

Cine chamánico y perspectivismo amerindio¹

Shamanic Cinema and Amerindian Perspectivism

PATRICIO LANDAETA^a
JAVIER ZORO^b

^a Universidad de Playa Ancha, Departamento de Artes Integradas, Chile.
patricio.landaeta@gmail.com

^b Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Instituto de Arte, Chile.
javierzoro@gmail.com

Se explora un cruce entre la noción de cine chamánico de Raúl Ruiz y de perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro para sostener la subversión de la función del aparato de perspectiva, elemento esencial para la constitución del sujeto y del mundo en la modernidad, en sus respectivos roles de agente y paciente. A partir de un diálogo con la teoría de los aparatos de Jean-Louis Déotte y un cuestionamiento crítico de la función del aparato de perspectiva a la base de la ciencia occidental, buscamos rastrear la existencia de un cine más que humano en la obra de Ruiz, un cine que ensancha las coordenadas de lo viviente, dándole perspectiva y agencia a seres de otros reinos. Nos interesa advertir cómo este carácter chamánico o perspectivista, en el sentido que le otorga la antropología de Viveiros de Castro, puede incidir en la producción cinematográfica.

Palabras clave: cine chamánico, aparato de perspectiva, perspectivismo amerindio, teoría de los aparatos, Raúl Ruiz.

This article explores a crossover between Raul Ruiz's notion of shamanic cinema and Eduardo Viveiros de Castro's Amerindian perspectivism, insofar as both subvert the function of the apparatus of perspective, an essential element for the constitution in modernity of the subject and the world in their respective roles of agent and patient. From a dialogue with Jean-Louis Déotte's theory of apparatuses and a critical questioning of the function of the apparatus of perspective at the basis of Western science, we seek to trace the existence of a more-than-human cinema in Ruiz's work, a cinema that widens the coordinates of the living, giving perspective and agency to beings from other realms. We are interested in noticing how this shamanic or perspectivist character, in the sense given by anthropology, can influence film production.

¹ Esta investigación se ha desarrollado en el marco de los proyectos ANID+FAPESP 2019/13202-7: "Afectos y visibilidades comparadas: imaginarios y lugar de las imágenes en narrativa, teatro y cine (Chile-Brasil 1990-2010)"; y ANID+FONDECYT Regular 2022 N°1220806: "Agenciamiento de deseo: Emergencia, función y proyecciones del concepto en el sur global". Investigador Responsable: Patricio Alfonso Landaeta Mardones.

Keywords: Shamanic cinema, Apparatus of perspective, Amerindian perspectivism, Apparatus theory, Raul Ruiz.

1. INTRODUCCIÓN

“Hablando de la función chamánica del film, yo trato de decir que el cine que me interesa es siempre un viaje hacia mundos diferentes, y que tales mundos no son inevitablemente los de la muerte o de los reinos de la naturaleza. Este inmenso juego que llamamos historia puede también llegar a ser un territorio abierto a los cineastas chamánicos”.

Raúl Ruiz, “Misterio y ministerio”.

A fines de los 60's, el cine latinoamericano vive un momento de gran diversidad e intensidad creativa. Realizadores como Raúl Ruiz, Glauber Rocha y el Cinema Novo Brasileño, buscan renovar radicalmente el lenguaje cinematográfico, experimentando nuevas y alternativas maneras de presentar y de hacer sentir el mundo. Se trata de la elaboración de nuevas estéticas, pero también de nuevas políticas de las imágenes que se sumergen en un mundo que nos hace signos desde su extrañeza. Si bien Ruiz no llega a formularlo explícitamente hasta la década de los 90, en *Poéticas del cine* (2000), podemos retroactivamente rastrear desde sus primeros trabajos el intento de descentrar la perspectiva del sujeto y su punto de vista dominador sobre el mundo, y en paralelo dislocar la *posición pasiva* de las cosas del llamado *entorno humano*. En síntesis, se trata de un esfuerzo por otorgar presencia y agencia a elementos usualmente tomados como mero fondo o decorado. Para efectos antropológicos el cambio es igualmente notable, pues se abre un nuevo horizonte para la experiencia y relación con existencias de distinta índole (recuerdos, historias, objetos, seres vivientes, paisajes, etc.), en el juego con imágenes asignificantes que rompen con la linealidad del conflicto central en el relato fílmico².

El análisis de este problema se abordará considerando la obra *Combat d'amour en songe* (2000) y el ensayo titulado “Por un cine chamánico”, recopilado en *Poética del cine* (2000), para luego establecer un diálogo con el perspectivismo amerindio, desplegado en *Metafísicas caníbales* (2010) por el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. La introducción de este concepto, en apariencia ajeno a la discusión, permitirá comprender la poética y la

² El cineasta aborda en distintas ocasiones su crítica del conflicto central. En el siguiente pasaje plantea sus principales discrepancias, considerando precisamente el *fatum* del viaje del héroe cinematográfico: “La teoría del conflicto central produce una ficción deportiva y se propone embarcarnos en un viaje en el que, prisioneros de la voluntad del protagonista, estamos sometidos a las diferentes etapas del conflicto en el cual el héroe es a la vez guardián y cautivo. Al final, somos puestos en libertad, entregados a nosotros mismos, sólo que algo más tristes que antes y sin otra idea en la cabeza que la de embarcarnos lo antes posible en otro crucero” (Ruiz 2000: 19).

práctica fílmica de Ruiz no tanto como una crítica al modelo hollywoodense de producción, sino como una empresa de subversión de la función del aparato de perspectiva, elemento esencial para la constitución del sujeto en la modernidad, según remarca Jean-Louis Déotte. El cine chamánico acoplado al perspectivismo amerindio da lugar a una fusión conceptual que apunta a dismantelar el aparato de perspectiva. Desde ahí nos interesa dialogar con los alcances de la teoría de los aparatos del filósofo francés, pues no solo permite pensar un cine más que humano, en la línea del perspectivismo, sino una variante singular del viaje cinematográfico.

2. EL VIAJE LABERÍNTICO DEL CINE DE RAÚL RUIZ

En sus películas -aunque también en sus escritos sobre cine- Raúl Ruiz apuesta por narraciones no lineales donde vertiginosamente se entrecruzan historias, leyendas, teorías y personajes, a tal punto de tornar en ocasiones imposible encontrar un lugar seguro para el espectador. En ese sentido, los textos de poética cinematográfica son enmarcados en un género que goza de máxima indeterminación: la miscelánea. Su carácter híbrido y no lineal acompaña a toda su obra y pone muchas veces al espectador o lector en un lugar de gran libertad para hacer conexiones tanto extra como intertextualmente. Dicho de otro modo, sus estructuras siempre proliferantes y sorprendentes pueden abrir un amplio terreno de libertad, pero también pueden amenazar con la perplejidad ante la falta de un sentido unitario. El riesgo de la apuesta es siempre alto para el cineasta; como director, se equilibra cual funambulista dispuesto siempre a aumentar el riesgo. Salta de un extremo a otro, mientras tanto, el espectador es incapaz de mantenerse en reposo. Pero gracias a esta violencia ejercida sobre la puesta en escena ocurre lo que podría considerarse un *milagro*: el mundo y los objetos dispuestos explotan en una miríada de perspectivas, y el espectador logra así fluir por los meandros de un viaje fantástico encarnando todas las perspectivas del cuadro.

Conquistar esta experiencia no es tarea fácil, si se considera que parte por extraviar al espectador y forzarle a conjurar su espera pasiva. En efecto, todo comienza con ese primer paso donde el sujeto, quien no está más apoltronado ante la obra, ha sido privado de sus poderes de contemplar el mundo a distancia, para verse obligado a padecer un cuerpo a cuerpo, en el que él mismo renace encarnado como una pieza más del cuadro o como el cuadro dinámico en su conjunto. Así, no es exagerado sintetizar la primera premisa del cine ruiciano: es clave romper con la identificación habitual del espectador con el protagonista, y promover en su lugar la identificación del espectador no solo con los personajes, sino con los flujos en escena. “Somos de repente todos los personajes del film, todos sus objetos, sus decorados; vivimos aquellas conexiones invisibles con la misma intensidad que la secuencia visible” (Ruiz 2000: 136).

La poética del cine de Ruiz se articula en el juego de lo visible y lo invisible, como se advierte en *Combat d'amour en songe* (2000). Allí se plantea una narración no lineal de nueve historias que eventualmente se entrelazan para formar otras tantas. Estas historias ocurren en tiempos dispares, involucrando piratas, monjas, ninfas, caníbales y al diablo,

personajes que se dan cita en una obra que trama los relatos sin brindar siquiera el tiempo necesario para digerir la información que pone en juego. A esta escasa concesión temporal que permitiría al espectador organizar mentalmente el orden de la historia, se agrega que un grupo reducido de actores se desdobra de un personaje a otro, cambiando de tiempo y de historia, aconteciendo la mayor parte en la Quinta da Regaleira y los alrededores de Sintra en Portugal. Todo pareciera confluir para afirmar que la confusión no es un accidente, sino parte de la obra, y que el propio Ruiz juega y se complace con el hecho de confundir al espectador, pese a que explica, en la introducción del film, con los actores reunidos en calidad de público, que la conexión de las historias se realiza a partir del *ars combinatoria* de Ramon Lull, un “fácil método” que asegura el sostén lógico que hace frente al caos aparente. No obstante, si *Combat d’amour en songe* (2000) plantea peculiares conexiones, las secretas (y oníricas) conexiones que establece el espectador con las imágenes no dejan de ser menos intrincadas. Esto para decir que el cine funciona como la propia imaginación, a saber, saltando por sobre toda convención lógica. En esa línea interpretamos las palabras de Ruiz (2000):

Imaginemos el momento de un film en el que confluyen todas las distracciones hipnóticas: el punto aquel en el que nosotros, espectadores, nos quedamos dormidos real o metafóricamente; aquel en que perdemos el hilo de la historia y que, a pesar del desinterés, no llegamos a sentir deseos de abandonar la sala, muy por el contrario. A partir de ese punto, podemos por fin decir que estamos en el film. ¿Pero qué significa estar en una cinta? Quienquiera que vaya al cine a ver un film, asiste a un espectáculo que sabe repetible al infinito, puesto que está registrado en un soporte. Pero aquel que se ha dormido real o ritualmente, forma parte de la película en cuanto que, en adelante, no solo asistirá al aterrizaje de las imágenes y de los acontecimientos, sino también a su despegue, y esas imágenes vuelan tanto en la dirección del film como en la del espectador en busca de sus múltiples vidas privadas (136).

Estas palabras tienen un peso gravitante. Nos muestran a un cineasta que apuesta por considerar como esencial que, a la obra cinematográfica, aparentemente cerrada por el artífice y su equipo, le es esencial la multiplicación desbordada de conexiones de la imaginación del espectador. En una doble dirección, más aún, todo se desborda: la obra afecta al espectador, violentando al sujeto, y el espectador remece a su vez la obra, reorganizándola en su propia imaginación. En línea con el perspectivismo amerindio, es posible sostener que, en el cine de Ruiz cada cual vive o experimenta una película singular, mejor aún, la película *de su imaginación*, donde la cámara ocupa el lugar del chamán, vale decir, médium que traza un puente entre mundos que se componen cada vez de manera irrepitable.

La producción académica reciente que aborda la obra de Ruiz ha propuesto distintas filiaciones o claves de lectura para situar su trabajo: “cine barroco”, “cine neobarroco” y “cine espectral”. Nuestra propuesta pasa por profundizar *creativamente* en torno al concepto de “cine chamánico”, poniéndolo en relación con la noción de perspectivismo amerindio de Viveiros de Castro.

En relación con el barroco, para Valeria de los Ríos (2015) el barroco ruicano es “producto de una circunstancia histórica específica que obliga al director a codificar su obra con ciertas técnicas y procedimientos emparentados con el Barroco histórico” (114), un lenguaje, diríamos, que permitiría, en una figura oximorónica, mostrar *ocultando*, sacar a la luz las tinieblas, en el caso de Ruiz, artista exiliado del país en dictadura, sostener un discurso desde la circunstancia clave de no poder hablar ni decir libremente: “frente a la represión, el exceso; frente a las normas, un intento de subversión” (116). Sin embargo, no es ninguna verdad monolítica lo que sale a la luz. En el cine de Ruiz, más bien, uno se vincula con pistas que permiten abrirse paso entre la opacidad y el sinsentido. Por ello, el objetivo de sus películas “no es dar todas las respuestas, sino funcionar como un laberinto, donde el espectador puede y debe extraviarse” (123).

Francisco Vega (2016) opta por el neobarroco para definir no la estética, sino la política de las imágenes en el cine de Ruiz. Apoyándose en Martin Jay, señala que la importancia del barroco se cifra en confrontar la hegemonía de la perspectiva como mirada desafectada, descorporeizada y, en último término, cosificadora (48), la que consideraremos, por nuestra parte siguiendo a Déotte, como propia de la función de la perspectiva puesta en juego en arquitectura y pintura. Para Vega (2016), es importante precisar, sin embargo, que la “locura de ver neobarroca sería anormal bajo un criterio de anormalidad distinto al que dominó la modernidad y el barroco” (52). El neobarroco de Ruiz confrontaría la disciplina de la mirada en la aparente fluidez actual de los aparatos estéticos, “revelando que no hay una percepción natural externa a la mediación cultural, revelando que no hay una vida verdadera detrás de las imágenes, pero tampoco una anulación total de su vinculación y contacto” (52). En efecto, como intentaremos mostrar también, es el desvío de la función del aparato cinematográfico aquello que hace posible hablar de una subversión de la mirada en el cine de Ruiz. Se trata de un doble golpe: a la obra (que desde ahora permanecerá inconclusa) y al espectador (que se libera o “desujeta”).

Según Adolfo Vera (2013), en una época como la actual, marcada por la desaparición política, la clave de lectura del trabajo de Ruiz se encuentra en ese constante juego de intentar encontrar objetos perdidos y personas ausentes, en un mundo en que no se puede distinguir de manera categórica entre realidad y sueño: “no es posible [...] diferenciar entre ‘seres vivos’ y ‘espectros’. Y esto obedece, ante todo, a una determinación técnica propia a la imagen cinematográfica. Podemos decir que cada objeto filmado, por el hecho de serlo, aparecerá en la proyección como un ‘fantasma’” (98). Pero no se trata tanto de espectros en escena, que suelen retratarse en sus obras, sino de una cualidad vital que imprime la técnica a los objetos y a las trayectorias que se traman en la escena, en un montaje que provoca un desajuste en la mirada que permite acceder a una doble visión: la de dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, o dos temporalidades, la del pasado y el presente, que coexisten en un presente aparentemente eterno. Esta doble mirada, como veremos hacia adelante, es una cualidad distintiva reconocida por la antropología en el viaje del chamán, por ello se propone que el cine de Ruiz puede ser considerado en sentido fuerte, vale decir, no metafóricamente, un cine chamánico: un viaje, una nueva experiencia de las imágenes y

de uno mismo, no solo la contemplación más o menos activa del mundo representado o imaginado. A partir del cine chamánico es posible experimentar el mundo de otro modo, porque con sus propios medios o recursos técnicos se violenta la percepción habitual, organizada por aparatos y dispositivos que ponen al individuo (y al sujeto) en situación de excepción con respecto al entorno y las cosas que le rodean.

3. EL CHAMANISMO FRENTE A LA EPISTEMOLOGÍA MODERNA

En *Metafísicas caníbales*, célebre trabajo que se adentra en las manifestaciones del chamanismo en las tribus de la Amazonía, el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2010) rescata el modo en que se configura el conocimiento poético del mundo. De entrada, cabe observar que poético es en sí un modo de conocimiento, es decir, no es algo aproximativo, tentativo o de menor valor, si se le compara con el conocimiento denominado científico. La primera consecuencia de esta declaración de principios, por un lado, es que el conocimiento poético del mundo en las tribus de la Amazonía no necesita evolucionar para convertirse en *auténtico saber*. Al contrario, es el conocimiento objetivo, que acostumbramos etiquetar como auténtico, el que ameritaría una revisión exhaustiva, puesto que podría ser considerado como uno de los grandes agentes en la actual crisis ecológico-política planetaria; por otro lado, un acercamiento al chamanismo podría ayudar no solo a confrontar el excepcionalismo humano, excepcionalismo que tiene al sujeto (conocedor) y al mundo (conocido) como las piezas de un engranaje epistemológico a partir del cual se hace imposible proyectar otras formas -o formas otras- de experiencia de lo real, sino a hacer patente que en el chamanismo *opera exitosamente* una suerte de diplomacia, de *buen vivir*, que reconfigura constantemente las relaciones entre las distintas especies que comparten la biosfera, o si se quiere, la habilidad para “atravesar las barreras corporales entre las especies y para adoptar la perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de manera de administrar las relaciones entre éstas y los humanos” (40), práctica que desafía la *necesidad* del conocimiento objetivo del mundo.

Lo que resulta clave a todas luces es que a partir del chamanismo podría no solo plantearse una crítica a la epistemología que configura no solo el saber, sino nuestro modo de ver -modo que finalmente termina por imponerse como la única medida válida del mundo o lo real-, sino que además el chamanismo podría ayudar a comprendernos a *nosotros mismos* de otro modo, a condición de abandonar el prejuicio evolucionista que pone a los pueblos indígenas en un estado inferior y anterior al nuestro. En esa línea se sostiene que la indianidad podría constituir un “proyecto de futuro [...] no una memoria del pasado” (Viveiros de Castro 2013: 207). Esta afirmación está lejos de caer en la trampa de una idolatría ingenua de los pueblos indígenas o de buscar un retorno imaginario al buen salvaje, una huida que nos proveería de un refugio frente al caos actual, en un horizonte cultural paralelo. Lejos de esto, la indianidad remite aquí a un devenir indio, a volverse indio, un devenir que no pasa por “hacer el indio”, imitar una identidad previamente establecida. De hecho, Viveiros de Castro (2013) sostiene: “la indianidad [designa] para

nosotros un cierto modo de devenir, algo esencialmente invisible pero no por eso menos eficaz: un movimiento infinitesimal incesante de diferenciación, no un estado masivo de ‘diferencia’ anteriorizada y estabilizada, esto es, una identidad” (99). Uno de los grandes aportes del trabajo del autor de *Metafísicas caníbales*, es intentar pensar *con* y no sobre los pueblos amerindios, asumiendo que son capaces de crear su propio pensamiento. Para ello es clave abandonar el prejuicio que considera los pueblos indígenas como bloques de identidad monolítica, como grupos anclados fatalmente al pasado, para comenzar a considerarlos como colectivos que han sobrevivido a la devastación y que han sido capaces de responder de manera eficaz en muchos casos a la depredación de su medio por parte del llamado “hombre civilizado”, articulando un conjunto de prácticas ecológicas que podrían ser tomadas como aportes ineludibles para el futuro del planeta. Y es, precisamente, en su rol de creadores de lazos *interregnos* que la antropología actual los valora. Aquello que nos enseñan los pueblos indígenas es que el trabajo de la imaginación no tiene por qué oponerse ni ser un obstáculo para pensar o transformar lo real.

3.1. *El viaje chamánico*

Otro antropólogo, el francés Charles Stépanoff (2019), recientemente ha puesto de relieve la función de la imaginación en el viaje chamánico, en el marco de su investigación realizada entre los Tuva de Siberia.

Si bien el chamanismo es un fenómeno eminentemente heterogéneo, imposible igualmente de circunscribir a territorios específicos, puede reconocerse un punto común en el despliegue de una potencia virtual de la especie humana. Tal como señala, “el viaje chamánico moviliza una disposición humana de inmersión en otros mundos que nos vienen del pasado cinegético de nuestra especie, representando el 90% de su historia” (48). En breves términos, en el viaje imaginario del chamán, no acontece otra cosa que la activación de una potencia que duerme en la especie. Y si la inmersión en otros mundos se encuentra *virtualmente* al alcance de todos es importante destacar el lugar excepcional del chamán en el seno de su comunidad:

[...] los chamanes pertenecen a la categoría más extendida de personas dotadas de una forma de visión fuera de lo común. Se les denomina [...]: ‘personas de doble visión’, o [...] ‘personas que ven a través’. En suma, videntes. [...] Los Tuva tienen una expresión convencional para designar los chamanes y otros adivinos: ‘alguien que ve lo que los ojos de la gente común y corriente no ve y que escucha lo que los oídos no oyen’ (Stépanoff 2019: 72-74).

Tales videntes gozan del reconocimiento de su grupo por su carácter de sanadores. El chamán es depositario de un don puesto al servicio de su círculo. Su doble visión sirve de puente entre mundos, y le permite negociar los mejores intercambios entre vivos y muertos, entre su tribu, el medio, los animales, los fenómenos meteorológicos, etc. Esta capacidad

de inmersión en mundos diversos ha sido también abordada por Viveiros de Castro (2010) para mostrar la singularidad de la operación del perspectivismo amerindio en contraposición con las estrategias puestas en juego desde su surgimiento por el conocimiento objetivista. Frente a la epistemología, que persigue idealmente consolidar el proceso de desubjetivación del mundo o “hacer explícita la parte del sujeto presente en el objeto” (40), el conocimiento poético del vidente chamánico revelaría un principio inverso, es decir: “tomar el punto de vista de lo que es preciso conocer. O más bien de quien es preciso conocer, porque todo consiste en saber ‘el *quién* de las cosas’” (40-41).

Esta comprensión del viaje chamánico sin duda complementa la definición de la doble visión apuntada por Stépanoff. El chamán vaga entre mundos, tiene la capacidad para ir y venir, sobre todo posee la fortaleza para no sucumbir a la tentación de quedarse del otro lado. En cuanto a su visión, su mirada no rompe con este mundo para ver el otro, pues desarrolla la capacidad para establecer una relación entre un visible dado y un invisible virtual. Y lo más importante tal vez sea el hecho de que cada criatura se le revela a su mirada al instante en su doble faz, es decir, como un *igual* y como un *otro*. Según Viveiros de Castro (2010): “Todos los animales y demás componentes del cosmos son intensivamente personas, virtualmente personas, porque cualquiera de ellos puede revelarse como (transformarse en) una persona” (37). Esto no implica, como podría juzgarse apresuradamente, que la teoría de Viveiros de Castro alimente un humanismo disfrazado, a partir de la cual se reinstala la escisión de naturaleza y hombre para confiar a este último el poder de hablar en nombre del otro. Lejos de esto, a través del perspectivismo amerindio se advierte la más estricta horizontalidad en la relación entre criaturas de mundos diversos, por tanto, una riqueza de vínculos entre el mundo humano y no-humano.

4. EL VIAJE CINEMATOGRAFICO

El modo en que el viaje chamánico establece un puente entre mundos diversos resulta particularmente interesante para comprender el trabajo de Ruiz. En *Por un cine chamánico*, Ruiz (2000) sostiene: “un llamado dirigido a nuestros antepasados, que llegan envueltos en su película invisible; es un viaje por el más allá, ya sea el nuestro o el de los mundos animal, vegetal y mineral; y de ese regreso a nuestro mundo por caminos inexplorados. Eso es exactamente lo que practica el cineasta chamán” (95). De entrada, se advierte que el viaje cinematográfico no es metafóricamente chamánico, pues sostiene una cierta comunidad de espíritu entre la práctica del cineasta, que descompone y recompone el tiempo, y el viaje imaginario del chamán. El cineasta, ya sea gracias al montaje o en el juego de planos, puede también convertirse en un *vidente*, violentando el “en sí” de las imágenes³.

³ Es conocida la recurrencia del tema del vidente en arte, literatura o filosofía: no solo Rimbaud, sino también Brecht, Bloch y Benjamin, como señala Didi-Huberman (2008), cada uno a su modo, ha profundizado en la tarea de “hacerse vidente”, esta vez en relación con el montaje como forma de pensamiento. Lo compartido por estos pensadores es una singular inquietud por perturbar o tomar a contra-pelo las percepciones y recuerdos



Imagen 1. Fotograma de *Combat d'amour en songe*, Raúl Ruiz 2000.

El viaje cinematográfico de Ruiz, sobre todo a partir de su propuesta de montaje, entre imágenes y tiempos dispares, se conecta con el viaje del chamán: un viaje intenso e inmóvil. Un viaje a partir del cual se violentan las formas habituales de la percepción. En efecto, un punto clave es que propone una definición de la doble visión como un factor determinante para el cine del chamán. En sus propios términos la define como: “aquello que permite ver las cosas de este mundo rodeadas de cosas procedentes de otro mundo, situado en otro lugar o en otro tiempo” (2000: 132).

Para el cine chamánico, se trata de un viaje a partir del cual se deshace el sujeto (y el objeto), y se conjura su poder sobre nuestra subjetividad, para encarnarse en las cosas, en la memoria, en los seres humanos y en los animales, haciéndolos resonar en otra frecuencia. Así, el viaje, la intervención chamánica *intramundos*, en un sentido equivaldría a la acción cinematográfica que persigue descentrar la mirada del sujeto, cuya arqueología nos remite a la construcción de la perspectiva y a la constitución del sujeto en los albores de la modernidad.

vividios, por instalar una cierta extrañeza en lo familiar, en el instante presente, por manipular y descentrar el tiempo, por establecer correspondencias entre imágenes y tiempos heterogéneos para *ver de otro modo*. Tomando el caso de Bloch, apunta Didi-Huberman (2008): “El montaje es una *exposición de anacronías* porque precisamente procede como una *explosión de la cronología*. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Crea por lo tanto una sacudida y un movimiento” (159).

5. UNA ARQUEOLOGÍA DE LA MIRADA DEL SUJETO MODERNO

Hablar del nacimiento de una mirada “objetiva” (o absoluta) en la modernidad no es una metáfora ni un contrasentido, pese a que toda mirada debería por definición situarse en la esfera de lo “subjetivo” (o relativo). El asunto es, no obstante, más complejo. Lo objetivo nace con la perspectiva, en principio un procedimiento artístico que pretende desnudar las cosas en su verdad, no sin antes romper con las derivas sensoriales, en tanto fuentes de error o confusión. La perspectiva, de este modo, efectúa la captura del instante mediante la configuración de un espacio experimental, de un espacio que *stricto sensu* no existe, pero que permite alcanzar los secretos de todo lo que existe en el espacio-tiempo. Es por esta razón que la comprensión moderna de la acción de pensar y de conocer guardan estricta relación con el trabajo de marcar o circunscribir un territorio, y con la posibilidad de construir una posición absoluta para la mirada, que deja de ser un mero acercamiento o visión entre otras de la realidad. En efecto, se trata de la perspectiva como forma simbólica, instrumento para la conquista definitiva de un suelo firme para ver, pensar y saber. En esa línea, según Panofsky (2003): “la historia de la perspectiva puede [...] ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo” (49). Ciertamente, la invención de la perspectiva no tardará en informar la propia manera de ver y encuadrar cotidianamente el mundo en occidente y de desacreditar las otras maneras de “hacer mundo” (Descola 2021: 13-14). Esta revolución silenciosa que acontece en torno a la perspectiva, mediación intelectual que a la vez distancia y liga sujeto y objeto, llegará hasta interrumpir *nuestros* lazos vitales inmediatos con el mundo (asunto, por lo demás, clave en el surgimiento de la idea de naturaleza como *algo* externo) para erigir un punto de vista universal.

Todo sucede, de acuerdo con Patrice Maniglier (2010), como si no fuese posible renovar las formas de pensamiento sin antes hacer que el mundo *se de a ver* de otro modo (32). Precisamente en esa dirección apunta también Santiago Castro-Gómez (2005), quien se refiere al nacimiento de la perspectiva como el surgimiento y expansión en occidente de la *hybris* del punto cero. En relación con la cartografía, la perspectiva hace posible tener un punto de vista no relativo (absoluto), sobre el cual no es posible tener otro punto de vista, tornando invisible el lugar de observación en una representación que recibirá el apelativo de “científica”. El cartógrafo desde entonces: “puede abstraerse de su lugar de observación y generar una ‘mirada universal’ sobre el espacio. Es precisamente esta mirada que pretende articularse con independencia de su centro étnico y cultural de observación, lo que en este trabajo denomino la *hybris* del punto cero” (59-60).

Esta *hybris* del punto cero puede leerse desde otro ángulo en el trabajo de Jean-Louis Déotte (2013), en torno a los distintos aparatos elaborados en el curso de la modernidad, que operan como “mediadores de la sensibilidad”. Para el autor de *La época de los aparatos*, es importante poner de relieve que el nacimiento de la perspectiva en la arquitectura de

Brunelleschi, aunque apropiada rápidamente por la pintura, conlleva una transformación radical, una verdadera revolución en la relación con el mundo: frente al mundo legible del arte medieval, que expresa la divinidad, la perspectiva hace emerger un mundo *puramente* visible, donde el infinito no ocupa más que un punto en el cruce de las líneas ortogonales que conforman la geometría del cuadro: “Adquirida la visibilidad, la gran invención habrá sido la del punto, de Brunelleschi a Descartes. Ahora bien, el nombre del punto de fuga en algunos tratados de perspectiva es punto del sujeto” (Déotte 2013: 124-125).

Detenerse en torno a la revolución moderna de la visión en el campo del arte, advertir el nacimiento del punto en que la mirada del sujeto se confunde con la mirada divina, permite sin duda reconocer por otros medios la *hybris* del punto cero. Porque el aparato de perspectiva, fundamental, aunque de manera distinta para la arquitectura, pintura, teatro, fotografía, cine, etc., no constituye un instrumento entre otros para la representación del mundo, sino que configura la forma propia de la sensibilidad moderna que se escinde del cuerpo, marcando también los destinos del conocimiento científico y el arte: “[l]os aparatos suspenden, desarraigan, arrancan, deslocalizan, desplazan con violencia los cuerpos. Los aparatos no se enfrentan en el terreno ‘ontológico’, en el sentido en el que algunos serían más realistas que otros, sino en el de la emancipación y la complejización de las invenciones de temporalidad” (Déotte 2013: 52). Por este medio, se entiende que la subjetividad no es causa, sino efecto de la intervención en el mundo del aparato de perspectiva. En sentido inverso, la perspectiva no se constituye gracias a un sujeto que le precede. La aparición de objeto y sujeto al contrario dependen de la acción de este aparato en la representación en el arte, instalando una manera de organizar el mundo, que es al mismo tiempo una manera de ver el mundo y establecer relaciones inmediatas con este. Por un lado, haciendo referencia a la pintura del renacimiento, el sujeto es puesto en el cuadro, antes de erigirse y ser punto de vista de este (22). Por otro lado, la irrupción de un universo compuesto de perspectivas múltiples es el correlato de la aparición de una nueva soberanía, la del artista. El artista deviene, de cierta manera, un arquitecto de la visión (25), que permite que el mundo representado conquiste de una vez por todas la identidad y unidad que faltan en la experiencia *desnuda* de la vida colectiva. Por esta vía, el pintor modela una *armonía* que el espectador consume de forma pasiva.

Ahora bien, con respecto al aparato cinematográfico, es necesario destacar el acontecimiento de una nueva revolución a partir de la cual es posible apereibirse del encuadre de la mirada:

por ese movimiento de retroceso que efectúa la cámara, [puedo] cesar de identificarme estrictamente con el artista y revelar los límites del sistema. [...] He aquí, entonces, lo que yo era como moderno, he aquí lo que yo excluía. He aquí los límites del marco que yo imponía a las cosas, a la naturaleza y por lo tanto que yo me imponía. ¿Qué era yo, yo que no era más que una vista, o una colección de vistas sucesivas, cuando me desplazaba? (150).

Si la epistemología *desubjetiva* el mundo, el aparato de perspectiva opera *arquitecturando* la mirada. En ambos casos, entre sujeto y objeto se traba una relación sin vínculo, pretendidamente neutral por definición. El sujeto no toca: ve con los ojos del intelecto. El que paga el precio es el cuerpo, condenado a un adormecimiento que le permite a la postre conquistar un punto de vista absoluto a partir del cual domina la representación del mundo. Con el surgimiento del cine, en cambio, emerge la posibilidad de romper con la tiranía de punto de fuga y la domesticación del cuerpo. Pero dependerá del tipo plano y montaje, de la relación que el encadenamiento de imágenes establezca con el mundo: junto con sacar al espectador de su letargo, el montaje puede contribuir a *hacer hablar* el mundo enmudecido en su calidad de objeto. A través del aparato cinematográfico, tal como muestra Ruiz en su trabajo, es posible violentar la conformación pasiva del sujeto y, paralelamente, desnaturalizar la mirada desafectada que se impone desde la modernidad.

6. POR UN CINE CHAMÁNICO

El trabajo reciente del antropólogo Philippe Descola en *Formes du visible* (2021) pretende restituir la pluralidad de la experiencia de lo real a partir de la comparación de las diferentes formas de figuración del mundo. Así, sería posible distinguir esquemáticamente entre animismo, totemismo, analogismo y naturalismo, donde la última, que correspondería a nuestra manera de situarnos ante lo real, se concibe como la superación -y en buena medida anulación- de las anteriores. Lo interesante para nuestros fines es que, para el antropólogo, la epistemología moderna erige una matriz de relación con el mundo no-humano que es solidaria con la manera en que la figuración naturalista representa el mundo, es decir, el modo en que se impone el “realismo visualista”, técnica capaz de emular eficazmente la manera en que percibe el ojo humano (493). En breves términos, por naturalismo se entiende la acción de distinguir y separar, en la experiencia del mundo, aquello que releva, por un lado, el horizonte previsible de la naturaleza (que es posible dominar por conducirse según la regularidad de principios) de lo que releva, por otro lado, la sociedad y la cultura, es decir, la esfera activa del mundo humano. Según Descola, de la intervención naturalista en el mundo se deriva un problema mayor, a saber: “una disociación entre la esfera de los humanos, los únicos capaces de discernimiento racional, de actividad simbólica y de vida social, y la masa inmensa de no-humanos condenados a una existencia maquina y no reflexiva, disociación sin precedentes que ninguna otra civilización había previsto sistematizar de tal modo” (Descola 2021: 58).

Frente a esto, nuestra apuesta es mostrar que el cine chamánico de Ruiz busca crear una relación *otra* con el mundo, precisamente rompiendo en la práctica con el naturalismo que informa nuestra manera de vincularnos con el mundo no-humano. En efecto, el propio cineasta concibe lo chamánico como una especie de afecto que nos enlaza con todo lo existente. En sus palabras, se trata de una especie de:

amor que debemos prodigar, o la atención que se debe acordar, a lo que es, o puede ser, más cercano de nosotros en la imagen; una atención por lo menos igual a la que prestamos a los personajes de la historia que nos dan a ver. La extensión de este concepto apunta a hacernos olvidar que, siendo una imagen lo que tenemos más cercano a nosotros, esta tenga que ser siempre un ser humano (Ruiz 2000: 93).

En estrecha vinculación con esta afirmación, una de las tesis del perspectivismo amerindio propone que: “el mundo está poblado de otros sujetos, agentes o personas, más allá de los seres humanos, que perciben la realidad de manera diferente a los seres humanos” (Viveiros de Castro 2013: 16). En ese sentido, el perspectivismo amerindio corresponde a una forma de pensamiento alternativa a la sensibilidad del mundo moderno configurada por el aparato de perspectiva. No se trata de otra racionalidad, sino de otra “*imagen del pensamiento*” (Viveiros de Castro 2010: 61-62), que vivifica la riqueza y pluralidad del vínculo del mundo humano y no-humano. Esta tesis puede servir de base a una pragmática orientada a recomponer la extrañeza del mundo, donde la antropología y el aparato cinematográfico dejan de operar como herramientas de archivo del pasado para enfocarse en promover el funcionamiento de otras derivas en el presente, bajo el lema de *aprender* a observar y valorar el mundo de otra manera. Y resulta clave destacar que es este un lema también para el *cine chamánico*:

En el fondo, solo me refiero a un cine capaz de inventar una nueva gramática cada vez que se pasa de un mundo a otro, capaz de producir una emoción particular ante cada cosa, animal o planta, modificando sencillamente el espacio y el tipo de duración. Pero esto implica el ejercicio constante de la atención, al mismo tiempo que la práctica de la toma de distancia, esto es, el dominio de la capacidad de volver a la pasividad contemplativa momentos después de haber pasado al acto de filmar. En suma, un cine capaz de dar cuenta prioritariamente de las variedades de la experiencia del mundo sensible (Ruiz 2000: 105).

El viaje cinematográfico y el viaje chamánico coinciden en promover un horizonte de percepción activa que se alza más allá de los límites del “excepcionalismo humano” (Danowski y Viveiros de Castro 2019: 66). Lo relevante en este punto es que el trabajo de Ruiz, desde la perspectiva de Descola, deriva entre el *analogismo*, que consistiría a grandes rasgos en ser capaz de leer las correspondencias de micro y macrocosmo, y el *animismo*, identificado con lo chamánico por considerar que la interioridad no es privativa del mundo humano, sino que se extiende a las plantas, los animales, las piedras, en suma, a todo lo que nos rodea.

En esa dirección, para cerrar nuestra propuesta la pregunta que planteamos es la siguiente: ¿cómo resistirnos al saber-poder que nos modula como sujetos y encuadra nuestra mirada en un mundo de aparatos que nos sujetan al ahora del presente? Frente a esta inquietud, como señala Viveiros de Castro, volver a ser indio puede significar no una

huida (imaginaria) hacia el pasado, sino el paso a una producción de inconsciente que permitirá abrir un futuro o, mejor aún, imaginar otro mundo posible, latente virtualmente en el presente.

OBRAS CITADAS

- Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La Hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. 2019. *¿Hay un mundo por venir? Ensayos sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Déotte, Jean-Louis. 2010. *L'époque de l'appareil perspectif (Brunelleschi, Machiavel, Descartes)*, París: L'Harmattan.
- Déotte, Jean-Louis. 2013. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Descola, Philippe. 2021. *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*. París: Seuil.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: Antonio Machado.
- Maniglier, Patrice. 2010. *La perspective du diable. Figuration de l'espace et philosophie de la renaissance à Rosemary's Baby*. París: Actes Sud/Villa Arson.
- Panofsky, Erwin. 2003. *La perspectiva como forma simbólica*. Madrid: Tusquets.
- Ríos, Valeria de los. 2015. "La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz". *Revista Chilena de Literatura* 89: 113-131.
- Ruiz, Raúl. 2000. "Por un cine chamánico". *Poética del cine*. Santiago: Sudamericana.
- Stépanoff, Charles. 2019. *Voyager dans l'invisible. Techniques chamaniques de l'imagination*. París: La Découverte.
- Vega, Francisco. 2016. "El ojo neobarroco. Políticas de la visión en el cine de Raúl Ruiz". *Revista de Teoría del Arte* 23: 41-53.
- Vera, Adolfo. 2013. "Políticas de la espectralidad en el cine de Raúl Ruiz: una lectura desde una filosofía de la desaparición". *Revista de Humanidades de Valparaíso* 1: 93-101.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *Metafísicas Caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires/Madrid: Katz.
- _____. 2013. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón.