación de una película anóptica, donde la oralidad, la lengua y el paisaje sean los responsables de llevar el relato, expandiendo con ello la

⁶⁷ Walther Ruttmann (1887,1941)

Michael Derek Elworthy Jarman Londres, 31 de enero 1942 -19 de febrero 1994
Alejandro González Iñárritu; 1963 México.

⁶⁸ El término *anóptico* es acuñado por la dra. Sonia Rangel para referir un cine en donde la imagen es suprimida deliberadamente, obligando al espectador a atender a otros aspectos de la experiencia fílmica, como pueden ser el sonido, o lo que sucede en la sala en sí misma.

condición de la sala de cine a manera de un espacio recreado en la oscuridad para contar dicha historia, la cual que lleva siglos sin ser mirada, y en la que, atendiendo a las ideas aquí expuestas, el sonido articulado con el aparato cinematográfico desarrollan un sistema narrativo audiovisual, disolviendo las jerarquías también referidas en líneas precedentes.

IV.II Hacia una práctica documental liminal

Para demostrar lo anterior, se antoja pertinente someter los principios narrativos con los nuevos soportes ya referidos. Si bien cada generación de innovaciones conlleva una curva de entendimiento y aplicación de la gramática (en este caso audiovisual), pocas veces se entiende al cine mismo, al soporte mismo, como material plástico con potencial, expresivo, narrativo y estético.

Concretamente se recurre al sonido Dolby Atmos⁶⁹, tecnología reciente de sonido envolvente diseñada por la marca Dolby, en Estados Unidos, misma que ha cobrado cada vez más auge entre los usuarios domésticos, convirtiéndose en un standard.

Si bien la tecnología multicanal tiene varias décadas de desarrollo como el pabellón Phillips, el *acousmonium*⁷⁰ o el sonido binaural, el hecho de que Dolby Atmos sea de uso comercial, posibilita estudiar su eficacia dentro de las actuales narrativas.

⁶⁹ Se trata de una tecnología de audio multicanal patentada por la marca Dolby en 2012. A diferencia de otras tecnologías de difusión multicanal que son direccionales, el sonido Atmos tiene un algoritmo posicional, lo que se traduce en que además de una “cama” de sonido de 10 canales, son posibles hasta 118 pistas adicionales para “objetos” (eventos sonoros con posiciones espaciales independientes). Estos objetos se mueven mediante posiciones derivadas del algoritmo que a su vez interpreta las dimensiones de la sala. A esto se suma el eje espacial Z, es decir por encima del oyente (parlantes en el techo) y subwoofers laterales, para sensaciones subsónicas espaciales. Finalmente ello se traduce en un refinamiento de la percepción espacial del sonido en la sala de cine. Todo ello replantea la manera de pensar el sonido y la música hecha para productos cinematográficos.

⁷⁰ El Pabellón Philips fue una construcción efímera diseñada por los arquitectos Le Corbusier y Iannis Xenakis, con motivo de la Exposición universal de Bruselas, de 1958. El edificio alcanzó notoriedad por la radicalidad de su planteamiento y por la intensa fusión artística entre arquitectura, imagen y sonido, si bien fue recibida de forma dispar entre los críticos artísticos de la época.

Acousmonium es un sistema de dispersión acústica que consiste en la distribución de muchos parlantes en el espacio. Es usado mayoritariamente en conciertos de música electroacústica, particularmente la música acusmática y la música concreta. Fue diseñado por François Bayle el 12 de febrero de 1974 en el “Espace Cardin”, en París, para ejecutar su propia obra, titulada *Experience Acoustique*. Este diseño, que se llamó “orquesta de bocinas”, tiene la particularidad de estar conformado por parlantes diferentes (tamaño, material, fabricante), cada uno con una característica acústica distinta.

Uno de los atributos del sonido atmos es que, además de ser posicional, a diferencia de la tecnología *surround*⁷¹ que es direccional, el algoritmo de reproducción se auto calibra en función de las medidas de la sala de reproducción, a efectos de que los 32 parlantes de audio (o 64, dependiendo el tamaño de la sala) estén meticulosamente situados con puedan ofrecer la experiencia sonora de manera precisa y eficaz.

De acuerdo con el sitio de la marca Dolby, desarrolladora del sistema:

Las bandas de sonido con sonido envolvente tradicionales deben limitar todos los sonidos a los 5.1 o 7.1 canales de una típica configuración de *home theater*. Si una escena [lo] requiere, Dolby Atmos libera el sonido de los canales. Es el primer formato de audio cinematográfico en el cual el sonido existe como entidades individuales, llamadas objetos de audio. Con Dolby Atmos, cualquier sonido —un helicóptero, un automóvil cuyas ruedas chirrían al doblar la esquina, el canto melódico de un pájaro— puede existir como un objeto de audio independiente, libre de cualquier limitación de canal. Tales objetos se pueden colocar con precisión y moverse a cualquier lugar de la habitación, incluso arriba de su cabeza, y flotar encima y alrededor de usted en un espacio tridimensional. Mediante el uso de objetos de audio, el sonido por encima de su cabeza y toda la intensidad, nitidez y potencia del sonido Dolby. (Dolby, 2021)

Lo anterior es fundamental, atendiendo a la idea primigenia de esta exposición, para entender la sala de cine como un cuerpo completo más allá de la pantalla, expandiendo su dimensión y posibilitando la capacidad de ampliar el campo, o las implicaciones del valor añadido que Chion refiere, pues no solo se trata de información sonora en un momento (tiempo) que fortalece o articula una información visual, sino que el sonido multicanal nos permite enfatizar la condición espacial de dicho sonido potenciando la información y en consecuencia el valor añadido del mismo.

Esto nos permite definir los materiales, procesos y diseño estructural preliminar a efectos de producir la pieza. Cabe destacar que dichos elementos también atienden a un

⁷¹ El antecedente de sonido envolvente de la marca Dolby y standard en las salas de cine aún en nuestros días, consistía en cuatro canales de audio (derecho, izquierdo, derecho atrás, izquierdo atrás, centro para los diálogos y sub woofer para efectos).

intento por desarrollar un pensamiento fílmico en el registro de cada elemento, pues también es objeto de esta pesquisa atender las interacciones entre el pensamiento fílmico y sonoro, además de su comportamiento para efectos de la creación. Por ello es notable la manera en la que, de pensar en términos de sonido organizado desde el ámbito musical, a pensar en sonido organizado desde una lógica fílmica, acarrea diferentes resultados, con respecto a una misma inquietud.

Esta parte de la producción nos sitúa ante una clara correspondencia entre los componentes visuales y sonoros, aun cuando la manera de estructurar dicha representación difiere desde el lugar en que esta se construye, por lo que si nuestra búsqueda no fuera más allá podríamos obviar tal correspondencia y llegaríamos a cuestionarnos entonces la pertinencia del valor añadido que Chion apunta. La comprensión de la condición del valor añadido permite a esta pieza ir más allá en la búsqueda de otras representaciones con los mismos elementos, además de la representación de componentes pocas veces visibilizados, evitando así las codificaciones habituales de las prácticas de comunicación audiovisual hegemónicas, que no admiten otros sistemas expresivos-narrativos.

Para profundizar un poco en las afirmaciones anteriores, exponemos algunas ideas, y reflexiones, luego de la segunda etapa en campo y rodaje del proyecto.

Por un lado, llegados a esta punto vale la pena precisar que, después de año y medio de confinamiento, fue posible regresar a la comunidad, y con ello, se corroboraron algunas ideas, y se produjeron hallazgos significativos para este proyecto.

El confinamiento propició la transformación del sistema de educación a distancia; con ello, los niños y niñas de varias comunidades tuvieron que quedarse en casa para seguir con sus estudios, y es así como proliferó el internet satelital, que si bien no es de enorme potencia; es una alternativa que basta para traer conectividad a las comunidades, como el caso de Héroe de la Independencia y Santa Catarina, ya que antes, al solo haber una operadora telefónica, resultaba muy caro e ineficaz, conectarse solo a través de los datos móviles. De igual manera, ello acarreó una diferencia sustantiva frente a la relación de la comunidad con la energía eléctrica, pues al haber internet, existió también la posibilidad de adquirir una televisión inteligente, lo cual los

llevó a colocar más puntos de conectividad, comenzando entonces a prescindir cada vez más de las fogatas y las velas. A esto hay que sumar que varias iniciativas del gobierno federal han facilitado la adquisición de sistemas solares para producir energía eléctrica, lo que representa otra transformación importante en la vida de la localidad.

Otro de los hallazgos de esta etapa de trabajo de campo fue descubrir la lengua en su condición de inminente peligro de extinción.

Si bien quien esto escribe ha visitado y permanecido en comunidades indígenas en las que se hablan lenguas originarias, la convivencia con los pa ipai dio cuenta de la gran diferencia entre dichas comunidades y una donde el uso de la lengua se ha perdido, incluso en el ámbito doméstico. No obstante que Kenneth y su nana hablan en pa ipai cotidianamente, la madre de Kenneth y sus hermanas han dejado de hablarlo aunque lo entienden. En palabras de la propia Adelaida, no existen más de 15 personas que hablen el pa ipai de manera corriente y fluida. De igual forma, tuvimos la fortuna de conocer a integrantes de la etnia ko`ahl, cuya lengua cuenta hoy con menos de una decena de hablantes.

Por otro lado, tanto el INEGI (2010) como el INALI (2009) siguen sin distinguir cuántos hablantes hay del ko`ahl. Esto prueba que por lo menos en el censo del 2010 de INEGI no se encuentran incluidas todas las lenguas que se hablan en México. (Fernández & Rojas-Berscia, 2016)

Es complicado ahondar en las particularidades étnicas o lingüísticas, dado que no es el cometido de este trabajo. Lo cierto es que dada la condición de nomadismo de todos los grupos yumanos, estos siempre han estado emparentados entre sí, lo que en algún punto también favoreció su persistencia como familia lingüístico-cultural, tal y como las entrevistas en campo dan cuenta. Pues entre ellos tienen linajes que aún hoy conservan, y aunque se emparentan entre miembros de distintos clanes, hoy en día portan orgullosos su linaje. Tal es el caso de las familias Uchurtu, Castro (ko`ahl) o Albañez (linaje kual juat, o “piel colorada”). De ahí que el caso de los Ko`ahl sea un interesante punto de una etnia, aparentemente relacionada con los kumai, y cuyos registros de vitalidad son nulos.

Ni la CDI ni la UNESCO los consideran en sus Índices sobre Reemplazo

Etnolingüístico o vitalidad de lengua (lo que habla significativamente de su invisibilidad). De hecho, *Ethnologue* considera que ku'ahl es uno de los varios nombres alternativos del kumiai (al que considera como un idioma moribundo). Por los datos de investigadores que han trabajado en la zona, se puede decir que esta lengua tiene una muy fuerte tendencia a dejarse de hablar; quedan muy pocos hablantes. (Valiñas, 2020)

Sin embargo, nuestra labor de trabajo de campo y registro sonoro revelan, para el caso del pa ipai, que la lengua, efectivamente, tiene atisbos de una agónica vitalidad. Esto se pone de manifiesto en los niños que cuentan los relatos y cantan el kuri kuri, que aprenden entusiastas el trabajo de la artesanía, mismo que hace apenas un par de décadas, de acuerdo con Everardo Garduño (op. cit), se daba por desaparecida.

El registro de los testimonios, los paisajes sonoros y conversaciones fortuitas, da cuenta de que la lengua se resiste a desaparecer, afanándose al imaginario de los habitantes de la comunidad. Toca sin embargo a los pa ipai, sus depositarios, decidir continuar o no, con el trabajo de promoción y revitalización. Toca también a las instancias de gobierno y promoción, acercarse a escuchar las necesidades de los pueblos y sus ideas para favorecer dicha revitalización.

En lo que toca a la dimensión creativa de este trabajo, esta bitácora se diluye con la satisfacción de haber recuperado ricos y valiosos testimonios, paisajes, y experiencias llenas de amor al terruño, voluntad por parte de la comunidad a mostrarse tender relaciones de camaradería. Podemos también afirmar que se registraron elementos considerados dentro del plan de trabajo para la realización de la película anóptica *Mu; el sonido de la memoria*. Es ahora tiempo de iniciar la etapa de postproducción para llevar el proyecto a buen puerto, al tiempo de responder nuestras preguntas de investigación.

Aprender la lección hasta entonces mostrada por nuestra pieza en proceso, nos pone frente a uno de los hallazgos más significativos de esta empresa, y es que, como se refirió con anterioridad, la experiencia paralela a la factura de este proyecto amplifica la idea de una práctica documental, como condición liminal a otras prácticas que pueden ser, fílmicas, sonoras, poéticas, antropológicas, etc. No es en vano que en la clausura de la mesa de trabajo sobre grupos Yumanos dell VI Congreso Mexicano de Antropología

Social y Etnología⁷², se hiciera un llamado a artistas, humanistas, y creadores multimedia a desarrollar propuestas de registro, pues se concluyó también en la necesidad imperante de un abordaje transdisciplinario.

Por ello, en los ejemplos que a continuación se ofrecen, damos cuenta de la práctica documental como dispositivo transversal en otro tipo de actitudes, artísticas en este caso.

Laboratorio de sonido Atmos

El primer caso es el laboratorio de creación sonora para sonido Atmos, donde a invitación del departamento de sonido y música de la ENAC a cargo de los maestros José Navarro y Enrique Greiner, y junto con otros compositores de cine, audiovisual y música electroacústica, fuimos comisionados a realizar una pieza en el referido sistema, ello con la finalidad de problematizarlo, explorar sus posibilidades y crear una memoria de dichos problemas, sus posibles soluciones y aportes al trabajo.

Curiosamente el material seleccionado, personalmente, se trataba -una vez más- de una grabación de campo, por lo que la pieza consistió en la recuperación y recreación espacial-temporal de ciertos aspectos de un momento en la lejanía nocturna de la huasteca veracruzana.

En este punto es importante mencionar que, al momento, la sala de mezcla Atmos de la ENAC-UNAM fue la primera en toda Latinoamérica, incluso actualmente en México, el número de estudios que cuentan con una sala de mezcla Atmos, (en sistema completo) no excede la decena, a lo que hay que considerar que además dichas salas tienen un perfil comercial, por lo que un proyecto de esta envergadura y con fines experimentales es casi impensable en otro espacio.

Esta colaboración sin duda resulta significativa, pues sin haber concebido la presente investigación, decidí que mi participación en dicho laboratorio sería con una grabación de campo: una muestra recogida en la sierra de Otontepec, Veracruz.

Se trata de una caminata nocturna al borde de una carretera donde, al lado del reconocido músico de tradición veracruzana Patricio Hidalgo, vamos interpretando la melodía tradicional "*El butaquito*", yo cantando mientras él me acompaña con la

⁷² El COMASE es un congreso promovido por el Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales, A.C. (CEAS) y La Red Mexicana de Instituciones de Formación en Antropología (REDMIFA).

armónica. Cabe decir que se trató de una afortunada impronta, en la que al terminar, el maestro Patricio refirió: “Qué bárbaro, ¿lo grabaste?; porque nunca la había tocado en la armónica...”.

Afortunadamente y con espíritu documentalista, tuve a bien registrar el momento, que ya advertía como poético con mi teléfono, que era la herramienta con la que en ese momento contaba.

Pues bien, la pieza creada o *recreada* en el proyecto Atmos consistió en recuperar la memoria emotiva, la sensación espacial de la caminata y del momento en general. Para ello se recurrió a sonidos de algunas librerías, y otras muestras de campo para reforzar ciertos eventos.

Por otra parte hubo un acucioso trabajo de recuperación de los aspectos de memoria espacial del momento, pues hay que tener en cuenta que un teléfono celular, graba en sonido monoaural, a menos de que se utilice algún complemento o micrófono externo que posibilite la grabación estereofónica. Esto se traduce en que el reto técnico para el sistema era poner a prueba la expansión de información de un solo canal, en una serie de eventos organizados a partir de la memoria, en diferentes canales con la única finalidad de dar cuenta de un aspecto de la realidad que tiene la cualidad de entrañable, lo cual no es poco y supone un ejercicio documental de primer orden, además de un refinamiento sensible a efectos de que no escape ningún detalle de evento referido.

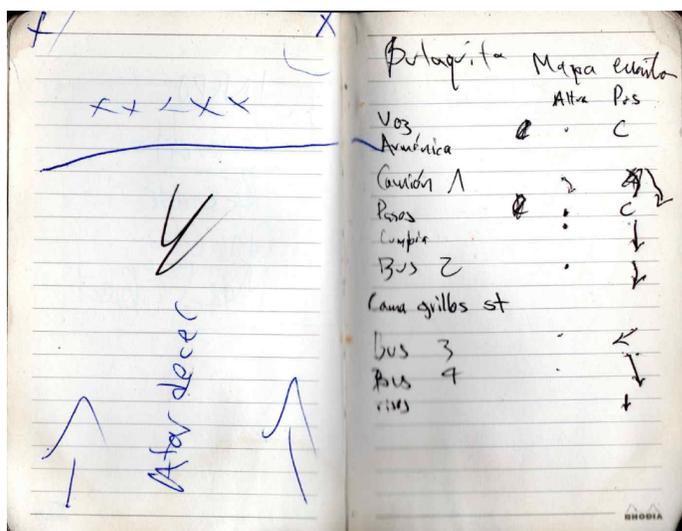


Figure 1 Apunte de diseño espacial

Finalmente, sin saberlo, este proyecto tuvo también la función de ser un boceto para la obra que a esta investigación convoca, pues la posibilidad de crear un documental a través del sonido pero desde la experiencia cinematográfica vio un primer ensayo insospechado en este ejercicio. En él se problematiza el funcionamiento espacial del sonido Atmos, pues si bien ya había trabajado con sistemas multicanal, había que comprender a fondo las particularidades de esta tecnología, concretamente de la noción de posicionalidad que, como ya se refirió, corresponde a la manera de disponer los sonidos en el espacio mediante el algoritmo del sistema. También fue preciso comprender la noción de objetos como entidades sonoras independientes que pueden ser manipulados en cualquier parte de la sala y moverse con entera libertad a través de los parlantes.

IV.V La historia reimaginada a través del sonido, el sonido recreado a través de la historia

PS4-MX

El segundo proyecto en cuestión se trata de un interesante trabajo que si bien, puede estar aparentemente alejado de lo fílmico, en la práctica y en su desarrollo es producto de un gran ejercicio documental. Fui invitado por los artistas Rolando Hernandez (CDMX, 1993) en colaboración con Carlos Eldemiro (Monterrey, 1987) a participar en una radionovela llamada PS4-MX.

PS4-MX es un proyecto auspiciado por el PAC⁷³, que vio la luz en la Bienal latinoamericana de arte sonoro TSONAMI (Chile), así como en Radio CaSO (Argentina) y cuyo objetivo fue ensayar una revisión de cinco siglos de prácticas sonoras en México. Es decir, imaginar y recrear un México sonoro desde tiempos precolombinos hasta los cruces que hay entre música electrónica, migración y alteridades en nuestros días, todo ello en cinco episodios de 60 minutos de duración, a través de sátiras, parodias, ejemplos musicales, citas y referencias académicas.

⁷³ El Patronato de Arte Contemporáneo, A.C. es una institución que nace como iniciativa de la sociedad civil para contribuir al desarrollo, promoción y reflexión de la producción artística contemporánea realizada en México.

Para tal proyecto mi participación fue interpretar en el segundo capítulo y en el capítulo final, a una piedra que solo se comunica a través de la lengua náhuatl, y que encarna un saber ancestral (pues se trata de un *cuicamatini*: maestro de cantos y palabras) heredado por las culturas originarias, recreando un universo sonoro imaginario pero a partir de revisiones puntuales a ciertas ideas en torno al sonido de algunas etnias, como los tojolabales o los nahuas, sus instrumentos y la posible historia que existe en las referencias documentadas.

Finalmente, la relevancia de este proyecto reside en la manera particular de usar un soporte como la radionovela, dejando de lado incluso la idea de pensar la forma del documental sonoro, para escribir una exhaustiva, audaz e inusitada historia de las prácticas sonoras en México, en un dispositivo derivado completamente de la técnica documental, en tanto que:

- Usa materiales de archivo.
- Tiene una sólida investigación de fondo.
- Recurre a narrativas poéticas de representación (en este caso a través de diseño sonoro y sátiras, entre otros elementos).
- Tiene una estructura narrativa clara y definida.
- Recrea y atiende un aspecto puntual de una realidad desarrollando un punto de vista/escucha definido y con una estética clara.

Las experiencias profesionales aquí referidas, toda vez que sucedieron de manera paralela a esta investigación y en virtud de que estamos frente a un proyecto de investigación-creación, nos permiten señalar una idea importante, que en este punto nos devela una conclusión en el horizonte.

IV.IV Documental en código (*codecummentary*) y montaje algorítmico

En tercer lugar mencionaré mi participación con el colectivo UHM, junto con los artistas Alejandro Franco Briones (CDMX 1987) y Rolando Hernandez ⁷⁴, en la creación del

⁷⁴ Alejandro Franco Briones (1987) es artista sonoro, investigador y promotor del arte autogenerativo, algorítmico y en código.

documental en código *In xiutl ce amatl* (El fuego en un papel, papel ardiente), presentado en el marco del Network Music Festival (UK; 2020)⁷⁵. Este fue, probablemente, el primer documental algorítmico de la historia.

In Xiuh Ce Amatl

A live coded documentary on/in time.

Documental en vivo, codificado en tiempo real.

El archivo de UHM (Unidad de Investigación y Morbosidades temporales) está integrado por, imágenes, sonidos, conceptos, partituras, películas y materiales que atraviesan la noción de temporalidad.

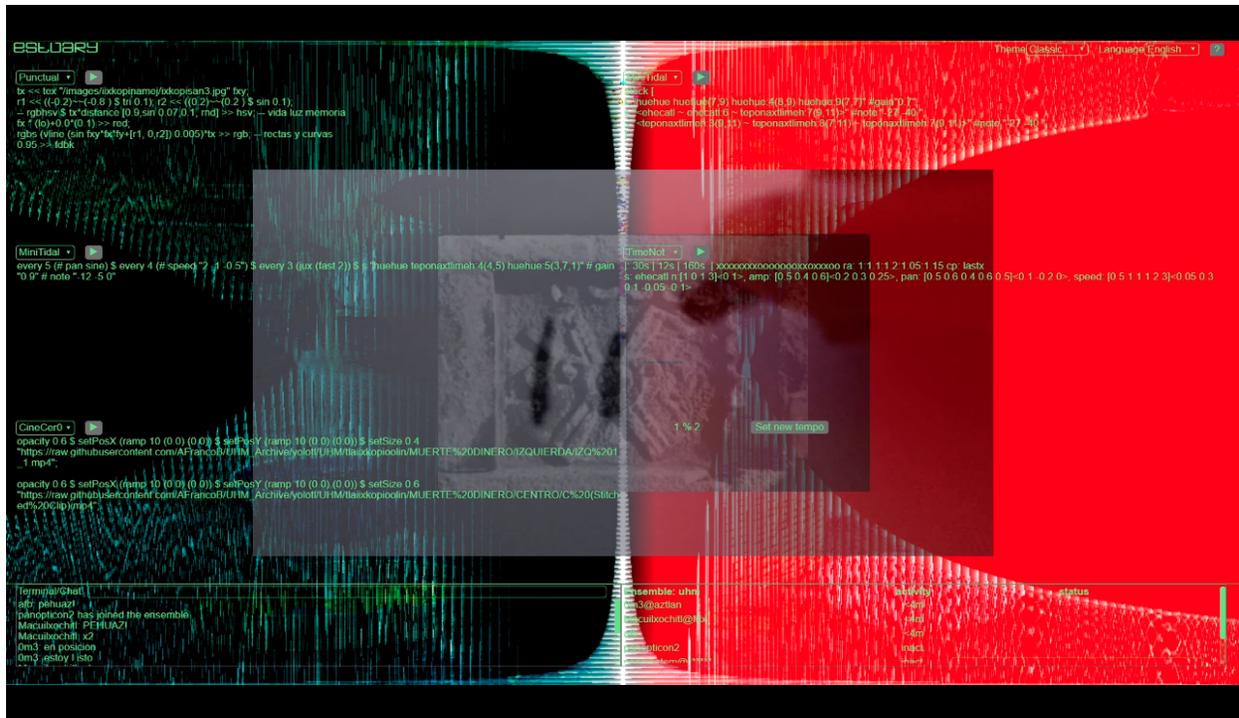
En esta pieza, la discusión se centró en la dimensión espacial-temporal del conocimiento de la cultura nahua como visor del mundo actual. La noción de archivo no corresponde a un espacio físico con registros puntuales sino a complejos entreveramientos culturales y filosóficos que nuestro cuerpo recibe y a los que posteriormente, tal vez reaccione a través de razonamientos y estímulos. En dicho sentido se propone la memoria colectiva como un espacio para detonar procesos de reflexión individual en los que el espectador recree su propia historia cultural bajo la forma de narrativas poco familiares y líneas historiográficas especuladas.

Rolando Hernandez (1993), artista sonoro, compositor, curador y promotor de prácticas sonoras periféricas.

⁷⁵ (*UHM // Ce Xiuh In Amatl: A Live coded Documentary on/in Time | Network Music Festival, julio/2020*)

El Network Music Festival explora la música digital innovadora, el arte y la investigación sobre el impacto de la tecnología de redes en la creación musical y la práctica de la interpretación. El NMF propone presentaciones musicales, talleres y discusiones de vanguardia.

Mientras se escribía este texto, la pieza en cuestión fue seleccionada también para la II Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades (CIPS), celebrada del 9 a 11 de junio de 2021, en São Paulo, Brasil.



Surra florida, expresada en la paleta de colores.

El diseño de esta obra resultó bastante estimulante pues permitió aplicar diferentes conceptos teóricos del cine documental en un soporte completamente novedoso, ya que el *live coding*⁷⁶ es una disciplina con muchas posibilidades y de amplia flexibilidad para diversas actividades creativas.

Dentro de la parte que nos compete, la estructura del documental se hizo a partir de tres ejes.

Acciones sobre la memoria:

Mediante diversos objetos, ilustraciones, y componentes de la librería del proyecto se grabaron acciones de importante carga simbólica, visual y sonora, como quemar fotos de códigos y grabar instrumentos de origen precolombino.

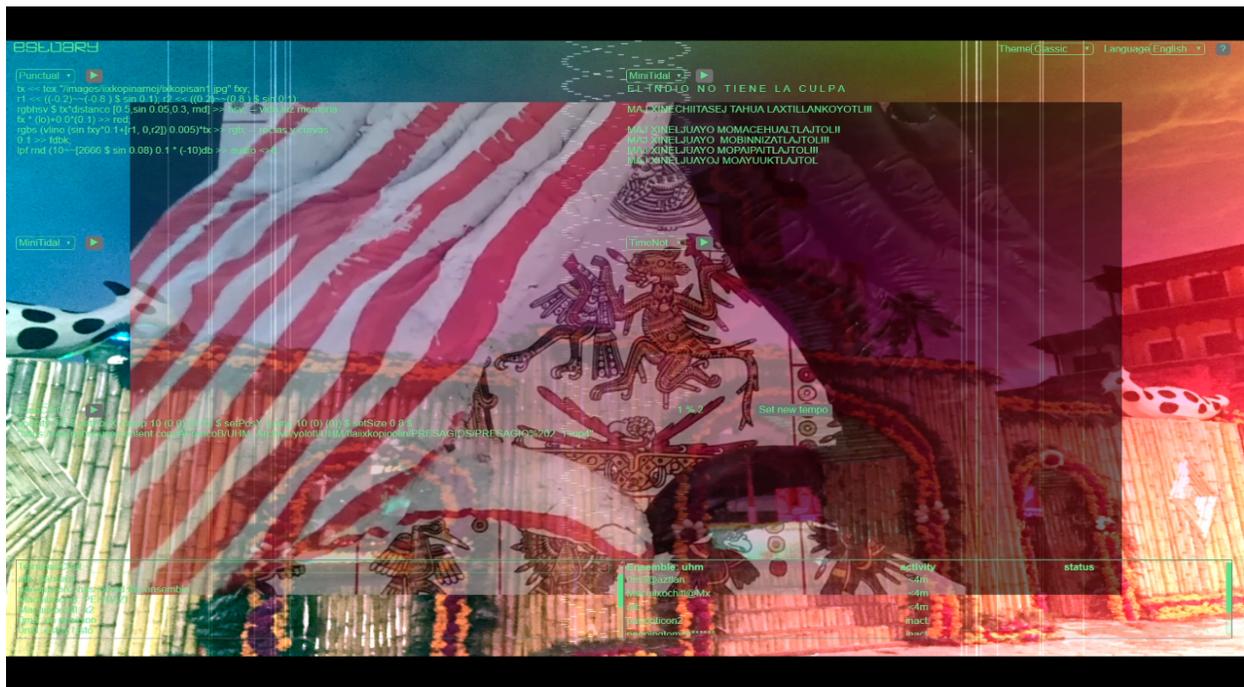
⁷⁶ El *live coding* es una disciplina dentro del arte electrónico basada en la programación en tiempo real. Para ello, existen diversas herramientas que permiten a la computadora transformarse en un dispositivo que interpreta comandos y algoritmos escritos en el momento para detonar imágenes en movimiento, sonidos, lectura de archivos o cualquier conducta que se necesite por parte del ordenador. El *live coding* resulta particularmente atractivo para diseñar procesos de intervención aleatoria en diferentes fuentes y elementos de información. Del *live coding* se desprenden propuestas como la música o el video algorítmicos, o la poesía autogenerativa.

Sistema filosófico:

Se desarrolló un eje narrativo a través de la noción mexicana de la guerra florida, en la que la guerra era un ejercicio necesario para la circulación del tiempo. Con ello se creó un sistema de dualidades (rojo / negro, *huehuettl/teponaxtli*) presente en toda la obra. Ello determinó elementos como la paleta de colores o el tipo de tratamiento sonoro que, aún cuando ambos fueran en tiempo real, los algoritmos que acotaban dicho comportamiento atendían a dicho sistema filosófico.

Ambiente de creación en código en tiempo real:

Se desarrollo una base de datos, organizada con los materiales y los algoritmos de inicio para operaciones determinadas como puntos de anclaje narrativos, dejando el espacio listo para una interpretación en tiempo real.



Video intervenido con referencias historiográficas, en este caso un códice.

Vale la pena destacar que estos tres ejes siempre suceden de manera entrelazada, lo que permitió llevar a cabo lo que denominé *montaje algorítmico*, es decir: un universo de construcción de sentido narrativo, estructurado a partir de algoritmos organizados como un sistema dinámico, cuyos límites definen la estructura de la pieza; y donde dichos

algoritmos son representación de los componentes conceptuales, filosóficos y audiovisuales transcodificados en funciones matemáticas.

Y es que, en efecto, cada uno de los componentes expresados en los ejes establecidos hubieron de traducirse en expresiones matemáticas (primordialmente funciones), cuya interacción a partir de argumentos y líneas de código programadas resulta en una obra documental de naturaleza variable, pero con límites audiovisuales claramente definidos, pues, a fin de cuentas, dichos algoritmos atienden a convenciones establecidas con anterioridad.



La foto, registro de un bautizo tradicional nahua, es intervenida en tiempo real por un algoritmo que da pie a la imagen. En dicho algoritmo están establecidos los límites de color, saturación, proporción y composición, entre otros

Respecto a su estreno en el Network Music Festival, en julio de 2020, es pertinente referir su exposición, puesto que uno de los integrantes del colectivo se encuentra en Quebec y los otros dos en CDMX. Por su parte, la pieza sucede simbólicamente en Inglaterra, y su segunda presentación, en Chile (esto debido a que el festival se realizó de manera virtual debido al confinamiento). Tomando con ello relevancia particular las condiciones

de presentación de este ejercicio, interpelando las prácticas de exhibición en sí mismas del cine documental y sus registros como derivas de procesos más complejos.

Finalmente, también compete señalar que, en concordancia con las ideas expuestas en el primer capítulo, y en virtud de que los tres participantes del proyecto poseen algún conocimiento de la lengua náhuatl, los algoritmos, los nombres de los directorios y los propios comandos de funcionamiento se establecieron en dicha lengua, asumiendo entonces la posición ontológica-epistémica referida en el primer capítulo. Lo anterior puede advertirse en el momento en el que, al ver la pieza, diferentes instancias del propio código aparecen en otra lengua que no es el inglés como "standard universal" de programación. A pesar de que lo anterior se traduce en algunas horas de trabajo adicionales, existió por parte del equipo un consenso en que los cambios en la lengua de enunciación tienen impacto significativo en la naturaleza de la pieza, de manera que en la última iteración de la misma, en la Conferencia de investigación en Sonoridades CIPS (São Paulo; 2021) se expusieron avances de esta codificación al náhuatl.

Aunque esta pieza que sigue en proceso refina su factura de manera significativa en cada iteración que tiene, da cuenta sin duda de la transmutación entre el lenguaje, el soporte y la técnica; tal y como se plantea en nuestro segundo capítulo.

Confrontar los principios del cine letrista frente a la actualidad del pensamiento cinematográfico nos permite establecer la clara aplicación, además de la pertinencia del pensamiento de vanguardia. De manera que, si bien en el caso del cine letrista la escultura fílmica, el *syncinema*, o el cine imaginario fueron recursos novedosos, radicales y polémicos en su momento, también se ha demostrado que dichas prácticas ofrecieron al cine una condición plástica que ontológicamente reformula la práctica cinematográfica, al tiempo de posibilitar una pléyade de ejercicios fílmicos como el caso del cine de Martel y de muchas otras personas, en las que se inscribe la dimensión fílmica de este proyecto.

Los tres ejemplos anteriores tienen en común su relación con el cine documental. Son prácticas colectivas que, a través de pragmáticas y epistemologías novedosas y arriesgadas, constituyen un desafío formal, narrativo y técnico frente a los soportes y convenciones habituales dentro del cine en general. También se escriben desde puntos liminales con respecto al documental mismo, por lo que suscitan hallazgos de diversa índole, dadas sus diferentes aproximaciones, cuyo carácter fílmico puede discutirse pero

su aporte al estado actual del ejercicio cinematográfico. De manera reversible, la práctica cinematográfica, concretamente a través del cine documental, confirma sus posibilidades técnicas, filosóficas y expresivas como herramienta para la creación, lo cual constituye el interés de este proyecto.

En consecuencia, el planteamiento sería si acaso no nos encontramos frente a una consolidación del cine documental como una tecnología epistémica para aplicar en diferentes ejercicios creativos.

Para efectos formales de esta investigación, estamos frente a una pregunta que dejamos abierta a otras condiciones o pesquisas posteriores. En referencia a la temática que nos convoca, podemos afirmar que las técnicas, teorías, y herramientas que el cine documental ha desarrollado en su devenir, hoy han franqueado las barreras que su misma naturaleza le confería, posibilitando la existencia de *prácticas documentales* que acaso apelen a dicho corpus teórico metodológico y pragmático, dentro de nuevas formas y soportes para la creatividad y la recreación de algún aspecto de la realidad.

CONCLUSIONES

Aprender a mirarse en el otro, asimilar las diferencias como algo positivo, y la diversidad como nutriente esencial de la vida en sociedad, se antoja una utopía ingenua y panfletaria. No obstante, en este punto, me permito citar la respuesta a la pregunta sobre mi visita que Kenneth me formulara luego de nuestro primer encuentro:

¡Ja!, se que te parece curioso que venga de tan lejos. Pero de donde vengo, nieto de un abuelo afroamericano, y otro abuelo nahua, y a lo que me dedico, que es cantar y tocar música de un lugar y de una cultura particular, me ha hecho tener ganas de conocer a otros que son diferentes a mi, pero que hacemos cosas parecidas.

El diálogo desde la empatía, y desde la diferencia como posibilidad, demostró su validez y su potencial comunicativo, en tanto que propició un intercambio en doble vía, a través del cual los productos, en este caso la obra, fueron una consecuencia directa de estas relaciones. Aun cuando en algunos momentos del rodaje parecía perderse la brújula, pues había una consigna de anteponer la convivencia frente al rodaje y ello parecería apuntar hacia jornadas estériles. No obstante, apostar a la cotidianidad y a la relación desde el sentido humano más elemental, permitió encontrar los espacios afectivos, simbólicos y comunitarios en los que la lengua, aun en agonía sigue habitando.

Cuestionar lo visible, admitir lo falible, y atender con todos los sentidos, permitieron mitigar en buena medida el pensamiento fílmico *visualcrático* apostando a una búsqueda de audiovisualidad o sensorialidad integrada, aun cuando dicha sensorialidad es materia complicada de plasmar. Valga esta obra como ejercicio para alcanzar dicho cometido.

Lo anterior también nos permite afirmar que, partiendo entonces de una manera “otra” de relacionarse, es posible dar lugar a diferentes aproximaciones formales a la práctica artística. En este sentido, como las piezas analizadas dan cuenta, podemos también afirmar que es posible sustraer al corpus teórico-metodológico del cine documental de sus espacios habituales, con la finalidad de habitar un espacio liminal

entre este y la práctica artística, de donde a su vez, dichas disciplinas en su interacción detonen nuevas actitudes, sensoriales, creativas, estéticas, reflexivas, y formulen diferentes narrativas, en este caso audiovisuales, como en este caso la película anóptica, *Mu*, el sonido de la memoria.

El trabajo de campo también permitió demostrar que la lengua, convulsa, mancillada, y agazapada, habita en los sueños y los cantos de la comunidad, en la danza y el barro quemado con leña de la palmilla. Aun cuando los hablantes de primera lengua no rebasen el medio centenar, los niños, en sus juegos, en el abandono como constante, siguen contando la historia de *Jalkutat*, el monstruo de Jatsubjool (su río sagrado), o el cuento de la liebre y el coyote, usando las mismas palabras que su primo, sus tías y su abuela, la matriarca del clan.

De manera que, recuperando la noción de resistencia de Deleuze: encontrar la cotidianidad de la comunidad, acercarse al pueblo pa ipai desde la convivencia, intentando desdibujar la eterna línea del sujeto-objeto de investigación, aparecen, el cariño, los afectos y las tristezas propias de la humanidad toda. Es ahí donde también aparece la posibilidad de creación, una creación que permita transformar dicha cotidianidad en energía capaz de interpelar al espectador frente a la experiencia de la vida a través de la experiencia del arte, y tal vez en ese momento acceder a una forma de resistencia.

Afirmamos también que el detonador de estas ideas ha sido en todo momento nuestro documental anóptico *Mu*, *el sonido de la memoria*, y que el proceso de este proyecto acarrió la presente investigación en torno al documental sonoro, y devino a su vez en la propuesta que hoy se expresa sobre las prácticas documentales.

Queda este trabajo como testimonio de obra en proceso, con sus fugas y decantaciones técnicas y filosóficas. Una vez terminada la pieza, quedará como historia viva, y en su exposición total, a efectos de validación ulterior de la experiencia expresiva y creativa.

Finalmente, esta etapa, la conclusión de la obra como proyecto de arte, es la más significativa y a la que quien estas líneas escribe, insta a convocar toda la atención. Pues será ahí, en el error, en la hipótesis desechada -nuevamente-, en el fracaso, en lo

inesperado, y en lo no documentado, donde como impulso vital, como pulsión de vida y resistencia, hará su aparición el acto de la creación y con ello la posibilidad de compartir los mundos con otros mundos; mientras, acaso otro mundo sea posible.

Uno de los días (un par de semanas antes de escribir estas líneas), al caer la tarde, doña Adelaida estaba contemplativa mirando hacia el monte, sumergida en profundo silencio. Pasados varios minutos, me dijo, *“El cielo está alborotado, van a pasar cosas feas, temblores y eso”*.

Hace dos días, el 7 de septiembre, hubo un temblor bastante fuerte en CDMX, hoy *Olaf*, es huracán en Baja California Sur.

CDMX verano, 2021

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Agamben, G., Molina-Zavalía, R., & D'Meza, M. T. (2019). *Creación y anarquía la obra en la época de la religión capitalista*.
- Baraka, A. (1999). *Blues people: Negro music in white America* (1st Quill ed). William Morrow.
- Bazin, A., & López Muñoz, J. L. (2006). *¿Qué es el cine?* (7. ed). Eds. Rialp.
- Bonet, E., & Escoffet, E. (2005). *Próximamente en esta pantalla: el cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación*. Museu d'Art.
- Chion, M. (2014). *L'audio-vision: son et image au cinéma* (3e édition, [Nachdr.]). Armand Colin.
- Dussel, E. (1974). *Método para una filosofía de la liberación: superación analéctica de la dialéctica hegeliana*. Sígueme.
- Garduño, E., Martínez López, M., Amézcua Luna, J., Sánchez D, Gerardo, Mexico, & Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. (2015). *Pueblos indígenas de México en el siglo XXI*.
- Fernández, M. A. S., & Rojas-Berscia, L. M. (2016). Vitalidad lingüística de la lengua paipai de Santa Catarina, Baja California. *LIAMES: Línguas Indígenas Americanas*, 16(1), 157
- Garduño, E. (2010). Los grupos yumanos de Baja California: ¿indios de paz o indios de guerra? Una aproximación desde la teoría de la resistencia pasiva. *Estudios fronterizos*, 11(22), 185–205
- Lechuga Olguín, K. L. (2015). *El documental sonoro*. Ediciones del Jinete Insomne.
- McLuhan, M., & Fiore, Q. (2008). *The medium is the message*. Penguin.
- On Defining Narrative Media by Marie-Laure Ryan*. (s/f). Recuperado el 18 de mayo de 2021, de <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielauryan.htm>
- Quignard, P. (2012). *El odio a la música*. Cuenco de Plata.
- Rangel, S. (2020, noviembre 27). El cine como máquina de guerra. Guy Debord y la crítica a la sociedad del espectáculo. *Reflexiones Marginales*.
<https://reflexionesmarginales.com/blog/2020/11/27/el-cine-como-maquina-de-guerra-guy-debord-y-la-critica-a-la-sociedad-del-espectaculo/>

Smith, J. F. (1983). Blacks and Blues: Amiri Baraka's Esthetic. *Journal of American Culture*, 6(1), 76–83

Valiñas, L. (2020). *Lenguas originarias y pueblos indígenas de México: familias y lenguas aisladas* (Primera edición). Academia Mexicana de la Lengua.

Warburg, A., Etoarena, J., & Raulff, U. (2008). *El ritual de la serpiente*. Sexto Piso.

FILMOGRAFÍA

Akomfrah, J. (1996, septiembre 11). *The Last Angel of History* [Documentary, Sci-Fi]. Black Studio Film Collective, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Channel 4 Television Corporation.

Álvarez, J., & Álvarez, J. (2009, octubre 4). *Flores en el desierto* [Documentary, Drama]. Mantarraya Producciones.

Dickson Experimental Sound Film (1894) - IMDb

Guerra, C. (2015, mayo 25). *El abrazo de la serpiente* [Adventure, Biography, Drama]. Buffalo Films, Buffalo Producciones, Caracol Televisión.

Hurlements en faveur de Sade (1952). (s/f). Recuperado el 22 de abril de 2021, de <https://www.filmaffinity.com/mx/film605696.html>

Isidore Isou - Traité de Bave et d'Éternité (Tratado de baba y eternidad).

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/traité-bave-et-deternite-tratado-baba-eternidad>

La haine (1995), Kassovitz, Mathieu - IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt0113247/>

Santo Luzbel (1996), Sabido, Miguel

'Blue', Jarman, Derek 1993. Tate, Modern, UK

Weekend - Ruttmann, Walter

<http://sfsound.org/tape/ruttman.html>

SITIOS DE INTERNET

Neorrealismo Italiano; Características, Historia y Películas. (2020, mayo 21). *Historia del Cine.es*. <https://historiadelcine.es/por-etapas/neorrealismo-italiano-caracteristicas/>

Atlas de los Pueblos Indígenas de México. (s/f). Atlas de los Pueblos Indígenas de México. INPI. Recuperado el 17 de marzo de 2021, de <http://atlas.inpi.gob.mx/>

Badillo, G. (s/f). 68 VOCES. 68 Voces. Recuperado el 17 de junio de 2021, de <https://68voces.mx/projects>

CEFIME. (2015, agosto 8). Un 7 de agosto de 1926 nace Carlos Lenkersdorf. *Círculo de Estudios de Filosofía Mexicana.* <https://filosofiamexicana.org/2015/08/07/un-7-de-agosto-de-1926-nace-carlos-lenkersdorf/>

Clemente, M.-C. (2011). Representing 9/11: Alejandro González Iñárritu's short film in 11'09"01: September 11. *E-Rea. Revue Électronique d'études Sur Le Monde Anglophone*, 9.1. <https://doi.org/10.4000/erea.2060>

Collective Imaginings: Legacies of the Black Audio Film Collective. (s/f). Recuperado el 17 de marzo de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=h3H1QYwYGFw>

COMASE – VI Congreso Mexicano de Antropología Social y Etnología. (s/f). Recuperado el 27 de mayo de 2021, de <https://comase.org/2021/>

Dolby Atmos para el hogar. (s/f). Recuperado el 26 de mayo de 2021, de </OneColumnWide.aspx?pageid=5605>

Exposición - Gil J Wolman | MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. (s/f). Recuperado el 23 de abril de 2021, de <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/gil-j-wolman>

Foro de Documental Sonoro en Español. (2021, febrero 19). <http://forosonodoc.org/>

Godínez, Galay Francisco. (s/f). *Sobre el documental sonoro* <https://cpr.org.ar/dibujando-definiciones-sobre-el-documental-sonoro/>

II CIPS – Sonoridades Fronteiriças. (s/f). CIPS: Poderes do som. Recuperado el 1 de mayo de 2021, de <https://es.sonoridades.net>

L'Anticoncept – Wild Grammar. (s/f). Recuperado el 21 de abril de 2021, de <https://movingimageresearch.org/lanticoncept/>

Manuel Rocha Iturbide. (2021, marzo 25). Definición de arte sonoro [Www.artesonoro.net]. *Artesonoro.net.* <https://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>

Marcel Duchamp. Anemic Cinema. 1926 | MoMA. (s/f). The Museum of Modern Art. Recuperado el 27 de abril de 2021, de <https://www.moma.org/collection/works/398274>

PAC. (s/f). Recuperado el 1 de mayo de 2021, de <http://www.pac.org.mx/>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/jarman-blue-t14555>

UbuWeb Film & Video: The Anticoncept (1952). (s/f). Recuperado el 21 de abril de 2021, de https://ubu.com/film/wolman_anticoncept.html

UHM // Ce Xiuh In Amatl: A Live coded Documentary on/in Time | Network Music

Festival. Recuperado el 20 de abril de 2021, de

<https://networkmusicfestival.org/programme/performances/uhm-ce-xiuh-in-amatl-a-live-coded-documentary-on-in-time/>

Reza Albañez, Kenneth. (2019). *Entrevista, Héroes de la independencia* [Informe de campo].

Zlrión, Antonio, 2020. *Modos de escucha en el cine etnográfico, Seminario Modos de escucha*, FaM, UNAM