



**Facultad de
Arquitectura**



**La función crítica en el video-arte de
Juan Downey, por medio de dos obras:
“Guahibos” / “The Laughing Alligator”**

- Tesis de Grado -

Alumno: Benjamín Luna Vaccarezza

Profesor guía: Guillermo González Stambuk

Valparaíso, Chile
Marzo, 2007

*Gracias Fran, por tu apoyo incondicional.
Dedicado a todos quienes creen en el arte de Juan Downey.*

ÍNDICE

A) INTRODUCCIÓN	3
B) MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA	5
C) TEMARIO	
I. El video-arte como expresión artística	9
I.1 Orígenes del video-arte	10
I.2 Los años ochenta y el fin de siglo	16
I.3 Características del video-arte; la llegada del nuevo milenio	19
II. Juan Downey: video-arte al servicio del autor	23
II.1 Conociendo al artista	24
II.2 Es arte, sin duda	28
II.3 Hacia el encuentro con los nativos	31
III. Guahibos, 1976	36
III.1 Introducción a la obra	37
III.2 Downey, voz denunciante en “Guahibos”	38
III.3 La imagen, como complemento crítico en “Guahibos”	46
III.4 Apreciación general de la obra	53
IV. The Laughing Alligator, 1979	55
IV.1 Introducción a la obra	56
IV.2 En las fauces del Caimán con la risa de fuego	57
IV.3 Apreciación general de la obra	76
D) CONCLUSIONES	78
E) DOCUMENTACIÓN	80

INTRODUCCIÓN

En la década del sesenta, el video-arte nace como un ente reaccionario a la televisión. La técnica del video comenzó a expandirse entre personas que se interesaban en la electrónica, quienes provenían de diversos sectores; realizadores de cine, ingenieros, artistas procedentes de la danza, de la música o de las artes plásticas, como sucedería con Downey, pocos años más adelante, vieron en esta nueva forma una herramienta creativa distinta. Por otro lado, colectivos sociales y artísticos comenzaron a recurrir al video con el propósito de documentar la realidad política y social del mundo; el video pasaría a tomar ahora más de una forma única, convirtiéndose además en una poderosa arma de denuncia social.

La década del setenta vendría a consolidar el videoarte como una manifestación artística reconocida. En 1971, se inauguraría la primera galería del mundo especializada en esta técnica; ese mismo año, Downey comenzaría a desarrollarse como videasta, dando inicio a un periodo de su vida que durará dos décadas.

Este trabajo busca estudiar y analizar una corta pero intensa etapa de producción artística de videos por parte de Downey, en la cual decide abordar un tema crítico para con la sociedad a la cual pertenece; es así como el realizador deja de habitar por un tiempo la cultura occidental norteamericana, para insertarse con determinación en el corazón del Amazonas, conviviendo por meses con dos tribus aborígenes: los Yanomami y los Guahibos. La interrogante principal planteada aquí busca comprender la manera en la cual Downey consigue poner en manifiesto, por medio del video-arte, una confrontación entre culturas; la suya, occidentalizada, contrapuesta a la de sus ancestros, presente en las tribus indígenas y sus costumbres y creencias, dotando sus creaciones de un carácter autoral único.

Para responder a nuestra idea en cuestión, se recurrirá a la visualización y análisis de dos obras de Juan Downey, pertenecientes a la segunda mitad de la década del setenta, las cuales constituyen las fuentes primarias de esta tesis. Estas obras, denominadas "Guahibos" y "The Laughing Alligator", pertenecen al último periodo de la serie de Video Trans America, elaborada por el artista en cuestión, en la década del setenta.

Las obras seleccionadas postulan un objetivo similar: la búsqueda de la proveniencia del autor, su origen; el deseo de encontrar un indígena de sangre pura. Ambas video-creaciones utilizan la crítica para referirse a diversas situaciones vivenciales que fueron aconteciendo a medida que transcurría la realización de las mismas.

Se recurrirá a textos escritos por Downey como fuente complementaria al análisis, ya que en ellos residen una serie de conceptos y testimonios que ayudan a la comprensión de su manifestación artística. Cada obra será analizada en base a sus características narrativas esencialmente, a través de una metodología cualitativa, utilizando como instrumento de recolección de datos pautas específicas de visualización, donde el plano representará la unidad mínima de análisis, siempre manteniendo el tema de la crítica hacia la confrontación cultural como eje central de la investigación.

MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA

Juan Downey representa uno de los artistas visuales chilenos más relevantes del siglo pasado; dentro de sus temáticas, se destaca el desarrollo de la confrontación cultural, con respecto a etnias más primitivas, con el fin de encontrar en ellas parte de sus raíces como ser humano.

El trabajo que aquí se revisará corresponde a dos obras audiovisuales, que surgen del cuestionamiento que el autor hace en torno a la pérdida de identidad que se produce en América (Estados Unidos es el centro de origen, Nueva York). De ellas, surgirá, a su vez, el planteamiento que propone para con su arte, respecto de la confrontación cultural, del cual deriva que Downey decida insertarse en convivencia con determinadas tribus centroamericanas, y concretizar la creación de arte a partir de su experiencia vivencial con otras culturas.

Las obras a las que aquí se alude corresponden a los dos videos previamente nombrados, los cuales representan el eje central de estudio de este trabajo. “Guahibos”, de 1976, es un video grabado entre los indios Guahibos, que habitaban en aquel entonces en los llanos venezolanos; narra diversos aspectos de la vida de esta sociedad, utilizando un montaje paralelo con las vivencias del autor en el lugar. “The Laughing Alligator”, de 1979, nace producto de ocho meses en los cuales Downey vivió, acompañado de su señora y su hija, con los indios Yanomami, considerados la tribu más primitiva de Sudamérica, en las amazonas venezolanas; esta pieza exhibe, en no más de media hora de duración, parte de su experiencia con ellos, a través de la cámara de video.

Estas obras realizadas en formato video, corresponden a un lapso en la vida de Downey, donde buscaba confrontar su propia cultura con la perteneciente a estos aborígenes; lo que se pretende analizar es el desarrollo crítico que el autor utiliza en cada narración y de qué modo lo lleva a cabo. Por ende, los elementos utilizados al servicio de las obras corresponden a los siguientes tópicos:

1. La figura del Estado. El Estado, entendido como forma de poder público abstracto e impersonal, separado tanto del gobernante como de los gobernados, que constituye

una entidad dotada de personalidad jurídica, formada por un pueblo establecido en un territorio delimitado bajo la autoridad de un gobierno que ejerce la soberanía.

2. El poder: entendido como la facultad o dominio que una persona o entidad tiene para mandar o ejecutar una cosa.
3. Ironía, sarcasmo: entendido en base a la figura retórica propia de la literatura, que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se expresa.
4. Denuncia: bajo su función de hacer manifiesto públicamente algo considerado injusto o fuera de ley.
5. Confrontación: entendida aquí como el enfrentamiento entre dos bandos opuestos; uno, asociado a las costumbres occidentales y el otro, a costumbres propias de civilizaciones más primitivas.

“Video porque te ve” es un catálogo escrito por Juan Downey, junto a otros autores, publicado en 1987, en relación a una exposición del artista en Santiago de Chile. En él, se realiza una amplia revisión de su propia experiencia durante la creación de algunas obras en video, gracias a una suerte de diario de campo en el cual acumula sus experiencias. La importancia de esta obra recae en el detalle que el mismo Downey entrega al lector sobre su proceso etnográfico y artístico, enfatizando la valoración de la cultura del otro:

“Entre los Yanomamis, el cine, la fotografía, y, desde mi residencia en su territorio, el video, son llamados Noreshi Towai; término que literalmente significa *tomar el doble de una persona*. Por esa razón los Yanomami se asustan con las cámaras de los blancos. (...) La imagen fotográfica, filmada o impresa no ofende a los Yanomami, excepto en lo relacionado con la muerte” (Downey, 1977: 61).

“Efecto Downey” es una publicación realizada el año recién pasado, en Buenos Aires, Argentina, por parte de la Fundación Telefónica. Este libro, contiene dos ensayos que hacen referencia al arte en video por parte de Downey. Ambos ensayos serán citados en esta memoria, con el fin de complementar determinadas ideas y conceptos que están relacionados. Lo mismo sucede con el libro “Juan Downey: With Energy Beyond These Walls”, el cual contiene un gran número de artículos, escritos y ensayos efectuados por el propio artista, así como también por curadores de arte, antropólogos, periodistas y artistas, algunos de los cuales se utilizarán principalmente como complemento durante la redacción del capítulo segundo.

El rol del etnógrafo en una investigación de campo posee ciertas características que son importantes señalar para poder entender el trabajo de Downey. Para esto, se recurrirá a citas extraídas de diversos textos relacionados con la etnografía y la antropología visual. En el caso particular de “Etnografía” [Hammersley/Atkinson (1983)], se busca establecer la definición del término etnógrafo:

El etnógrafo, o la etnógrafa, participa, abiertamente o de manera encubierta, de la vida cotidiana de personas durante un tiempo relativamente extenso, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando cosas; o sea, recogiendo todo tipo de datos accesibles para poder arrojar luz sobre los temas que él o ella han elegido estudiar.” (Hammersley/Atkinson, 1983: 15)

Esto, con el fin de establecer la diferencia entre la obra de Downey como arte antes que etnografía visual. Este trabajo de ningún modo pretende ahondar en una discusión sobre la validez etnográfica de su trabajo, sin embargo, resulta necesario manejar este tipo de conceptos que nos permitan explicar con mayor base algunas apreciaciones sobre las piezas audiovisuales y su trasfondo como tales.

El rol de “el antropólogo como autor”, como plantea en su libro del mismo nombre (Geertz, 1989), constituye otra fuente de complementación al trabajo realizado por Downey; Geertz somete a análisis cuatro obras de cuatro autores antropológicos del siglo XX, llegando a concluir que asistimos a una problematización del hecho mismo de la autoría, esto es, el cómo relatar. Resulta interesante llevar esta problemática hacia las obras de Downey, con el fin de definir esta “autoría” intrínseca en cada una de ellas. Para esto, principalmente se busca utilizar el primer capítulo del libro, titulado “Estar allí”.

La imagen, la sombra, el otro yo, el doble, son tópicos que Downey aborda en ambas obras visuales sometidas aquí a estudio. Para complementar y desarrollar estos conceptos, que forman parte de la estética narrativa del autor, es útil conocer la importancia del doble, al cual Edgar Morin hace referencia: “*El doble es efectivamente esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o en la sombra [...], fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos y las religiones.*” (Morin, 2001: 31)

Los orígenes del video-arte como rama artística forman parte importante de este trabajo; el nacimiento del género, así como su desarrollo a través de las décadas constituyen el capítulo introductorio de esta tesis. Para la elaboración de este primer capítulo introductorio, se utilizará el libro “Arte del siglo XX”, publicación del año 2001, por parte de Taschen (Varios autores) como fuente principal y más directa de recopilación de información.

CAPÍTULO I

El video-arte como expresión artística

I.1 Orígenes del video-arte

Los inicios del videoarte se remontan a la década de los sesenta, una etapa caracterizada por fuertes rupturas, cuestionamientos y expansiones en los medios de producción artísticos. Las motivaciones experimentales comienzan a acontecer en la plástica, el teatro, la danza, la música y el cine. Se produjo un verdadero estallido de posibilidades y alternativas de implementación de nuevos vehículos a favor del desarrollo de un tipo de expresión que se interesada más en el profundo sentido de las creaciones que en lo respectivo a su forma.

Comienzan a surgir, alrededor de todo el mundo, diversos movimientos, como el Nuevo Realismo y el grupo Fluxus¹, que serían influyentes en la llegada del video-arte. Dentro del segundo grupo, dos figuras claves en la temprana historia del video, el coreano Nam June Paik (1932), compositor de formación, y la alemana Wolf Vostell (1932-1998), diseñadora publicitaria, lograrían reformular el discurso de la televisión, tratando de romper con la funcionalidad que esta poseía a nivel masivo, como máquina generadora de imágenes banales, sujetas a lo comercial.

Vostell experimentaba con la táctica del “shock”, bajo una forma que conducía directamente a la confrontación y a la provocación en vez de una participación real.² Por ende, su arte emana violencia. Los accidentes de tráfico y la idea de un avión estrellándose justo después de tomar vuelo le inspiraron el concepto de “dé-collage”. Mas no será hasta 1963 cuando traspasa su arte al mundo de la televisión; la manipulación de televisores (*Television De-collage*, Nueva York), la distorsión de imágenes de un televisor encendido (*Sun in your head*), el entierro de un televisor (dentro del festival “Yam” de 1963) y, por último, disparos contra un televisor encendido (Wuppertal, 1963)³. Estas serían sus primeras obras referentes al tema, manteniendo la pasión violentista y confrontacional característica en su expresión artística.

¹ Fluxus es la confluencia de la pintura, escultura, teatro, cine y música; es la primera forma de arte desde el Dadá que apuesta por la fusión de los géneros. Los artistas fluxus procedían en su mayoría de la experimentación de la vanguardia musical y literaria. Nam June Paik residía en ese entonces en Colonia, al igual que Wolf Vostell.

² FRICKE, Christiane; Nuevos Medios, en *Arte en el siglo XX*, Taschen, 2005, p. 583.

³Idem, p. 584.

Paik también deseaba crear desconcierto y asombro en sus seguidores; pero, a diferencia de Vostell, la decisión de trabajar con televisores no estuvo marcada por una tendencia destructiva. Paik no trataba la “caja” como objeto. Su interés se centraba en la estética de las imágenes producidas y distorsionadas a lo largo de sus intervenciones, es decir, en el software. Fue así como Paik pudo desarrollar su trabajo más allá de fluxus y dar impulso al “videoarte”.⁴

Las nuevas tecnologías que comienzan a surgir en la década del sesenta representan opciones en absoluto triviales para enriquecer el terreno de la creación artística. *En 1965, la firma japonesa Sony lanzó al mercado norteamericano una unidad de video portátil semiprofesional denominada “Portapak”, que ponía al alcance de todo el mundo la grabación de imágenes y su reproducción de manera electrónica.*⁵ Gracias a una beca de la Fundación Rockefeller, Paik compra una de las primeras Portapak que fueron comercializadas, para posteriormente realizar su primera cinta el 4 de octubre de 1965, día de la visita del Papa Paulo VI a la Catedral de San Patricio en Nueva York. Paik grabó el acto desde un taxi. La cinta fue presentada durante esa misma noche en el café “A Go Go”, en Nueva York, evento anunciado por el propio artista mediante la difusión de folletos en las que auguraba al medio un gran futuro artístico: *“Del mismo modo que la técnica del collage ha desbancado a la pintura al óleo, el tubo de rayos catódicos sustituirá al lienzo”.*⁶ Este hecho es registrado por la historiografía como el evento que marca el nacimiento oficial del género; si bien ya en el año 1963, en la Galería Parnasse de Wuppertal, Alemania, Paik presentaba sus primeras experiencias con imágenes electrónicas durante la muestra titulada *Exposition of Music-Electronic Television*. En esa ocasión, el coreano colocaba trece televisores “preparados” magnéticamente para la distorsión de imágenes. La recepción y la disposición de las imágenes deformadas transformaban las relaciones habituales del receptor, reorientando las expectativas que los espectadores tenían del medio. De este modo, Paik desplegaba sus artefactos, acciones y estrategias compositivas para integrar al receptor televisivo al universo visual creado electrónicamente. Esta presentación puede ser considerada como uno de los eventos fundacionales del video arte.

⁴ FRICKE, Christiane; Nuevos Medios, en *Arte en el siglo XX*, Taschen, 2005, p. 588.

⁵ Idem., p. 592.

⁶ Ibidem.

Así se manifiestan las primeras expresiones de la historia del video-arte durante sus años iniciales de la década de los sesenta. Artistas, tanto en Estados Unidos como en Europa, harían uso de ciertas prácticas desarrolladas durante las vanguardias para entablar un enfrentamiento directo contra la institución de la televisión. Es así como la relación de contraposición con el medio televisivo constituye la primera gran característica de esta nueva expresión artística. El trabajo de Paik y Vostell traería como resultado el distanciamiento de la televisión de su contexto mercantil y de su condición de medio privatizado de entretenimiento.

En la segunda mitad de los años sesenta, se inician tres sectores distintos en la técnica del video. El primer grupo estaba formado por artistas relacionados con la realización cinematográfica, otros artistas que se interesaban por las características que la electrónica poseía en ese entonces, a modo de motivación personal o profesional, además de un grupo de ingenieros; todos ellos formaron parte de este colectivo. El segundo grupo estaba formado por artistas provenientes de la música, la danza, el teatro y las artes plásticas; ellos veían en el video una ampliación lógica de su trabajo artístico considerada prioritaria en aquel momento. El tercer grupo estaba compuesto por colectivos que perseguían documentar públicamente la realidad política y social, desmarcándose de forma deliberada de la televisión comercial.⁷ En este último sector se inscriben varias organizaciones militantes y de reivindicación social tales como Viet Nam Veterans Against the War, Gay Activist Alliance, Environmental Protection Administration, etcétera, los cuales utilizaban creativamente el video como medio de documentación y denuncia social.

La comercialización de la Portapak y la aparición del video casete de $\frac{3}{4}$ de pulgada, permitiría que diversos individuos trabajaran, de manera independiente, el video, trando de satisfacer sus necesidades expresivas con el uso alternativo de estas nuevas tecnologías. La introducción del video de pequeño formato propició, por su parte, la edición adecuada de tomas e hizo factible la exhibición y distribución a sectores cada vez más amplios, constatándose paralelamente la puesta en práctica de un sistema descentralizado de exhibición, el cual sólo debía ser adaptado a las condiciones de las propias personas y grupos que a su vez impulsaban la práctica del video con fines creativos. Durante 1970, Nam June Paik junto a Shuya Abe, crea su propio equipo

⁷FRICKE, Christiane; Nuevos Medios, en *Arte en el siglo XX*, Taschen, 2005, p. 592.

técnico, manufacturado para responder a sus necesidades como artista; fue denominado “sintetizador Paik/Abe. En este mismo año, además, se crean otros videos procesadores con efectos analógicos: Stephen Beck construye el Direct Video Synthesizer y Eric Siegel el Electronic Video Synthesizer.

En marzo de 1969, la cadena de televisión WGBH-Televisión, de Boston, creó un programa producido por Fred Barzick y el Public Broadcasting Laboratory que por primera vez puso en manos de artistas la creación íntegra de un programa televisivo, otorgándoles la capacidad de explorar el potencial creativo de la televisión y explotarlo como una nueva forma artística. En esta primera tentativa experimental, los creadores se propusieron demostrar seriedad y compromiso con su trabajo, para luego poder producir y componer todo tipo de imágenes.

En Europa también se comenzarían a realizar prácticas experimentales emprendidas desde los propios estudios televisivos y surgidas de la colaboración entre artistas y técnicos, emisoras de televisión, organizaciones privadas, laboratorios y museos, y sucedidas en una verdadera explosión gracias a la colaboración entre la iniciativa industrial e institucional.

Ya a finales de los sesenta y durante los setenta, varios proyectos artísticos comienzan a explorar en el concepto de tiempo real; esta característica del video reside en que, por medio de simples conexiones, un monitor puede proyectar lo que la cámara está grabando. La obra *Wipe Cycle* (1969), de Ira Schneider y Frank Gillette, fue mostrada por primera vez en la exhibición *TV as a Creative Medium*, en la Howard Wise Gallery, en 1969. Una pared de nueve monitores mezclaba transmisiones directas de la televisión local con las imágenes que la cámara grababa en la propia galería. Al entremezclar estas imágenes con las de los diferentes canales, la instalación subrayaba la sutil diferencia entre el tiempo real y el evento pregrabado y editado en la televisión, una discrepancia que enfatizaba la naturaleza manipuladora del monitor y de la cámara como medio.

También durante la década de los setenta, comienzan a proliferar los estudios sobre la televisión, sus modos de intervención y su estética. El video venía a representar, entonces, la llegada de un instrumento ideal para dar un vuelco creativo a la televisión y

fue acogido como “la otra TV”, expresión que significaba oposición al centralismo, al inmovilismo y al control de la información.

Muchos artistas, por su parte, se inclinan a adoptar una actitud confrontacional y destructiva, ya sea completa o simbólica del aparato de televisión. El colectivo de artistas Ant Farm se destacó por esa época con la realización de célebres *performances* “sobre” y “a través” de la televisión. Estos eran verdaderos eventos performáticos cuya documentación en video y posterior exhibición en la televisión sirvieron como aguda crítica ante la manipulación televisiva, exponiendo el tratamiento sensacionalista de los acontecimientos y la representación mediática de los hechos como eventos siempre distorsionados y parcializados. De hecho, un aspecto fundamental de los proyectos de Ant Farm era presentar la manipulación encubierta en las construcciones mediáticas. En una pieza titulada *Zenith (TV-Looking Glass)*, realizada en 1976, Nam June Paik reconfigura un set de televisión sustituyendo su tubo de imagen por una cámara de video que podía ser vista a través de la pantalla del televisor. El lente de la cámara fue enfocado a través de una ventana situada detrás del set televisivo; al mirar a través de la pantalla se podía observar, mediante la cámara de video, el mundo exterior. Así, Paik convertía el objeto material de la televisión en una metáfora referida al procedimiento de reproducción mediático que ofrece una visión del mundo exterior muy limitada y específica. A través de esta estrategia, el artista también cuestionaba la noción de una televisión que brinda, en encuadres cuidadosamente delineados, una ventana al mundo hábilmente manipulada.

A lo largo de la primera mitad de los setenta se fueron concretando, en esa misma dirección, varias obras que luego han sido consideradas antológicas en la historia del video-arte. Tal es el caso de *Vertical Roll* (1972), de Joan Jonas, y *Three Transitions* (1973), de Peter Campus. Jonas es una de las artistas que manipula la cámara dentro de sus *performances* y extiende el espacio de sus acciones por medio del sistema de circuito cerrado y la cinta de video. En su trabajo confluyen, por un lado, la intimidad de la imagen reflejada de la artista y, por otro, el distanciamiento con respecto a su representación. En la cinta *Vertical Roll*, el video impone un notable aislamiento entre ambas instancias; mientras Jonas se envuelve en telas, oculta su rostro tras una máscara o estructura su imagen en fragmentaciones, primeros planos y saltos rítmicos que la hacen irreconocible.⁸ La obra recrea el espacio de la acción como si se jugara con la percepción que del

⁸ FRICKE, Christiane; Nuevos Medios, en *Arte en el siglo XX*, Taschen, 2005, p. 607.

performance tiene el espectador, al tiempo que la artista rearticula los movimientos de su propio cuerpo en el video. Por otro lado, *Three Transitions*, producida en 1973 por Peter Campus en los estudios de la cadena de televisión WGBH de Boston, se convertiría en un clásico entre las primeras cintas de video en color. En los 60 minutos que dura la grabación se tiene la sensación de ver al artista destripando y atravesando su propio cuerpo, efecto obtenido por la superposición y las imágenes de dos cámaras, con la creación de un segundo rostro que se suprime al quemarlo.⁹ Este video amplía el concepto del autorretrato y las ilusiones derivadas de los procesos de representación de la imagen a través de las propiedades específicas que el soporte de video poseía.

La mayor parte de la producción video-artística se manifestó inicialmente en forma de cintas de video, esto es, como obras que dependían de una pantalla y de un equipo de proyección para su presentación pública. Estas producciones de video en cintas tuvieron que asumir obvias dificultades para ser reconocidas y legitimadas por el mercado como producciones artísticas.

Como video-esculturas, se pueden considerar aquellas obras concebidas como una forma autónoma y cerrada con un *software* integrado. El rasgo determinante en estos casos es el nivel de dependencia e interacción entre el carácter objetual del monitor y la imagen de video. *Sky TV*, de 1966, el único trabajo en video de Yoko Ono, puede ser considerado uno de los más tempranos ejemplos de video escultura. En este caso una cámara de video fue situada fuera de la galería, enfocando al cielo; mediante un sistema de circuito cerrado las imágenes se proyectaban en un monitor de televisión situado en el interior de la galería; de esta forma se recreaba la relación entre el espacio mismo del lugar y el mundo exterior, transmitiendo las imágenes capturadas por la cámara en tiempo real. El efecto que la artista buscaba residía en entregar una visión alternativa a la televisión, quebrantando su poder autoritario y dictatorial, en cuanto a la selección de contenidos a transmitir.

Mientras las video-esculturas se distinguen por su autonomía y su movilidad como objetos relativamente autosuficientes, las video-instalaciones, en cambio, guardan una relación más comprometida con el área global de exhibición, con la totalidad del espacio involucrado en su ejecución. Un caso único de esta modalidad es la obra de Paik *TV*

⁹ Ibidem.

Garden (1974-1978). Paik se sirvió de una treintena de diversos televisores, además de plantas y árboles, para recrear un jardín, que podía verse desde una rampa elevada.¹⁰ Gradualmente se harían cada vez más frecuentes las video-instalaciones en circuito cerrado de televisión, en las que el espectador se veía implicado entre la cámara y el monitor, formando parte activa de la obra.

La imagen del video-arte terminaría por rebasar la dependencia de los monitores, siendo ahora proyectada en grandes superficies, como paredes o grandes telas; con ello, las potencialidades sensoriales y la implicación física y psicológica del espectador en las obras cobrarían un nuevo significado. Con esto, la implicación participativa del receptor constituirá, en adelante, un postulado fundamental en las prácticas vídeo-artísticas.

La producción video-artística de los años setenta recurriría incluso a procesos de reproducción mecánica y modelos de estandarización y de facturación industrial, como elementos de creación. En la obra titulada *Dachau 1974* (1974), de Beryl Korot, cuatro pantallas de video en una pared blanca crean una banda horizontal de imágenes en movimiento, las no pueden ser leídas linealmente; estas se estructuran como dos sets de patrones coordinados y solamente a través de la sintaxis de estas unidades es que se verifica el movimiento. Por consiguiente, la atención y participación del espectador se intensifica por el hecho de que, en cada momento, las transmisiones en las parejas de monitores, aparentemente idénticas, muestran la misma vista en instantes levemente diferentes. Esta asincronía se manifiesta en la sutil variación de las distancias recorridas por el visitante, las que terminan siendo huellas topográficas de espacio y tiempo.

I.2 Los años ochenta y el fin de siglo

Ya llegada la década de los ochenta, el VHS, como formato, en la producción de cintas de video era totalmente masivo. Esto, sumado al perfeccionamiento que tendrían los sistemas de video en color y las proliferantes posibilidades electrónicas de postproducción, cambiarían el panorama del decenio, ya que daban la posibilidad de obtener un producto de menor costo sin necesidad de reducir la calidad técnica. Diversos procedimientos, asociados a la composición y manipulación de imágenes eran algunos de

¹⁰ FRICKE, Christiane; *Nuevos Medios*, en *Arte en el siglo XX*, Taschen, 2005, p. 598.

los recursos más empleados para la obtención de objetivos artísticos. Fue así como la mayor parte de la producción en video en aquellos años se caracterizaría por ofrecer una técnica más viable y sofisticada, en cuanto a las posibilidades de elaboración formal. Esta reducción de costos de producción, provocará que el video-arte gane cada vez más espacio en la preferencia de artistas audiovisuales. El formato de cine de 35 mm era inaccesible para los realizadores de cine experimental, por lo que su atención se dirige, cada vez con mayor frecuencia, a tratar de desarrollar producciones realizadas en video, adecuando, transformando y definitivamente enriqueciendo las alternativas de lenguaje derivadas de este medio. La diferencia se encontraba en el factor monetario que la gente proveniente del cine poseía. El resultado directo de este intercambio fue que a corto y mediano plazo los límites entre ambas formas comenzaron a difuminarse. Fue así como artistas independientes, directores y técnicos de la imagen comenzaron a generar cada vez más video-arte. Una característica del video-arte de esta etapa reside en la creciente multiplicidad de una estética que se nutría de recursos del medio cine y el medio televisivo, tomando elementos de ambos bandos y añadiéndolos a las nuevas posibilidades tecnológicas que aportaba la creciente industria del video.

Ante la llegada de la década del noventa, el video-arte ya está plenamente estable y reconocido como una forma artística legítima y autónoma. Desde obras tridimensionales hechas con cámaras, monitores y otros equipos, hasta proyectos multimedia que combinan lo computacional con el uso del video, imponen su presencia y ganan terreno en los circuitos institucionales.

La madurez alcanzada por el video a principio de los noventa se hizo evidente en la exhibición internacional Documenta IX, celebrada en 1991 en Kassel, Alemania. En esta ocasión, ya las numerosas propuestas videográficas presentadas en la exposición estaban en plena igualdad de calidad con la pintura, la escultura y las instalaciones; fueron incluidos en esta exhibición trabajos en video de artistas europeos, asiáticos, norte y sudamericanos.

Las producciones en video ya han ampliado su espectro por completo. Podemos encontrar desde obras que hacen un uso creativo del espacio hasta cintas que exploran y ponen a prueba los límites del documental y la ficción narrativa, como en el lenguaje cinematográfico. El factor monetario ya ha dejado de ser una característica; es posible

encontrarse con sofisticadas propuestas de un alto costo de realización, así como también video-creaciones de muy bajo presupuesto. Los límites que separan al cine del video comienzan a estar cada vez menos claros.

El desarrollo tecnológico que se produce en la década del noventa es de una velocidad chocante. Los sistemas de montaje digital y las nuevas cámaras de video que comienza a ofrecer el mercado a precios relativamente asequibles brindan una notable calidad de grabación y emisión. Los computadores se vuelven masivos, populares e invaden los hogares de todo el mundo. Comienzan a surgir una serie de potentes *softwares* diseñados para computadoras personales, los que permiten producir creaciones individuales y a bajo costo. Se multiplican las producciones video-artísticas que incorporan lo digital tanto para los procesos de edición como para la experimentación. De este modo, con las nuevas tecnologías y el vertiginoso avance en los programas gráficos, se amplía el campo de posibilidades estéticas para el video-arte contemporáneo; aquí, lo digital se introduce desde la edición para transformar ritmos, colores, texturas y un sin fin de posibilidades para alterar una imagen cualquiera. La tecnología digital se constituye no solo en una herramienta para la producción video-artística, sino también en una nueva oportunidad para el cuestionamiento de la imagen analógica.

En consecuencia, el video, como formato, asiste durante el fin de siglo a una constante invitación por parte del mundo digital. Ambos son flexibles, por lo que el trabajo que pueden llegar a realizar en conjunto pareciera no tener límites. Esta nueva etapa que vive el video-arte tiene algunas semejanzas con la primera década de su existencia; en ambos periodos, este medio de manifestación se mantuvo ligado fuertemente a los avances tecnológicos que se sucedían. Esto ocurre también durante los noventas, aunque a una velocidad mucho más desenfrenada, con la tecnología digital, la que abre un mundo de posibilidades expresivas.

En este contexto, antes de la llegada del siglo XXI, la tecnología se ha democratizado a tal punto que no es difícil toparnos con amigos o conocidos que poseen una cámara de video o un computador, provisto de un programa de edición. Los medios de producción se encuentran libres y comienzan a dispersarse cada vez más apresuradamente en la sociedad.

1.3 Características del video-arte; la llegada del nuevo milenio

Este género, que en apariencia se constituye sobre lenguajes ajenos, como la fotografía, el cine y la televisión, ha asumido elementos que le son propios y lo definen. En este sentido, el video-arte se establece como la práctica de posibilidades ampliadas tanto en lo que se refiere al uso de un sistema técnico capaz de generar una representación, siendo este el video, como en lo concerniente a los contenidos y a los métodos expresivos utilizados.

Se podría definir formalmente al video-arte como cualquier obra con intencionalidades artísticas que emplea en sus procesos y como soporte a los dispositivos propios del video, siendo estos: cámaras, grabadoras, despliegues en televisores o proyectores, tratamientos videográficos o transmisiones televisivas.

El video-arte adopta un lenguaje audiovisual que se conforma en la indagación de cualquier razón alternativa para sintetizar y articular códigos expresivos procedentes de diversos ámbitos del audiovisual. Sus producciones se diferencian de otras prácticas como el video clip, el video documental y el video de ficción, porque, sobre todo, intenta crear nuevas narrativas y nuevas formas de visualizar al operar con presupuestos que no se restringen a las premisas de estos géneros. De manera que se trata de una manifestación que significa una ruptura con lo convencional, pues se vale de parámetros espacio-temporales e interactivos completamente distintos.

Los avances y cambios tecnológicos van redefiniendo constantemente el campo del video-arte y sus procedimientos de producción. Hoy día la tecnología digital interviene, con infinidad de posibilidades en la creación de obras, por medio de recursos técnicos que provee. Muchas de estas piezas requieren diferentes niveles de intervención activa por parte del espectador. La multimedia y el arte en la red son el principal campo de desarrollo actual de estos trabajos.

En este sentido, la combinación y asociación de la tecnología del video, junto a la tecnología de sistemas computacionales, amplía el campo de búsquedas formales para la expresión artística videográfica. Las nuevas técnicas y el avance en los programas gráficos y de edición, sumado al creciente número de efectos digitales, generan una

integración de recursos técnicos que expanden efectivamente las posibilidades expresivas y conceptuales de esta práctica artística.

El video-arte se erige como un campo de innovaciones tecnológicas, de mestizaje cultural y de interdisciplinariedad, para convertirse en una herramienta creativa que permite cuestionar las definiciones estrictas que han restringido los quehaceres artísticos. Posee la capacidad de vulnerar fronteras y dinamitar soberanías y jerarquías. Tiene, en consecuencia, un fuerte poder crítico ante el poder y el orden.

La inmaterialidad del medio video es otro de los rasgos caracterizadores de la manifestación, y en esta misma dirección la práctica video-artística impone imperativos a los mecanismos institucionales de circulación, exhibición y consumo de la obra de arte. Christiane Fricke plantea lo siguiente como una contrariedad propia del video: *“El problema más grave que plantea la técnica del video radica en el hecho de que uno no puede tocar una imagen televisual ni colgarla sobre el sofá. El impacto de su emisión momentánea perturba la percepción, pero no ofrece resistencia física alguna. (...) La información se almacena de forma electrónica en una cinta de video. No se puede sostener la cinta magnética con la mano, como si fuera una película, y mirarla cuadro a cuadro. La cámara de video codifica los rayos luminosos que recibe en valores abstractos, los cuales se convierten en píxeles al reproducir la cinta en la pantalla. No existe, por tanto, una sucesión de imágenes como en el caso de una película. Se trata más bien de imágenes sujetas a un proceso de transformación permanente.”*¹¹

Además, las obras audiovisuales tienen un tiempo concreto de duración, necesitan de una audiencia, la cual, por medio de un simple encendido y apagado, determina su presencia. No existen si no se les convoca. La desmaterialización de la obra requiere, por tanto, un proceso y una lectura sincrónica de la pieza, que dura un lapso determinado. De modo que son obras que existen potencialmente, que podríamos definir como performativas y ocasionales.

No obstante, todas las alternativas de exhibición de una obra video-artística son válidas siempre que se ajusten a las intenciones del creador. Una video instalación, por ejemplo, tiene múltiples modos de existencia, cada día es única e irrepetible por la

¹¹ FRICKE, Christiane; Nuevos Medios, en *Arte en el siglo XX*, Taschen, 2005, p. 596.

eventualidad de factores a los que está expuesta. Es susceptible de ser presentada de maneras diferentes en función de la arquitectura de la sala de exhibición, de los monitores o equipos con los que se monta, de tal manera que la instalación original difícilmente puede ser reproducida.

El crear con imágenes de video implicó, por otra parte, enfrentarse a las variables tiempo y espacio, las cuales están intrínsecas en la obra de arte electrónica. Exceptuando en casos aislados en cine, no habían afectado particularmente al arte más tradicional.

El fenómeno perceptivo generado por las formas artísticas surgidas en torno a la imagen electrónica concebida como imagen-tiempo experimenta una transformación fundamental en lo referido a la relación del sujeto con la noción de temporalidad. Así, el tiempo, como concepto, es un vehículo de expresión fundamental en los procesos de creación y de percepción videográfica, ya que constituye un pedestal fundamental de la progresión visual, de la experiencia corporal y del movimiento. El video-arte estructura desplazamientos temporales, permite crear ritmos, regular los estados de permanencia y cambio, manipular la duración de un instante, a partir de recursos técnicos y formales de planificación, movimientos de cámara, angulación, distancia focal, tratamiento cromático y montaje.

En cuanto a espacio se refiere, su característica reside en la no integración a la perspectiva renacentista. Su rectangularidad es limitada y posee poca profundidad de campo. Se distinguen ciertos recursos propios del material videográfico, tales como el empleo de una textura visual que destaca el pixelado, señales y *drops*, resaltando todo aquello que indique que se está frente a una imagen generada por el soporte video.

Las instalaciones de circuito cerrado constituyen, por otra parte, un ejemplo concreto de cómo en las prácticas video-artísticas se producen estas convergencias y divergencias espacio-temporales. Las cámaras y el monitor colocados estratégicamente le devuelven al espectador su imagen en un tiempo exacto y en un sitio diferente al momento en que fue grabada.

El video-arte se orienta sobre nuevas coordenadas narrativas que producen conjeturas sobre la idea misma de la realidad y una verdad representativa; la linealidad y

coherencia del relato, el quiebre de la continuidad, las visiones fragmentadas. Se produce, por ende, una ruptura de la narratividad tradicional. El videoarte caracteriza, quizás mejor que cualquier otro género, nuestra dificultad perceptiva y nuestra vivencia de un mundo significado por una sensación de agonía. El video-arte en nuestros tiempos, se instaura como procedimiento de recomposición de una identidad fragmentada.

Con el vertiginoso paso del tiempo, los distintos campos de la cultura audiovisual se implican directamente con las continuas innovaciones tecnológicas, y asumen los múltiples cruces e interferencias que buena parte de esos procesos suponen. El video-arte no escapa, en absoluto, a estos procesos de reformulación y expansión que han tenido lugar en el terreno de las prácticas artísticas contemporáneas. El video, como formato, y el video-arte como forma artística, asisten a un proceso de continua expansión y mutación. La tecnología y el mundo virtual de nuestros días amplifican de manera inimaginable las posibilidades de esta expresión artística, debido a la aparición de tecnologías digitales de progresiva sofisticación. Quizás, esté llegando el turno de nuevas formas de expresividad artística, donde el video sea lo que en un comienzo fue la televisión, el cine y la fotografía para el video-arte.

CAPÍTULO II

**Juan Downey:
video-arte al servicio del autor**

II.1 Conociendo al artista

Juan Downey nace en Santiago de Chile, el 11 de mayo del año 1940 y fallece en Nueva York, ciudad que sería su residencia por más de veinte años, el 9 de junio de 1993. Ingresó a la Universidad Católica de Chile, donde cursó estudios de Arquitectura, convirtiéndose en licenciado en 1961. Su próximo paso se encontraba fuera del país; viajó a París, donde entre 1965 y 1967 estudió grabado en el taller gráfico de Sir William Haytes. En 1966 se radicaría en Estados Unidos, donde estudió diseño en el Pratt Institute de New York, donde ejercería como profesor hasta su fallecimiento.

Conocido por su jovialidad y humor, era admirado también por su interés apasionado por cuestiones políticas como los derechos del individuo, la soberanía nacional y el imperialismo de la “Guerra Fría” de los Estados Unidos.

Downey condena abiertamente las invasiones militares de Vietnam y de la República Dominicana. Sin embargo, su condición de extranjero restringió su participación en la acción política directa.

En 1965, Downey es invitado por Juan Gómez-Sicre, conservador de la Pan American Union de Washington a exponer en la capital estadounidense. En un primer momento, Downey rechaza la invitación, debido a su solidaridad con Cuba. Más adelante en su vida, explicaría Downey que Takis, un escultor que trabajaba en París con corrientes eléctricas y magnetismo, sería quien lo persuadió para dar el salto a esta nueva forma de arte.

En 1968, Billy Kluver (Experiments in Art in Technology New York), llegó a Washington D.C. para presentar a la comunidad artística la idea de un arte basado en la tecnología. Downey ya había abandonado la pintura unos meses antes, y estaba desarrollando una modalidad participativa de escultura tecnológica usando células fotoeléctricas.

La formación arquitectónica de Downey, su interés por Duchamp, Picabia, Matta y el arte precolombino, además de su contacto con los trabajos de Takis y del Grupo Zero, proporcionaron el trasfondo de su aproximación a la tecnología como un fetiche moderno por humanizar o desacreditar, y simultáneamente como una herramienta para convertir el drama social o comunitario en una de las Bellas Artes.

La primera exposición individual de Juan Downey en un museo se denominó “Invisible Energies”, la cual se celebró en la Corcoran Gallery of Art en 1969 y consistió en siete esculturas tecnológicas y una novela experimental. Las construcciones minimalistas, que albergaban células fotoeléctricas, requerían la participación humana y la electricidad para ser plenamente funcionales. Las esculturas, que respondían de formas diversas según los dibujos de la luz, sonido y movimiento, se activaban mediante un gesto de la mano u otro movimiento corporal.

Como objetos de arte formales, las esculturas constituían una fusión de diseño precolombino y minimalismo, pero su médula correspondía a la referencia social, es decir, la interacción con el público del museo. Esto terminaría siendo un rasgo característico en el trabajo de Downey.

Al activar las esculturas, los espectadores se convertían en participantes, con acceso inmediato a las obras a través de su propia interacción física, y completaban las obras activamente mediante el juego, y no de forma pasiva a través de la reflexión o la especulación. El resultado era la transformación de la conciencia humana, no sólo por la clase de interrogación interna que tenía lugar cuando aplicaban la experiencia a sus vidas cotidianas, sino también, de forma más directa o inmediata, cuando el proceso interactivo integraba a los participantes y a la obra de arte.¹²

En 1969, construye un órgano eléctrico que recogía ondas de radio al azar y registraba cambios de humedad y de luz. Cada una de estas operaciones daba un sonido diferente. Un proyector de láser respondía a los sonidos proyectando dibujos geométricos en la pared. Esta escultura se llamó “With Energy Beyond These Walls”. Downey se refería a ellas como “*máquinas que hablan con otras máquinas*”.

En 1970 se traslada a Nueva York, en un momento de alta competitividad artística y justo en el momento en que el video-arte comenzaba a surgir con fuerza. En esta década, Nam June Paik, Frank Gillette y Peter Campus, explotaron el potencial del video para realzar, alterar o transformar la experiencia perceptiva. No sólo se centraron en el medio en sí, o en la emisión televisiva, sino también en el entorno y en la identidad personal y

¹² HARITHAS y ROSS. Fruto de mi Tierra: El arte de Juan Downey de los años sesenta y setenta, en *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls*. IVAM Centre del Carme, 1998, p. 88 y 89.

comunitaria. Downey utilizaba el medio para definir los temas fundamentales de la identidad colectiva, no como reportaje, sino como herramienta para estructurar la experiencia interactiva de tal manera que expande y universaliza sus efectos. Para Downey, *el video es un espejo que puede ser manipulado tanto en el tiempo como en el espacio. Con el video, la distinción entre el arte y la vida se ha convertido en una bruma escasamente funcional*.¹³

Downey declara, ante el shock cultural que sufrió al abandonar el Tercer Mundo, de la siguiente manera su relación con los medios de comunicación electrónica. *“La relativa fuerza de mis obras de video, reside en el hecho de que nunca vi la televisión hasta los 21 años, y muy poco en las décadas siguientes. Como no recibí una educación cinematográfica formal, tardé mucho en articular mi propio lenguaje con imágenes en movimiento”*.¹⁴ Pero una vez dominado el soporte (video), el lenguaje comenzó a encontrar sus propias características y se convertiría en una necesidad hacer arte por medio del video.

Downey no tuvo reparo en explotar la libertad y el potencial que conllevaba vivir en el país más rico del mundo. Aunque experimentó también el dualismo y la sensación interna de dislocación compartida por los exiliados. Para su arte, sería una época de intensa claridad de visión y de un propósito expandido y maduro.

Resulta útil para la comprensión del arte de Downey, en cuanto a su nomadismo en el mundo, remitirnos a un ensayo escrito por Diamela Eltit, destacada escritora y artista chilena, quien conoció a Downey mientras formaba parte de la agrupación CADA¹⁵. En dicho escrito, el cual aparece en el catálogo “Video Porque te ve”, distingue en la obra video de Downey un fuerte componente de extranjería, lo que equivale a decir “no es de aquí”¹⁶. Es por ello que Eltit hace alusión a la no pertenencia de Downey como una suerte

¹³ DOWNEY, Juan. Cuaderno de viaje Video Trans América, en *Primera Generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p. 203.

¹⁴ DOWNEY, Juan. El olor del aguarrás; 2.De la isla; en *Video Porque te ve*, Visuala Galería, 1987, p. 9.

¹⁵ Colectivo Acciones De Arte; surgió en 1979. Estuvo formado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. El colectivo se desintegró en 1985.

¹⁶ ELTIT, Diamela. Madre Patria; 1.La Patria: todas las Patrias; en *Video Porque te ve*, Visuala Galería, 1987, p. 15.

de marca de autoría, que anula en él todo homenaje; por ello, nunca hay homenaje a USA, que, a fin de cuentas, es el lugar en el cual se nutre y explota tecnológicamente¹⁷.

Las obras más significativas en un comienzo serán “Three way communication by Light”, “Life Cycle”, “Plato Now” y el comienzo de la realización de “Video Trans Americas”.

“Plato Now” consistía en una video-instalación de 1972, compuesta por nueve intérpretes meditando frente a la cámara de video. Sus espaldas daban a unos monitores de televisión, cara al público, que a su vez transmitían junto con declaraciones pregrabadas de “La República” de Platón, la serenidad de sus rostros al alcanzar el estado alfa¹⁸.

Poco después de la realización de “Plato Now”, Downey comienza a viajar entre Estados Unidos y Latinoamérica, grabando culturas locales; esta extensa obra se llamaría “Video Trans Americas”. Las primeras cintas de “VTA” (así nos referiremos de aquí en adelante a esta obra) eran en sí mismas interactivas, en el sentido de que el artista a menudo dejaba a los nativos usar la cámara. Los videos comunicaban las respuestas directas de las gentes en regiones lejanas a la tecnología. El autor no se distanciaba de su sujeto, es decir, sus videos no eran, en ningún sentido, estudios ni documentales antropológicos. Más adelante nos detendremos para establecer claramente la diferencia.

La manera que tenía Downey de atravesar el silencio cultural para poder crear un contexto de apertura hacia el potencial estético y social de la interacción, era utilizar la tecnología para asegurar la interacción y la participación por parte de su público, haciendo visibles informaciones ocultas y para minar o recuperar fuentes de energía de libre acceso en el entorno de un individuo. Con esto consiguió volver a fijar la orientación estética del participante de su obra.

La carrera de Downey en Estados Unidos estuvo definida por su compromiso con un arte que era fundamentalmente inclusivo. El corpus de su obra refleja su capacidad para

¹⁷ ELTIT, Diamela. Madre Patria; 2.Todas las Patrias: la Patria; en *Video Porque te ve*, Visuala Galería, 1987, p. 15.

¹⁸ El Estado Alfa es una situación física, emocional y mental especial que toda persona puede alcanzar y que permite el despertar de todas sus facultades mentales superiores.

asumir la soledad, depresión e incertidumbre de su exilio. Aprovechó su marginalidad al crear obras que en esencia estaban dirigidas a cuestiones fundamentales de la identidad de comunidades, y que comunicaban su compromiso profundo con la humanidad. Extraño para un artista latino fue su temprana aceptación por parte de artistas, conservadores y críticos avanzados, por su papel pinero en el video-arte. Como consecuencia, su obra ha sido exhibida y apreciada por su excelencia a nivel mundial.

II.2 Es arte, sin duda.

En 1988, la revista “La bicicleta” publicó un artículo en el cual se le consulta a Downey acerca de su trabajo con los indios Guahibos y Yanomamis, y el carácter antropológico de sus videos. Su respuesta fue clara: *“Están inspiradas por la antropología, pero son obras de arte. No tratan de ser documentales objetivos que describan estas distintas tribus, sino más bien una visión subjetiva basada sueltamente en la antropología”*.¹⁹ Quien sino el mismo Downey para establecer que su trabajo no es de valor antropológico, aunque se sirva de la antropología.

Definiremos el documental antropológico basándonos en una característica esencial del mismo, la cual nos aporta José Pérez de Arce²⁰, en su ensayo “Juan Downey y el video espejo”, donde además expone una diferencia con el trabajo de Downey. *“El documental antropológico nos entrega una visión lo más objetiva posible de una realidad distante en la cual ojalá quien filma desaparezca para dejar que el sujeto filmado llene con su presencia los contenidos y las imágenes del film. Juan Downey, en cambio, nos plantea un esquema diferente en el cual él es el medio, el transmisor y trasmutador de una realidad diferente la que, gracias a toda esta alquimia, es absorbida por nosotros con una intensidad diferente”*.²¹

Downey poseía una visión clara sobre el carácter documental en una obra; para él, en el documental convencional, el papel del realizador consiste en nunca decir “yo”. A partir

¹⁹MATURANA, Marcelo. El ojo pensante. *La bicicleta* (45): 4- 8, Abril 1984.

²⁰Diseñador, museógrafo, investigador y musicólogo del Museo Chileno de Arte Precolombino.

²¹PÉREZ de Arce, José. Juan Downey y el Video espejo, en *Video Porque te ve*, Visuala Galería, 1987, p. 73.

de esta idea, él rechaza esta noción de pseudo-objetividad cartesiana, como la denomina. A cambio, presenta la noción del documental subjetivo. Downey no distingue entre documental y arte; el lo llama “Documentalarte”, ya que cree en la fusión que se da.²² No es una problemática darle un determinado nombre a su trabajo, lo importante es apreciarlo como obra de arte.

Pedro Mege²³ también se refiere al trabajo de Downey en cuanto a su validez etnográfica como obra; aquí, se define con exactitud una de las características que llegarían a ser primordiales en el video-arte del artista. *“Downey no tiene la urgencia del conocimiento (...) Es elástico, abarca mucho, no hay restricciones prefijadas. Él ve cosas que el etnógrafo se prohíbe, como verse a sí mismo, como justificarse o mirar en lo que ya se sabe, pero que tal vez ha dejado de existir. (...) No quiere ver estudiar a los otros, busca, más bien convivir con los otros, actuar estrechamente entre ellos, dentro de lo posible”*²⁴

Gracias a la búsqueda y recopilación de materiales respectivos a la obra de Juan Downey, entendiéndose entrevistas o escritos del artista, por parte de diversos individuos dedicados a la conservación y valoración del arte, durante la realización de este trabajo hemos podido conocer apreciaciones preciosas para la posterior apreciación de las dos obras que se procederán a analizar. En los siguientes párrafos, nos abocaremos a entender su arte principalmente por medio de sus propias palabras comprendidas en varios de estos textos, los cuales corresponden a las décadas del setenta y ochenta.

Al leer los escritos que Downey hace sobre su obra en video-arte, nos encontramos con una persona que se muestra disconforme con su mundo y la creciente incomunicación entre los seres humanos. Asume, además, su necesidad de hacer video con el fin de conectarse y encontrar sus raíces. *“Mi arte se trata de un renovado “shock” cultural en la articulación de un diálogo. Pero de hecho, no voy a ninguna parte intentando establecer un puente a esa lejana metáfora que manifestará la raíz interna. Me quedo*

²²SCOTT, Patrick. *Closing the magic loop. A profile of Video Artist*, Media Arts, Long Beach, 1987; en *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls*. IVAM Centre del Carme, 1998, p. 99.

²³ Antropólogo; miembro del Comité Editorial Internacional de la Revista Chilena de Antropología Visual.

²⁴ MEGE, Pedro. *Alquimista de imágenes*, en *Video Porque te ve*, Visuala Galería, 1987, p. 75.

aquí en mi taller en Nueva York y espero, hasta perderme en los vapores de mi pensamiento".²⁵

Downey parece no dar abasto a su deseo de aportar a la sociedad a través del arte; su autocrítica es recia, casi injusta consigo mismo. Aunque su disconformidad pasa más por no poder descifrar su proveniencia, la raíz a la que constantemente se refiere. El carácter autobiográfico en la obra video-arte de Downey está presente a lo largo de toda su carrera, siendo una característica esencial de su lenguaje. Hay un constante cuestionamiento hacia su cultura occidental y la manera en que funciona, tanto política como socialmente, este sistema. Esto lo lleva a desplegarse en una persistente búsqueda para con su arte. Ya en 1973, poco antes del Golpe Militar acontecido en Chile, Downey escribía en su bitácora de viaje (durante la realización de VTA) el 20 de julio: *"Proponemos una estética que manipula a la misma sociedad como si fuese un material tridimensional. No es poder político lo que deseamos obtener por medio del arte, sino la supervivencia, la reproducción y el placer de nuestra especie. Dar a cada ser humano el derecho al misterio exclusivo. El enfrentamiento con lo desconocido es la única búsqueda con valor"*.²⁶

En una entrevista acaecida en Chile en el año 1986, Downey declara: *"Me di cuenta que ese choque cultural que yo sufría era posiblemente la semilla de una obra artística y entendí que era importante volver a mis raíces, a lo estrictamente latinoamericano"*.²⁷ Esta es una de las claves fundamentales en la concepción de "VTA", la primera gran obra que llevaría a Downey a embarcarse en una seguidilla de viajes por toda América en busca de su origen.

El lenguaje que Downey construyó como propio, además de poseer una carga autobiográfica imprescindible, se dotó, como hemos podido apreciar hasta ahora, de elementos provenientes de diversas fuentes. Lo antropológico y lo etnográfico sirvieron de base para el artista precisamente para darse cuenta de que su expresión desbordaba los parámetros que éstas establecían; por consiguiente, en vez de rechazarlas, él fue más

²⁵ DOWNEY, Juan. El olor del aguarrás; 4.No se descifra nada haciendo videos, en *Video Porque te ve*, Visuala Galería, 1987, p. 10.

²⁶ DOWNEY, Juan. Cuaderno de viaje Video Trans América, en *Primera Generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p. 203.

²⁷ Entrevista con Naranjo y Briceño, Chile, 1986, en *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls*. IVAM Centre del Carme, 1998, p. 97.

allá de esos límites y las utilizaba como complemento de sus acciones creativas, llegando incluso a ser fundamentales en la creación de obras video-arte, como sucede en el caso de “The Laughing Alligator”, como veremos en el capítulo IV, donde el trabajo de campo efectuado durante la primera parte de su convivencia con los Yanomami sería fundamental para la creación de esta obra.

En lo que respecta a su relación con el arte cinematográfico, ciertos elementos también fueron importantes en el desarrollo narrativo de Downey. En 1984, José Román efectuó una entrevista al artista; en el fragmento que aquí se presenta, se establece una explicación acerca de las características que tiene la génesis de un proyecto en video para Downey. Los conceptos que él maneja sobre cinematografía, dan pie para que produzca sus propios métodos de desarrollo de una idea. *“No hay guión. Hay algo que yo llamo “tratamiento”, que tiene como diez páginas, que detalla conceptualmente lo que va a ser la cinta, son algunas observaciones tecnológicas sobre cómo ese mensaje se va a transmitir. Pero tanto las tomas como el montaje son hechos muy espontáneamente. (...) En el cine uno puede cortar físicamente, añadir. En el video se hace de otra forma, se inserta. De manera que a menudo trato un tema base y encima de eso inserto otro tema y luego otro. Es como una torta de mil hojas”*.²⁸

Como podemos apreciar hasta aquí, la realización en video por parte de Juan Downey posee un cimiento fundamental llamado autoría, es decir, adopta la condición de autor²⁹. Es esto lo que define a Downey; ser y vivir como autor, como creador. Su vida está presente en su arte; su reflexión, su dolor, su “extranjería”, su lucha político-social. Buscar en el arte la comunicación, entre uno mismo y con el otro, a partir de uno mismo.

II.3 Hacia el encuentro con los nativos

La presencia de la arquitectura como búsqueda en el arte de Downey (entiéndase dibujo, pintura, además de video-arte), lo llevará a conocer sobre la existencia de los Guahibos y los Yanomami, indígenas de América del Sur.

²⁸ Entrevista de José Román a Juan Downey, Chile, 1984; en *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls*. IVAM Centre del Carme, 1998, p. 98.

²⁹ Se considera autor a la persona que es causa de algo, o lo inventa.

Cuando Juan Downey comienza a realizar “VTA”, su punto de partida se enfoca en recorrer los grandes monumentos precolombinos desde los Mayas a los Incas. Sin embargo, durante su desarrollo, se dio cuenta de que existían otro tipo de sociedades que se caracterizaron por no construir arquitectura monumental permanente, sino una arquitectura biodegradable ligera. Eran culturas del desierto, en Arizona y Nuevo México. Pero también encontró esta característica en las culturas de la selva amazónica. En el siguiente fragmento, Downey describe el proceso por el cual desarrolló su interés por estos nativos del Amazonas:

“Después de la expedición a Bolivia, regresé a Estados Unidos con la intención específica de conseguir dinero para poder visitar, no las culturas de los altos Andes, sino al contrario, las culturas que se encuentran en el lado occidental de los Andes; en otras palabras, las fuentes del río Amazonas, que van desde Perú a Venezuela. Y empecé a encontrar que estas culturas, que han producido una arquitectura biodegradable ligera muy desconocida, son en realidad culturas que a pesar de su baja tecnología tienen una mitología mucho más interesante. Esa fue la razón por la cual me enfoqué en los Yanomami, la última tribu “primitiva” que queda en el continente americano. Estando con los Yanomami, documentando esa arquitectura me empecé a dar cuenta que detrás de esta oposición, entre arquitectura monumental permanente, de un lado, y, del otro lado, arquitectura flexible, biodegradable, orgánica, hay una mucho más interesante, que es la del Estado centralizado, por una parte, y por otra parte, una sociedad anárquica. Anárquica, en el sentido de que son sociedades donde cada individuo es completamente libre, pero así mismo, cada individuo es responsable de toda la comunidad. Encontré entre los Yanomami una actitud entre los líderes que me parecía completamente desconocida. Los líderes en estas sociedades primitivas, al contrario de los jefes de nuestras sociedades occidentales -nuestros jefes que tratan de controlar todo y de oprimir, nuestros jefes que invaden otros países con actitudes militaristas, nuestros jefes que usan medalla pero que en realidad todo lo que hacen es concentrar los bienes en pocas manos-, muy al contrario de eso, en estas sociedades indígenas encontré jefes que eran verdaderos sirvientes de los demás. (...) Es curioso pensar que los Incas y los Aztecas, con todo su poder militarista, de armas, con toda su arquitectura fantástica, no resistieron la embestida de la conquista española; ni por nada, cayeron inmediatamente. En cambio, estas otras sociedades, mucho más frágiles, mucho más

desprovistas, como los Yanomami, han resistido cuatro siglos después de la conquista, precisamente por su flexibilidad".³⁰

Cuando menos resulta interesante el punto de partida de Downey para embarcarse en la aventura que significaría esta estadía, primeramente, por dos meses con los Guahibos, y luego por largos ocho meses con los indios Yanomami, quienes poseían la fama de ser caníbales y salvajes. Y más intrigante se vuelve saber que sus compañeras de viaje serían nada más ni nada menos que su esposa, Marilys, y su hijastra, Titi Lamadrid.

Si bien lo arquitectónico en el video-arte de Downey no es lo que nos convoca en este trabajo, es necesario tener claro a la hora de ver sus videos el concepto de arquitectura en la mente del autor. Querámoslo o no, es un rasgo presente en su arte, es más, la utilización de la palabra "arquitectura" la encontraremos utilizada numerosas veces y en diversos tópicos, desde la "vida" hasta la "muerte" como conceptos que son acompañados por ella. En "The Laughing Alligator", como veremos más adelante, su presencia es clave en el desarrollo de la obra.

En el fragmento expuesto con anterioridad, Downey hace referencia al concepto de Estado. Lo político en su arte, más aun en las dos obras que a continuación se analizarán, representa una línea de contenido fundamental. La forma del sistema occidental, en cuanto sociedad politizada, es sometida a crítica severamente. En este sentido, entender el concepto de política que Downey manejaba (su ideal político como parte trascendental de la vida misma) se vuelve imprescindible: "*Deseamos erotizar la política. Un erotismo entendido como la búsqueda de la supervivencia de nuestra especie en conexión con otras por medio del mismo sistema circulatorio, que brota de las mismas entrañas con un grito de vida.*"³¹

La intención de entregar todos los antecedentes que forman parte de estos dos primeros capítulos, no pretenden más que adentrar al lector en una forma de hacer arte bastante singular. Juan Downey pudo encontrar en el video-arte una forma de expresión

³⁰ PASTOR Mellado, Justo. Efecto Downey: novela local, en *Efecto Downey*, Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2006, p. 19 y 20.

³¹ DOWNEY, Juan. Cuaderno de viaje Video Trans América, en *Primera Generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p. 203.

que le permitió establecer un contacto con el mundo; un mundo en el cual no parecía encontrar confortabilidad.

En los siguientes dos capítulos, serán sometidas a análisis dos obras realizadas en video por Downey, para las cuales se vuelve oportuno conocer los antecedentes aquí enunciados. Como podemos apreciar, arte y crítica político-social en este autor van de la mano. El fragmento que a continuación se expone, fue escrito por Downey en abril de 1975, en Nueva York, mientras viajaba desde su casa hacia el Hunter Collage; en él, nos entrega una recia concepción de la función que el arte debiera tener dentro de la vida del ser humano (desde la perspectiva occidental).

“El arte debería reflejar las preocupaciones de una sociedad.

El arte debería cambiar la sociedad de la que procede.

El arte es llegar a asimilar lo desconocido.

El artista debería limitarse a ofrecer una intuición del universo y no un relato de problemas domésticos.

El mundo de hoy: la gente rica protege sus artes y la gente trabajadora no entiende el arte de la élite.

No hay libertad cultural en los países socialistas: como consecuencia, los artistas no deberían ocuparse de la política.

Odio el arte no-político.

¿Qué es esta mierda? ¿Es esto arte o política?

¿Debería el arte ser político?

El arte y la política no combinan, pero quedan muy bonitos juntos, al igual que el aceite y el agua.

¿Ha sido el arte para las masas alguna vez?

¿Será siempre elitista?

Las miserias cotidianas están por debajo del arte.

El arte debería elevar nuestra conciencia por encima de nuestra difícil realidad.

El arte es el opiáceo de las masas.

La histeria de las masas me conmueve profundamente.

Los crímenes políticos me excitan.

La desbordante alegría generada en mí por los acontecimientos anárquicos hicieron brotar de mis ojos lágrimas lentas, dulces y copiosas. (...)

Personalmente, me pregunto dónde pertenece el arte.

La experiencia estética es comparable a la experiencia mística, y, a veces, al uso de determinadas drogas. También el sexo puede ser bastante estético. Quiero decir, es como una iluminación.

Lo que considero Arte no corresponde a lo que disfruto estéticamente. Luego, lo disfruto dos veces. ¿Es posible tratar las raíces culturales sin tocar cuestiones sociales?

Quisiera verme como un revolucionario cultural. No obstante, yo cuestiono el impacto de mi revolución.”³²

El proceso de “VTA” hasta llegar a la realización de las obras que Downey elaboraría producto de su viaje a la selva amazónica, se comienza a definir en 1975. Como él anunciaba en mayo de aquel año, las expediciones en blanco y negro de “VTA” se habían completado. Ese mes, el artista escribe una reflexión sobre su trabajo en video hasta ese entonces:

“Como un catalizador químico, esperaba seguir siendo el mismo después de que mi intercambio de video hubiese iluminado a muchos pueblos americanos, mediante las referencias cruzadas de sus culturas. No resulté ser un verdadero catalizador, pues fui devorado por la efervescencia de los mitos, la naturaleza y las estructuras del lenguaje. ¡Un pretencioso, mierda, aplanado! Sólo entonces me volví creativo, y en direcciones múltiples.

Yo, el agente del cambio, manipulando el video para decodificar mis propias raíces, había sido descifrado para siempre, y me convertí en un verdadero fruto de mi tierra, menos intelectual y más poético.”³³

Es en este contexto que Juan Downey se embarca en su quizás más osada expedición en busca de su raíz, su origen. Toda la primera parte de “VTA” ya había dejado una marca en su forma de ver y vivir el arte. El momento había llegado; no más cintas sobre la vida norteamericana, viajemos al centro del Amazonas. Vamos al encuentro de dos tribus indígenas; asistamos al encuentro de un artista con su raíz.

³² DOWNEY, Juan. *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls*. IVAM Centre del Carme, 1998, p. 126 y 127.

³³ Op. cit, p. 127.

CAPÍTULO III

Guahibos, 1976

Decidí aprender sobre mí, descubrir mi centro radiante, recuperar la seguridad del feto, la iluminación del santo y el nivel alfa de las mentes en meditación. Descubrir mi esfera interior de calma e inducirte en la auto introspección.

Juan Downey

III.1 Introducción a la obra

En 1976, Juan Downey realiza un viaje hacia pleno corazón de Latinoamérica, estableciéndose entre agosto y septiembre de aquel año en el Orinoco Central, enfocando su trabajo artístico en una comunidad originaria de la zona, los Guahibos. Los Guahibos son una población relativamente heterogénea y muy diseminada que habita los llanos del oeste de Venezuela y el este de Colombia.³⁴ Es en esta zona y con este poblado en particular que llevará a cabo la realización de un video denominado sencillamente “Guahibos”.

Editado entre los meses de septiembre y octubre de 1976, representa un trabajo audiovisual que entremezcla rasgos antropológicos, documentales y un constante cuestionamiento del ser humano occidental, utilizándose muchas veces él mismo como parámetro de comparación y crítica. Tanto así que el propio Downey consideró en su momento a esta tribu como “una metáfora de sí mismo.”³⁵

La experiencia de este artista durante la realización de esta obra no estuvo exenta de problemas; más bien, estos proliferaron y terminarían convirtiéndose en uno de los focos de narración más interesantes de esta pieza, donde lo autobiográfico y lo introspectivo se destacan. “Guahibos” es una invitación a la reflexión a través de una manifestación de arte. En este capítulo, trataremos de adentrarnos en ésta video realización y analizaremos ciertas características claves para la apreciación de esta obra, con el fin de comprender la inteligente manera de cuestionar que utilizó Downey para enfrentarse a una sociedad occidental (y estadounidense en particular) que ya hace treinta años atrás había olvidado sus raíces y se preparaba para adentrarse en la vorágine social de nuestros tiempos.

Definiremos como narración el *proceso en el cual se selecciona, organiza y presenta el material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo.*³⁶ Por ende, la obra se descompondrá en cuanto imagen y sonido, primero separados y luego complementados.

³⁴ ENGUITA Mayo, Nuria y GUARDIOLA Román, Juan. *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls*. IVAM Centre del Carme, 1998, p. 142.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. España, Editorial Paidós, 1996. p. XIII (Introducción)

La invitación esta hecha; sólo basta abrir nuestras mentes, ver, leer, reflexionar y aprehender una creación artística llamada “Guahibos”.

III.2 Downey, voz denunciante en “Guahibos”

En una entrevista otorgada por Juan Downey a la revista “La bicicleta”, en los años ochenta, se refiere a su trabajo con los Guahibos de la siguiente manera: *“los Guahibos han sido completamente contactados (por la raza blanca), son alcohólicos, están desconectados de su medio ambiente. Es una tribu trágica, porque sin ser exterminada, sin haber sufrido un genocidio, sufrió un etnocidio total. (...) En esa cinta yo usé una tribu como metáfora de mi mente. Al presentar a la tribu me estoy presentando yo como un ser aculturado, alcohólico, esquizofrénico, desconectado, que es el problema que todos vivimos.”*³⁷ Esta reflexión que el artista nos plantea nos ofrece un panorama bastante claro para poder dar pie a una intromisión en la obra “Guahibos” como tal. Aquí, al menos ya sabemos de fuente primaria que lo que interesa en este video está en esta tragedia cultural que nos enuncia.

“Guahibos” es un video de 25 minutos y diez segundos de duración, con sonido, realizado en color, incluyendo además material capturado en blanco y negro. La mayor parte de las imágenes corresponden a planos realizados entre la tribu, aunque muchas otras muestran al propio autor como lienzo. Estas últimas dotan de un carácter propio a la obra, convirtiéndose en un sello del artista, como veremos más adelante.

Para comenzar este análisis, nos centraremos únicamente en un elemento sonoro, siendo este la voz de Juan Downey. Dividiremos lo dicho por el artista en tres momentos distintos, ya que corresponden a voz en off de tres secuencias distintas de la obra. A continuación, se anexa lo dicho por Downey en el comienzo de la pieza audiovisual; en ella, el autor ocupa el lugar de narrador y utiliza una manera de hablar pausada, provista además de una reverberación.

Voz en off Juan Downey en “Guahibos”

Trascripción desde 0:00:33 hasta 0:03:20

³⁷ MATURANA, Marcelo. El ojo pensante. *La bicicleta* (45): 4- 8, Abril 1984.

Me he estado buscando a mí mismo en Sudamérica. He estado buscando en Sudamérica a una tribu indígena pura. Los indios, al igual que yo, eran difíciles de distinguir, muy difíciles de localizar esta vez. A medida que profundizas, oscurece.

Me invitó un diplomático, quien me recomendó a la Biblioteca Nacional; allí me sugirieron que encontrara el camino con la ayuda de antropólogos privados, quienes, a su vez, me enviaron al Instituto Agrario.

En cuanto establecí relación con los indígenas de una isla en el río Orinoco, me encontré aislado, ya que un grupo político se había llevado todas las lanchas. Los indígenas frecuentemente nos invitan a navegar río arriba; los burócratas exigen un permiso. Un permiso de protección; ¿qué o a quién están tratando de proteger?

Cada día me envían a una nueva oficina, cada semana me exhiben un nuevo reglamento. Un nuevo camino para llegar al permiso.

He estado buscando a algunas mentes primitivas en Sudamérica. He estado buscando mi propia sombra en Sudamérica. Ha ocurrido en mi mente un crecimiento espiral. En medio de la jungla he trazado una espiral cada día.

La oficina que otorga los permisos está constantemente cambiando; nunca puedo estrechar la mano que firma el permiso. ¿Es este permiso una excusa, o un simple olvido provocado por la incesante lluvia en esta atmósfera caliente y húmeda, llena de fantasmas diurnos y mosquitos?

¡Oh, sangre pura de los indios, si solamente pudiera apoyar mi cabeza sobre tu secreta vitalidad y nunca detener el torrente de nuestro diálogo! Compleja naturaleza de los indios, hablemos.

Desde la primera palabra dicha por Downey, se implanta una inmediata autoría; *I've been searching for...* (cabe señalar que la voz en off está originalmente en inglés; la traducción pertenece a la versión doblada al castellano), que establece a la palabra Yo como inicial. Es, por tanto, la declaración del artista asumirse como un personaje o eslabón determinado dentro de la creación. Nos está enunciando que esta será una búsqueda introspectiva por medio del soporte video como herramienta de construcción. Se propone una búsqueda en proceso; para ello, quiere ubicar a una tribu indígena que

posea una sangre pura, originaria. En consecuencia, declara que encontrar la raíz de su existencia como ser humano es uno de los objetivos que se traza como primordiales; encontrar las raíces culturales y étnicas.

La búsqueda del yo es proseguida por una apreciación que entrega el autor, donde nos da cuenta de una primera relación (o más bien no relación) indígena-Downey: la dificultad para encontrarse con ellos, convirtiéndose esto en sinónimo de conflicto para encontrarse a sí mismo en este viaje introspectivo. Y remata la frase declarando que a medida que uno comienza a indagar con mayor profundidad, todo se enturbia. En este instante, se genera un punto de crítica socio-política. Downey comienza a dar inteligentemente y recurriendo a una frase simple, indicios de una irrupción por parte del régimen occidental entre los indios. Y luego, comienzan a surgir los primeros rasgos de ironía en el relato.

Downey declara que personas, aparentemente de un estatus socio-cultural acabado, tuvieron ingerencia en su viaje hacia el encuentro de los Guahibos. Es aquí donde podemos distinguir claramente ya la presencia de occidente en la Reserva Federal Amazónica y comenzar a visualizar el peso que conllevan las instituciones en el manejo de las comunidades indígenas. La ironía utilizada por el artista la podemos sentir; nos parece estar diciendo *me mandan para un lado, luego para otro y luego a otro*, casi como queriendo llevarlo a ningún lado o encontrarse con nada ni nadie que ellos no quieran. Ya en este punto aún inicial de la obra, la implicancia de Downey como factor importante de la narración comienza a cimentar su base.

En el siguiente párrafo, la ironía ya pasa a formar parte de lo que sucede; al fin logra tener contacto con los indígenas que tanto desea conocer, mas no puede hacer nada con ellos, ya que un grupo político no ha dejado una sola embarcación para el resto. En consecuencia, la turbiedad que se nos ha previamente enunciado, queda en manifiesto. La expropiación es parte de un sistema que funciona regida por el occidental que Downey tanto cuestiona y, porqué no decirlo, aborrece.

El indígena se nos presenta como un ser cordial, que invita al autor a compartir, tanto su presencia como lo suyo (que a fin de cuentas no es tan propio), manifestado esto a través de la magnificencia de la selva amazónica y el río Orinoco. En cambio, y utilizando

esto como un medio de contrapunto en repetidas veces en esta obra en particular, el occidental nuevamente emerge como un ser cercenador de comunicación; los burócratas exigen un permiso de protección para quien navegue con los indígenas, cuando, al menos para Downey, ellos no presentan ni para él ni su equipo realizador una amenaza ni un peligro. En respuesta a esto, se nos plantea una pregunta llena de crítica: *¿Qué o a quién están tratando de proteger?* Si para quien toma la decisión de relacionarse con los Guahibos considera que no existe un riesgo en esta convivencia, ¿qué es lo que ellos, los burócratas están protegiendo de Downey? ¿Por qué su presencia comienza a ser molesta para ellos, cuando no lo es para los indios?

Los cuestionamientos planteados se vuelven más ácidos aún. La crítica ya es clara; las oficinas y las reglas impuestas por quienes tienen el poder abundan. Se vuelve necesario para el autor denunciar la falta de transparencia, la falta de cooperación. Es claro que él se ha convertido en una suerte de amenaza ante este ente regulador que no quiere ser descifrado por un agente externo que nada debería estar haciendo en sus terrenos. Queda establecida una contienda: llegar a las raíces estará repleto de barreras, que tendrán que ser astutamente sobrellevadas si se quiere cumplir el objetivo planteado.

Los métodos de dispersión comunicacional que le son requeridos cumplir a Downey son el reflejo de una sociedad que él conoce a la perfección. La forma occidental de llegar a conclusiones es por medio de reglas o dictámenes que, finalmente, nadie sabe quién dictó. A causa de esto, “Guahibos” posee una connotación política determinante, la cual quizás en la concepción inicial de la obra no existía como tal, aunque es difícil saberlo. Con respecto a esto, hay una frase escrita por Downey el día 28 de julio de 1975, correspondiente al cuaderno de viaje de VTA, que tiene estrecha relación con el discurso que hasta esta etapa inicial de “Guahibos” se vislumbra. En ella, plantea una visión sobre el rol de su arte: *“Hacer un arte de fuertes implicaciones políticas; un arte con capacidad cerebral, un arte con infinitud espacial, un arte con raíces, para arrancar, liberar, para cegar con la luz, para la rebelión y el canto”*.³⁸ Estamos frente a la conformación de una manifestación artística cargada de autoría, donde la esencia del creador se hace tangible.

³⁸ DOWNEY, Juan. Cuaderno de viaje Video Trans América, en *Primera Generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p. 204.

El relato en off continúa con una vuelta hacia lo correspondiente al “yo” que se busca. La presencia de la sombra (considerada aquí sólo como palabra, no aún como imagen) se establece como un elemento que se vuelve recurrente en el arte de Downey y en esta obra en particular. Luego nos habla de él mismo, desde su interior, nos otorga un trozo de su mente, nos comparte su crecimiento en este viaje; pero nuevamente son las oficinas y los reglamentos los que rompen esta conexión. Se vuelve a establecer la presencia de la ausencia de aquello que regula, permite o impide algo. La incomunicación que se establece entre quien tiene el poder y quien desea formar parte de la jungla. La pregunta que hace Downey está cargada de ironía, siendo esta aguda y perspicaz. Nos da, como espectadores, dos posibilidades, riéndose en ambas de lo absurdo que resulta el manejo del poder. Claro, quizás el clima afecte sus mentes.

El último párrafo de esta primera parte constituye una exclamación de vida. La sangre pura se declara ansiada, al igual que la comunicación y compenetración con el otro, con el hermano, con el ancestro, con la raíz. Ya basta de vueltas, de reglas y trabas comunicacionales, ¡hablemos! Ya es tiempo de adentrarse en la selva y convivir con los Guahibos.

Esta frase podría ser considerada como el final de la introducción a la obra por parte de Downey. (Si bien precisamos en los capítulos anteriores que una de las características del video-arte es no restringirse a las premisas de otros géneros, consideraremos como introducción de la obra esta primera parte, hasta la finalización de la voz en off, para poder diferenciar las distintas secuencias de la obra y otorgar mayor claridad al lector)

A continuación, se presenta la segunda secuencia relatada por Downey; el autor vuelve a ser narrador y utiliza la misma forma pausada de hablar, provista de reverberación.

Voz en off Juan Downey en “Guahibos”

Transcripción desde 0:13:21 hasta 0:14:37

Después de cantar y bailar toda la noche, al amanecer se comieron el toro para celebrar la propiedad de sus tierras.

(Se produce una pausa de veinte segundos; luego, el relato continúa)

Mirando cuidadosamente estas cintas de video, encuentro una cara que nunca vi por el lente. Es la única cara que mira directo a la cámara y que algunas veces sonríe, con su dentadura incompleta, bailando con su gran vientre. Es María Luisa, la prostituta de la comunidad, extraño y único caso en la tribu de los Guahibos; una prostituta incestuosa. ¿Por qué sus ojos miran siempre a la cámara?

La primera oración da cuenta de un hecho concreto; los Guahibos celebran la propiedad de sus tierras, es decir, se congregan para celebrar lo propio y es en este contexto que lo enunciado tiene relevancia. Hablar aquí de propiedad resulta casi irónico, ya que sus tierras y su cultura les han sido embargadas. Claro, quizás la ceremonia no haya variado tanto en consideración a lo que solía ser (aunque comprendemos que el hecho de portar ropa proveniente de occidente ya es en sí un cambio tremendo), pero representa más una permisón que una festividad.

La segunda parte del texto, da cuenta de una situación singular en este grupo. Downey percibe entre la multitud danzante a María Luisa, quien es la prostituta de la comunidad. Lo curioso es que antes de la llegada del hombre occidental a sus tierras, la prostitución no existía; esta condición apareció en este territorio de la mano de los colonizadores. Aquí, se pone en manifiesto otro dardo crítico apuntado a quienes, en su afán de propagar su cultura hacia diversos rincones del mundo más primitivo, trajeron consigo enfermedades y males que hasta su llegada no se hallaban entre la población.

La pregunta que esboza Downey es difícil de contestar. Claro, uno podría asumir que, por ser prostituta, su carácter es más desafiante que el resto. O podríamos pensar que, debido a su condición, mira al artista porque lo desea. Como también podríamos señalar que, al ser inducida por los occidentales, la cámara le resulta más familiar; por ende, su presencia atrae su mirada, queriendo ser vista, buscando un cierto resalto. En cualquier caso, la interrogante nos invita a reflexionar. Y cual sea la respuesta que efectuemos, como espectadores/receptores, lo importante es asumir que ha sido nuestra cultura la que ha corrompido la integridad de esta mujer. Nuestros genes han sido determinantes en su forma actual.

La parte final del texto relatado por Downey gira en torno a una vivencia personal del artista durante su estadía en el territorio federal amazónico. Aquí, la figura de un organismo regulador y de orden se hace presente, así como también se profundiza en la función de la recolección de imágenes por parte del autor.

Voz en off Juan Downey en “Guahibos”

Trascripción desde 0:14:47 hasta 0:15:50

Cuando le pregunté a la policía ¿por qué me arresta?, ellos me respondieron: usted no está preso. ¿Cuál es la cárcel y cuál es un campo de flores? ¿Qué es esta ilusión que llamamos libertad? Padre, ¿por qué no me enseñaste a matar!?

Apenas me liberaron, pedí que le dieran grasa a mis zapatos. Que extraño gesto. ¿Qué es un país? Sólo quiero dignidad para los que trabajan. Hoy día me arrestaron; ¿quién me acusa y de qué soy acusado?

Estoy en una región donde hay muy pocas camas; esas camas tienen sábanas demasiado pequeñas, y esas sábanas están demasiado rotas. Durante la interrogación me preguntaron si yo había asistido al Festival Cultural del Amazonas; no sólo había asistido, sino también había grabado una video cinta.

El primer párrafo aquí traducido, nos presenta a unos personajes ajenos a la comunidad de los Guahibos. La policía ha arrestado a Downey, a pesar de que ellos le indican que en realidad no está siendo apresado. Es aquí cuando el autor ironiza, en una frase que además exuda cierta tristeza. Una cárcel, lugar de reclusión, libertad coartada, qué relación podría llegar a tener con un campo de flores. Sólo la opuesta, claro, nada más disímil que estos dos conceptos.

Downey se refiere a la libertad como una ilusión. Es triste, pero cierto, tal concepto no es más que una palabra bella, pero inexistente, inalcanzable. La libertad de Downey, como realizador, está siendo constantemente acibillada por quienes continúan impidiendo su trabajo. Aprender a matar funciona como una solución. Pero, en el fondo, Downey se separa de estos personajes a las cuales ha debido enfrentar para llegar a los nativos. Ellos han aprendido a matar; yo, autor, no. Aquí, queda evidenciado el etnocidio

cultural al cual Downey hace referencia. El colono que llegó a estas tierras arrasó con la cultura y se entremezcló con ella, infectándola con sus formas de gobernar y ejercer poder, además de introducir su religión y costumbres socio-culturales. La etnia persiste, pero no como lo fue en un comienzo; estamos en presencia de una nueva cultura indígena-occidentalizada.

¿Qué es un país? La respuesta, en este caso, no difiere de lo anterior. La figura del Estado es aquí criticada, la desigualdad entre los pobladores, la mala repartición de las riquezas y la sobreexplotación de los bienes, son algunas de las ideas que se denuncian en este párrafo. La dignidad es presentada como un deseo, por ende, no está presente. Y vuelve a recordarnos que ha sido arrestado. Sin embargo, nadie es capaz de explicarle la razón de su detención. Es más, nosotros como espectadores, nunca llegaremos a saberlo con exactitud.

Downey sigue preguntándose a quién está causando perjuicio. Hasta donde él entiende, no ha violado leyes, ni tampoco ha agredido a nadie. No representa a ningún movimiento revolucionario, ni es parte de un grupo armamentista. Claro, si consideramos que el video como medio es capaz de adoptar estas características, sí es un arma; y un arma pensante, lo que puede ser visto como un instrumento de alta peligrosidad para los intereses de quienes ostentan el poder.

El siguiente párrafo hace alusión a una cuestión social. La falta de camas en su narración sobre la cárcel, da cuenta de una manera de vivir poco digna, ante la falta de recursos; y los recursos son otorgados por el poder, es decir, el Estado. Las sábanas rasgadas son sólo un ejemplo de la situación denunciada, funcionan de forma icónica. El punto central es la dignidad o la falta de esta, en realidad. Por ello, Downey denuncia, una y otra vez, ejerciendo pregunta tras pregunta, invitándonos a reflexionar sobre cada una de ellas.

Sólo las últimas líneas confirman, desde el autor, la utilización del video como un arma de combate, creativo y denunciante. Y, además, se explicita la preocupación por la ley, en cuanto al trabajo que Downey está llevando a cabo. La pregunta surge de la desconfianza hacia el artista; por consiguiente, la detención también. El autor concluye el texto desafiante, explicitando que no solo había asistido a un evento que ellos no querían, sino

que lo había registrado. Incluso va mucho más allá, si lo vemos ahora, cuando lo ha inmortalizado, al incluir partes de ese festival cultural en esta video-creación.

III.3 La imagen, como complemento crítico en “Guahibos”

Una fotografía en blanco y negro, en la cual aparece un hombre vestido con terno y corbata, en las escaleras de un avión, saludando, constituye la imagen inicial de esta obra. Sobre la misma, son presentados tanto el título, como la descripción del lugar y la fecha en que fue realizado el video. Luego el plano se abre por medio de zoom out. ¿Quién es este personaje? El gobernador de la Reserva Federal Amazona.

Esta primera imagen señala un elemento trascendente en la obra: la política y el Estado, como elementos a cuestionar. La máxima autoridad del país es, a su vez, el símbolo de mando sobre la vida de los Guahibos. No en lo espiritual, pero sí en lo que respecta a las leyes que le son impuestas.

La siguiente secuencia de imágenes, nos presenta los pies de una persona grbándose a sí misma, mientras permanece en el agua. Es Juan Downey, quien comienza a narrar el primer relato aquí antes expuesto.

La inclusión de Downey como actor social dentro de esta obra se produce a través de una fragmentación, ya que sólo vemos sus pies; más tarde, su sombra. Los planos continuamente apuntan hacia al piso, dejando ver el agua correr por entre sus piernas. Está inmerso en un río. A lo lejos, se percibe una aldea, en la orilla, por entremedio de sus blancas y velludas piernas. Sus imágenes se entremezclan con otras captadas en blanco y negro; la primera de ellas corresponde a un plano detalle que muestra un seno materno que deja caer gotas de leche desde su pezón. Luego, se muestra una niña indígena que mira algo asustada a la cámara; su rostro luce adornado con palillos que atraviesan su piel y largos aretes en sus orejas. Es visible, también, en el fondo del plano un pequeño varón, desnudo. Después, un indígena adulto, casi desnudo, serio, con su mandíbula inferior protuberante, mirando hacia los costados, incómodo. Luego, el plano se abre e incorpora al pequeño que antes aparecía. El plano siguiente es el mismo expuesto con anterioridad, donde un seno escurre leche materna. Este plano vuelve a aparecer, una y

otra vez, durante esta secuencia, que entremezcla planos de indígenas con imágenes del mismo autor sosteniendo la cámara y registrándose en el agua.

Encontramos diversas características en esta apertura. La inclusión de Downey, acentúa el relato hablado que él mismo está contando. Cuando habla de su búsqueda, lo traspasa en imágenes de su sombra sobre el agua que fluye constante. El agua es un elemento que limpia, purifica, recambia. Asistimos a una renovación de quien se deja acariciar por ella. Sin embargo, su búsqueda está destinada a encontrarse con indígenas puros, los cuales, declara, son difíciles de encontrar. Es en este contexto que recurre a la utilización de planos en los que vemos efectivamente a indígenas sin mestizaje. El plano del seno de una india es iconográfico; en el arte de video de Downey, hay una constante vuelta hacia lo materno, así como busca su correspondencia y su patria. El seno de una madre es sinónimo de vida; los indígenas puros, al parecer, existen.

La secuencia continúa exhibiendo por medio de un plano general a un grupo o comunidad que danza y gira, haciendo un círculo amplio, en el cual todos están unidos, con sus brazos sobre los hombros del vecino o alrededor de sus cinturas. Luego, enfatiza en los niños, que residen en los bordes del círculo, que se muestra abierto. La danza continúa y los cánticos se transforman en la banda sonora de la acción. La danza y el cántico concluyen, sus cuerpos se dispersan y se produce un cambio de plano.

Esta seguidilla de imágenes relacionadas entre sí da cuenta de una comunidad, en medio de una ceremonia. Las personas que forman esta gran ronda son indígenas, pero visten ropas y calzado, a diferencia de los indios que formaban parte del relato inicial. Por lo tanto, se produce un conflicto en el espectador, en cuanto a comprender lo siguiente: ¿quiénes son los Guahibos, esta comunidad con pertenencias occidentales o los pocos indígenas que aparecieron antes en blanco y negro?

Un avión aterriza. La cámara acompaña su movimiento, pasando por sobre los sombreros de uniformados que esperan su llegada. El gobernador de la Reserva Federal Amazona y su mujer son los personajes que nos introduce Downey a continuación, con inserción de texto incorporado. Luego, el avión se acerca a la loza de detención; se añade nuevamente texto: *Avión presidencial venezolano*. En un plano general, los gobernantes esperan, mientras a sus espaldas se levanta un largo lienzo, el cual tiene escrito: “La

mujer amazonense les damos la bienvenida". El avión se detiene, Blanca de Pérez, primera dama, desciende del avión y es recibida por el gobernador y su esposa. Una mujer indígena le entrega un ramo de flores. El plano siguiente quiebra la narración: la misma primera dama está sentada en la cabecera de una larga y ostentosa mesa, en una imagen en blanco y negro. En ella, el sonido está alterado electrónicamente, por lo que resulta poco claro; sin embargo, se logran percibir partes de la conversación (en español), pero estas palabras no son traducidas por Downey, alejando al espectador del suceso, volviéndolo aun más confuso. Lo que Downey oculta al oyente ajeno al español, resulta ser una conversación en torno a un hombre que está hincado a la derecha de Blanca, quien pertenece a una comunidad indígena. Ella le explica que, ante su venida, va a donarle una franela, unos zapatos, algunas cosas, para que lleve consigo. Luego, procede a preguntar: *¿Allá, en esa comunidad cuántos son?* El hombre le responde, mas su voz no se capta. Sin embargo, la mujer repite su respuesta: *ochenta*. El sonido se desvanece rápidamente y la secuencia termina.

Esta parte de la obra hace uso de figuras políticas como sinónimo de poder. Los jefes de estado, los poderosos, gozan de comodidades, viajan en sus propios aviones. Para ellos, regalar unas cuantas franelas y otros tantos zapatos no representa nada. La diferencia de clases es enorme y, por medio de este contraste visual, entre la ostentosa mesa y este indígena en busca de ayuda, Downey hace patente la desigualdad. El avión y los uniformados pasan a segundo plano, ni siquiera dirige su cámara a la muchedumbre, la cual parece estar esperando el descenso de la Primera dama por obligación más que por gusto. Nada de esto goza de tiempo en la cinta; lo que queda en la memoria es el instante en que poder e indígena se encuentran. No se confrontan, sólo se produce un tropiezo (el primero) con una piedrecilla (el segundo).

La obra continúa con una serie de planos que muestran la navegación a través de las aguas del río Orinoco. Son imágenes acompañadas de sonido ambiente, captadas a diversas horas. Aquí, se puede apreciar la belleza de la selva, al igual que la tranquilidad en el sonido. El componente agua, en esta cinta, además de las funciones previamente comentadas, actúa como vía. La movilización se realiza a través de canoas o botes pequeños. El contacto, por ende, depende de su utilización. Luego, un grupo de niños pequeños se bañan desnudos, mientras otras personas lavan su ropa a orillas del río, utilizando jabón. En esta breve secuencia, podemos ver claramente el hibridismo que

afecta a estos indígenas. Los planos parecen descriptivos, pero representan mucho más que eso, en el contexto que están siendo utilizados. Hay una congoja en el relato de Downey, lo estrictamente nativo ya no existe. La ropa, si bien se percibe dispensable para los niños, ya no lo es para los adultos. Lavar las vestimentas se ha vuelto una acción habitual. Usar jabón es ahora frecuente. Es parte de la civilización, es decir, de la sustitución socio-cultural.

A continuación, comienza a ser manifiesto el sonido de un instrumento de viento. Una mujer elabora artesanías con sus manos. Un hombre toca la zampoña, en lo que parece ser una festividad. Un par de mujeres pelan unos tubérculos, mientras algunos pobladores bailan al ritmo de la zampoña. Y así se va hilando una serie de planos que describen actividades propias de la comunidad, hasta la inclusión de un plano que muestra un sartén enorme, sobre el cual se cocina una suerte de panqué gigantesco, correspondiente a la preparación del *casabe*, una pasta alimenticia que ellos consumen. De pronto, la música se detiene bruscamente. Se produce un cambio de plano, mas sigue siendo la preparación de esta extraña comida el objeto de nuestra atención visual. Aquí, se comienza a gestar un diálogo en torno a una muchacha, que ha sufrido un accidente en una de sus manos, pero que no saben cómo curarla. La conversa es en español, pero Downey, quien entiende a la perfección el idioma, se limita a traducir solo algunas palabras, por medio de textos que aparecen dentro de la imagen. Nuevamente, el autor funciona como un agente provocador de distanciamiento, al no profundizar en la situación. La secuencia, de hecho, cumple la función de denunciar la falta de recursos y materiales que los indígenas sufren. Downey, de cierta manera, agrava la situación mediante su fragmentada traducción, ya que hace hincapié en las frases más crudas, acompañándolas de signos de exclamación. Él juega con el espectador, lo somete a una concientización. La madre no tiene dinero para llevar a su niña al pueblo, para ver un doctor. Y en la aldea, no hay elementos para poder curarla. O sea, los indígenas se encuentran aislados. Esta idea se deja ver entrelineas a lo largo de toda la cinta. Y esta misma distancia, Downey la transmite a quien presencia la obra.

La siguiente secuencia de imágenes muestra a un grupo de hombres, derribando árboles con machetes y una anaconda presentada de tres formas distintas. Primero, la vemos decapitada, abriendo su boca, sobre la hoja del cuchillo. Luego, la vemos apresada, atravesada por una lanza, pero viva aun. Y más tarde, pasamos a verla muerta,

inerte, mientras se escuchan las voces de hombres hablando y riendo. Además, se presenta una vaquilla, la cual lame la mano de un hombre, que la señala como la favorita del pueblo. A continuación, un toro está siendo faenado. Esta secuencia antecede a la narración que Downey ofrece sobre la celebración de la posesión de sus tierras.

La secuencia está dotada de gran ironía. A simple vista, sus actos bestiales parecen ser sólo descriptivos. Sin embargo, al analizar los elementos conjugados por Downey, una nueva analogía se confecciona en nuestras mentes. Los Guahibos son seres desorientados, que han perdido su rumbo, han sido decapitados, igual que la anaconda. Su cultura ha sido golpeada, quebrantada, al igual que la faena del toro. La imagen del machete quebrando los huesos y articulaciones de las piernas del mamífero, es análoga a la fractura de su pueblo. La cabeza ensangrentada y decapitada del toro se manifiesta de igual manera. Unos planos más adelante, el animal yace trozado y enterrado en varas que lo mantienen cercano al fuego. Luego, desde un plano tomado en altura, apuntando hacia abajo, un indígena luce en una posición similar a la icónica imagen cristiana de Jesús en la cruz, siendo crucificado. La equivalencia es clara y directa; esta tribu ha sido crucificada; la única diferencia es que ellos asisten a su sacrificio, sin notarlo.

La narración acerca de María Luisa, la prostituta, comienza entremedio de la celebración. Los Guahibos cantan y bailan en círculos, comiendo carne del toro que han matado. Es en uno de estos planos que Downey ve a la mujer de predominante barriga mirando a cámara. La imagen aquí se limita a mostrar el acto en sí. No hay equivalencia ni parodia, sólo descripción de un hecho que en sí mismo resalta. Efectivamente uno puede comprobar que estos indígenas no miran al lente de la cámara. Interesante hallazgo, que nos invita a pensar sobre la condición de esta mujer.

La invasión cultural llega a su límite en la secuencia siguiente. Downey, mientras relata el tercer y último fragmento transcrito con anterioridad, alinea una serie de imágenes que muestran a la comunidad mirando en una pantalla gigante, la proyección de la película "Tiburón". La secuencia posee una connotación doble: primero, se evidencia la presencia del concepto de entretenimiento, dictado por Estados Unidos, por medio de una película denominada taquillera; y segundo, porque las fauces abiertas del tiburón, funcionan como elemento icónico, en cuanto representan a la cultura de dicho país invadiendo y devorando todo a su paso. El animal es grande, brutal y veloz en su acción,

características propias del gobierno norteamericano, que a su vez es utilizado a modo de ejemplo, para señalar a la cultura occidental.

Luego de esta analogía visual, se introducen imágenes provenientes del festival cultural al cual Downey hace alusión en su relato hablado. Al principio, sólo vemos un primer plano en blanco y negro de un hombre moreno, cantando con su guitarra, frente a un micrófono. Aunque el audio no se introduce hasta que Downey ha cesado en su relato, las frases que éste canta son traducidas y expuestas como texto sobre los planos. La traducción descubre una lírica que habla sobre sublevación y grito. La canción denuncia la muerte de un hermano revolucionario y da cuenta de que sus asesinos no han sido ajusticiados; es por ello que el cantautor promete venganza, ante la nula acción de la ley. Nuevamente, se efectúa un cuestionamiento al poder, esta vez por medio de la selección de fragmentos específicos de una canción de protesta. Quien defendió lo propio, terminó asesinado. La misma coartación de libertad que sufre Downey en su estadía es manifestada en la canción, aunque a un nivel mucho más severo.

Volvemos a la selva. Se establece una serie de planos que relatan, en primera instancia, un momento de ocio de un grupo pequeño de jóvenes varones indígenas, quienes se dejan llevar por el agua, a modo de resbalín. Luego, planos descriptivos del lugar. Se introduce un joven indígena, quien, acompañado de su mujer, comienza a relatar a la cámara lo siguiente:

Como soy mayor de edad ahora, me he casado con una muchacha, pues, guahiba. La mamá es guahiba, el papá es un criollo.

A través de los años, los indígenas han estado dispersos y nunca han estado unidos. Pero ahora, hemos tenido a esta organización. Con eso, nos estamos uniendo y estamos en contacto con los demás indígenas, que antes no habíamos estado en contacto, como ahora estamos en contacto con los Guahibos, con los Piaroas, con los Huaicos; no solamente los Huaicos, sino con todas las doce tribus que existen en el territorio federal amazona.

Todo este texto es traducido al inglés en el video, aunque no de forma exacta. Sin embargo, de un momento a otro, el indígena cambia de lengua y comienza a hablar en

Maquiritari, su lengua autóctona. Downey, en un nuevo ejercicio irónico, en vez de traducir, explica que el hombre ha cambiado de lengua y que él no entiende absolutamente nada de lo que está diciendo. Por medio de esta acción, se produce una nueva distancia entre culturas. No podemos saber de qué manera termina la historia que se nos está contando, porque no entendemos la lengua. El autor se deja a sí mismo en ridículo; es más, se mofa de su incapacidad, que, a fin de cuentas, es la misma que el espectador de la obra sufre. El otro tópico que deja patente Downey, una vez más, es el mestizaje que los indios han sufrido. El padre de la muchacha es un criollo, quien se ha mezclado con una indígena Guahiba. La raza pura, a la cual hace alusión Downey, parece estar cada vez más desvanecida en este territorio.

Esta video-creación concluye con una serie de descripciones documentales sobre ciertas costumbres propias de los Guahibos. Mayormente, se muestran planos de la comunidad bailando y emitiendo sonidos por medio de soplidos que efectúan, utilizando cuernos de toro como amplificadores. Estos planos se entremezclan con la preparación del casabe, ya en su etapa final, con otros planos referentes a un hombre trabajando en la construcción de la estructura de una casa, y planos de un ave de gran envergadura sobrevolando la selva. Lo interesante y reflexivo en esta secuencia se produce al introducir, en medio de estos planos, cuatro imágenes externas a la comunidad. El salto es evidente, ya que, además, son imágenes en blanco y negro, en contraposición a todas los otros planos comprendidos en la secuencia, captados a color. Estas cuatro imágenes, sucedidas una tras otra, correspondan a los mismos planos que aparecen en el comienzo de la obra; el seno materno goteando leche, la niña indígena con su rostro adornado por palillos que atraviesan su piel, un par de niños con sus rostros pintados y, finalmente, el indígena adulto, con su protuberancia en la mandíbula inferior. Estos planos funcionan como una evocación a lo anhelado por Downey. La sangre pura de los indios, representada en estos indígenas. Su inclusión dentro de los otros planos descriptivos, produce un choque. Además, el blanco y negro le atribuye a la imagen una cualidad de recuerdo, reminiscencia. Nostálgica, claro está.

El plano final, muestra a un grupo de Guahibos bailando, en un círculo cerrado. La cámara, y por consiguiente Downey, permanecen fuera de este rito, captan la imagen desde el exterior, sin ver siquiera rostros. Esta es la distancia que se mantiene durante

toda la video-obra. La extranjería en el autor es patente; será necesario ir más profundo, para encontrarse con las raíces que busca. Y el lugar, es otro.

III.4 Apreciación general de la obra

“Guahibos” constituye un intento fallido por parte de Juan Downey, en la búsqueda de sus raíces. El autor no logra hallar a la tribu indígena pura que tanto anhela conocer.

La principal falla que posee el mecanismo de Downey reside en haber llegado tarde. Es así de simple; el hombre blanco descubrió las tierras, dominó al indígena y lo infectó con sus costumbres, robándoles la pureza mucho antes.

A causa de esto, la obra termina siendo un constante cuestionamiento al orden establecido por la cultura occidental. Las relaciones de poder político se transforman en un eje central de la cinta. Por tanto, pasa a transformarse en una video-creación que, entremezclando lo netamente antropológico con vivencias personales del artista, da cuenta de una atmósfera enrarecida.

Las constantes preguntas, los persistentes permisos y papeles legales que le son solicitados, dan cuenta de una forma burocrática de estructura social, basada en el modelo occidental, aquel que Downey aborrece. Las reglamentaciones producen un constante cortocircuito en el estéril intento del autor por llegar a compartir con los indígenas.

El resultado de ello se refleja en la nula convivencia de Downey con los Guahibos, en lo que respecta a las acciones que suceden delante de cámara. Cuando él aparece como lienzo, siempre está solo y rodeado de agua. Y por más que busca, no logra conversar con esa compleja naturaleza de los indios, que enuncia en un comienzo.

Las analogías visuales que Downey utiliza para narrar el etnocidio sufrido por este pueblo son brutales. Los animales decapitados y faenados, la presencia de un monstruo icónico del cine de Hollywood, como “Tiburón”, invadiendo las mentes de los nativos en su momento de ocio, reflejan la impotencia y la nostalgia del artista, en su afán de encontrar su raíz. Ese deseo que hace patente por medio de la reiteración de aquel plano

descontextualizado de un seno materno que filtra leche, como tratando de convencerse de la real posibilidad de llegar a ser alimentado por esa pureza.

En consecuencia, "Guahibos" es un video-arte que nace buscando alcanzar un objetivo, pero que falla en su intento, transformándose en una obra denunciante, cargada de crítica política y social, hacia un sistema de vida impuesto por burócratas sedientos de poder. Un pueblo ha sido decapitado, pero su cuerpo continúa moviéndose; la cabeza ha sido burdamente suplantada.

CAPÍTULO IV

The Laughing Alligator, 1979

No es un conjunto de ideas políticas lo que tratamos de expresar por medio del arte. (...) Aunque el arte surge del inconsciente, descifra símbolos y genera luz interior, es primordialmente erótico por naturaleza dado que se introduce en la cruenta supervivencia de nuestra especie; y esta bella lucha resulta política y está profundamente arraigada en las entrañas del mundo.

Juan Downey

IV.1 Introducción a la obra

Noviembre, 1976. Juan Downey, junto a su esposa Marilyns Downey y su hijastra Titi Lamadrid, realizan un segundo viaje hacia el Alto Orinoco, para vivir y trabajar con una tribu indígena llamada Yanomami. Hasta mayo de 1977, convivieron con las comunidades Yanomami de Bishassi y Tayeri, realizando breves incursiones en otras cercanas, como Karohi.

Durante los ocho meses que perduró esta expedición, Downey registró cuarenta horas de grabación de material en video, tanto en color como en blanco y negro; realizó más de cincuenta dibujos, un centenar de fotografías y escribió numerosos textos. Todo este material se convertiría en el testimonio de este artista, y daría pie a la elaboración de varios video-creaciones, entre estos “The Laughing Alligator”.

Desde su llegada al territorio de los Yanomami, Downey se sumergió en la estructura social indígena de los *shabonos*, campamentos elípticos o circulares que conforman su vivienda comunal.³⁹ Estas mismas estructuras biodegradables serían su principal guarida durante este proceso vivencial-creativo que junto a su familia experimentaría.

*Juan Downey pasó los primeros cuatro meses en la selva como lo hubiese hecho un antropólogo, aprendiendo destrezas interpersonales. (...) Cuando sacó finalmente su equipo, este fue utilizado sin cinta. (...) Él estaba interesado en participar con los Yanomami, no en obtener un producto. Cuando empezó a grabar, los Yanomami actuaron como directores, sugiriendo eventos para ser grabados y prohibiendo otros.*⁴⁰

“El caimán con la risa de fuego”, nombre con el cual es conocida esta obra en español, abarca una serie de eventos que suceden en torno a la cultura de los indios Yanomami. Desde su relación con las drogas, pasando por curaciones chamánicas, hasta simples labores de recolección, caza y manufactura, estos sucesos se van entremezclando con relatos, tanto vivenciales como de valor antropológico, efectuados por Juan Downey, su esposa y su hijastra, además de una serie de imágenes propias de

³⁹ DOWNEY, Juan. *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls*. IVAM Centre del Carme, 1998, p. 143.

⁴⁰ MICHAELS, Eric. *Cómo vernos viendo a los Yanomami, viéndonos*; en *Video Porque te ve*, Visuala Galería, 1987, p. 78.

Nueva York. Parte fundamental en la construcción de este video son las ridiculizaciones efectuadas por el propio artista como puestas en escena llenas de ironía, donde él funciona como lienzo en diversas facetas.

Esta video obra constituye una compleja crítica hacia el hombre occidental; aunque posee rasgos similares a los que podemos encontrar en “Guahibos”, esta cinta sobre el pueblo Yanomami introduce una dosis mucho más alta de relatos veraces, es decir, relatos míticos pertenecientes a la cultura de estos indígenas, como “el origen del fuego” o “El hombre de la pierna embarazada”.

“The Laughing Alligator” constituye la última video-creación de “VTA”. Editada y concluida en 1979, es también la obra concluyente acerca de los Yanomami y quizás la que más tópicos pone sobre la mesa, los cuales se van desarrollando en una estructura que se sirve de constantes cambios de ritmo en el montaje, un gran número de reiteraciones visuales, así como la utilización de “jump cuts”⁴¹ como un elemento estético presente a lo largo de toda la obra, mas no siempre con la misma función. Este, por ser uno de los rasgos más predominantes en esta cinta, constituirá una parte importante de este análisis.

No queda más que adentrarnos en el mundo que Juan Downey y su familia conocieron y vivieron durante largos meses en la selva amazónica junto a los Yanomami. He aquí una obra de arte realizada en video, donde lo importante es acudir al llamado reflexivo de un artista que nos invita a pensar y conocer su apreciación acerca de la tribu considerada más salvaje y primitiva de nuestro continente. Seamos nosotros quienes juzguemos. Vamos al encuentro de “El caimán con la risa de fuego”.

IV.2 En las fauces del Caimán con la risa de fuego

Un suave canto femenino acompaña la imagen de una familia Yanomami en medio de la selva; el rostro de un hombre, un seno materno, un niño, una niña. Así comienza “The

⁴¹ Efecto de salto que se produce en el montaje al cortar de una posición de cámara a otra más cercana o más lejana en el mismo eje óptico. Se produce también al juntar dos planos de las mismas características, ya sea en tamaño o símil posición de los objetos dentro del encuadre.

Laughing Alligator”, describiendo por medio de un paneo que va y viene a una familia de cuatro integrantes; luego, una risa, la cual volverá a aparecer en determinados momentos de la obra.

Downey, por medio de un solo plano, introduce a los indios Yanomami. La manera en que ellos lucen dista mucho de aquella imagen que esta tribu se ha ganado a través de los años, aquella de ser salvajes, caníbales, agresivos. Estrategia del autor o no, resulta trascendental verlos tan dóciles y sonrientes incluso, ya que no invocan ninguna distancia con el espectador. Miran directo a la cámara, con cierta timidez, mientras esta los recorre. Pensando en que esta obra está realizada para ser vista mayormente por occidentales, las primeras impresiones generalmente son importantes.

Luego, una vez presentado el título de la obra, Titi Lamadrid, hijastra de Downey, en un plano medio, con un fondo grisáceo, totalmente ajeno a lo selvático y mirando a la cámara, comienza un relato:

Los Yanomami son la tribu más primitiva del continente americano. En la actualidad, ocupan un vasto territorio de la selva amazónica en el extremo sur de Venezuela y zonas adyacentes del norte brasileño.

Quince mil Yanomamis se distribuyen en aproximadamente ciento cincuenta aldeas. Viví con ellos durante ocho meses. Remonté el río Orinoco, con mi madre Marilys Downey y mi padrastro Juan Downey, quien estaba realizando este video.

La forma de complementar esta contextual introducción realizada en voz en off, constituye una serie de planos segregados en cuanto a tópicos se refiere, pero que esbozan los temas que la obra contendrá. Vemos un plano detallado de un hombre Yanomami con plumas rojas y adornos, mientras se pinta el cuerpo; otro Yanomami navega en una canoa y abanica con su remo. Luego, un primer plano de un indígena con mucha saliva en su mentón, su boca abierta y gesticulando con sus brazos, dejándolos caer; aún no lo comprendemos, pero este hombre está bajo los efectos alucinógenos de las drogas que se consumen en esta tribu, como nos enseñarán las imágenes más adelante. Un paneo en plano general muestra el interior de un shabono. Un travelling desde una embarcación pequeña que navega lentamente capta la llegada a una orilla. Por

último, dos planos asociados por completo a lo que se relata: el rostro de Marilyns, siendo sometida a un acto chamánico y el rostro de Juan Downey en una situación casi idéntica.

Esta secuencia no pretende más que evidenciar la presencia de la familia Downey en convivencia con los Yanomami. La función de los planos se limita a mostrar diversas situaciones propias de la vida en el lugar y algunas características del mismo. Hasta aquí, nada muy ajeno a lo estrictamente documental.

Sin embargo, la narración da un giro en cuanto a imágenes y comienza a enunciar los primeros signos de crítica, por medio de una declaración que efectúa Downey:

Nueva York, en 1975, me di cuenta que estaba aburrido de grabar más cintas de video de la vida americana, porque descubrí que me gustaría que alguien me comiera. Ser devorado por los caníbales es un tipo de arquitectura. Yo quiero conocer a los cazadores de cabezas; quiero convertirme yo mismo en un cazador de cabezas. Yo quiero ir a las fuentes del río Amazonas. Yo quiero descubrir mi corazón entre algunos indígenas de la selva amazónica; no como un sacrificio de mí mismo, al menos en forma consciente, sino como una demostración de la arquitectura fundamental. Habitar, residir, tanto física como espiritualmente dentro de los seres humanos que eventualmente me comerían.

Deseaba tan apasionadamente el ser devorado que mucho antes en Nueva York ya había ritualizado mi encuentro con los caníbales.

La secuencia comienza con un plano de Marilyns en Nueva York, con un edificio de fondo; el plano está alterado, por medio de un centelleo. Luego, una serie de planos que muestran a músicos norteamericanos tocando en un bar. Una mujer afro americana baila en la calle al ritmo de una armónica. Es entonces cuando el relato comienza. Un hombre vestido de oficinista, levanta un auricular de teléfono, en un plano que también está alterado por un constante parpadeo; es presentado como Juan Downey, video-artista. Detrás de él, se aprecia un estante repleto de cintas de video. A continuación, Downey aparece sentado frente a la cámara, con lentes y bigote, muy serio, mientras continúa hablando. Volvemos a la selva; esta vez, un primer plano de un Yanomami adornado con plumas y aretes rojos, y un recorrido por el interior del shabono. Ambos planos se alternan

una y otra vez. De pronto, irrumpe un plano fuera de contexto: un hombre pinta su cuerpo imitando a los indios en una suerte de estudio, no se alcanza a ver su rostro. Nuevamente se nos muestra al Yanomami danzante, adornado de plumas y pintado. Ahora, el hombre que imitaba aparece dentro de un televisor, mientras la voz en off nos cuenta acerca del ritual efectuado en Nueva York. La secuencia concluye con un plano de Downey besando un televisor, el cual proyecta una imagen del propio artista; una vez concluido el beso, la imagen contenida en el aparato gesticula y exclama: *¡Déjame salir de aquí, déjame salir de esta caja!* (ver imagen) Y después un plano detalle de la frente del autor, en la cual aparece un niño en una imagen en blanco y negro, quien mira a cámara y luego se agacha. La voz proveniente del televisor exclama nuevamente: *¡quiero ser libre!*



“The Laughing Alligator”; 1979, Juan Downey.

Esta sucesión de imágenes recién enunciadas, posee varios elementos a tomar en cuenta. A continuación, se enumerarán ciertos puntos considerados relevantes en la obra.

1. Por medio de lo dicho, el autor reconoce una situación particular en su vida; establece una necesidad de cambio, ante el aburrimiento que lo afecta. A cambio, comparte su deseo de habitar en el otro, siendo éste un indígena de sangre pura. El deseo de ser devorado se manifiesta como un renacer, volver a la raíz.
2. La sucesión de imágenes en Nueva York funcionan como contrapunto de la secuencia anterior. En esta obra, cada vez que un nuevo tema es planteado, un elemento o un conjunto de elementos marcan el punto de ilación. Por lo general, son imágenes que se anteponen al relato hablado; en este caso particular, las imágenes de los músicos neoyorquinos aparecen sin razón aparente, fuera de contexto, e interrumpen una secuencia, truncándola. Luego se introduce la narración en off; es recién allí cuando las imágenes cobran un sentido más coherente.

3. Las imágenes nos muestran a un Juan Downey ridiculizado a más no poder. Primero, con su traje de oficinista, gesticulando con su dedo índice, teléfono en mano, y luego besándose a sí mismo, por medio de una conexión televisiva. El artista se mofa de la persona que es. Downey encerrado dentro de la televisión representa represión, ahogo; el aparato televisivo como un arma de “estupidización”⁴², como él lo llama.
4. El ritual al que hace alusión Downey es totalmente irónico. Tanto el hombre pintándose en el estudio a semejanza Yanomami, como su manifestación de querer escapar de la caja son mofas hacia sí mismo, es decir, hacia su cultura. Está siendo crítico además todo el tiempo con la televisión, utilizando el sarcasmo como arma de denuncia.
5. La utilización de planos correspondientes a un indio Yanomami que danza y canta, moviéndose de un lado a otro, junto a un plano descriptivo del shabono que habita, cumplen la función de mantener al espectador conciente de cual es el tema central de la obra. El indígena y el shabono son, en esta secuencia, lo anhelado, lo que el artista desea conocer. La reiteración y conjugación de ambos planos enfatizan estos elementos; por ende, la atención se fija en ellos, sin dejar de lado la manifestación burlesca de lo propio, por parte de Downey, logrando así un complemento, donde ambas formas se funden (lo documental y lo mordaz).

Después de esta secuencia en que Downey se utiliza a sí mismo como lienzo, se produce otro giro; más bien, podríamos considerarlo un respiro. Se da paso a una seguidilla de planos cerrados, los cuales van mostrando gradualmente los pies y luego las piernas de un indígena varón. A continuación, su torso y luego el de otro yanomami. Se produce una alternancia de planos: pies a ras de piso y un Yanomami danzando a contraluz. Luego, el cuerpo a contraluz repite, por medio de jump cut, la misma acción trece veces. Después, sólo pies en planos detalles.

Esta breve secuencia documenta un acto chamánico. Sin embargo, se centra sólo en detalles del chamán, sin compartirnos más información referente a la acción. Su inclusión

⁴² MATURANA, Marcelo. El ojo pensante. *La bicicleta* (45): 4- 8, Abril 1984.

en la obra resulta al menos curiosa, ya que no pareciera tener más complejidad que mostrar un fragmento de un acto recurrente y típico de la cultura Yanomami.

Pero una vez que hemos asistido a la finalización de este video-arte, la inclusión de esta secuencia pareciera adquirir otro sentido. A lo largo de toda la cinta, Downey anticipa los hechos que procederán, por medio de planos que parecieran no tener relación con lo que se está mostrando. Estos planos pueden ser comprendidos tiempo después de su exhibición; éstos funcionan como elementos que descomponen al espectador, lo sacan de ritmo, para luego introducirlo en un nuevo tópico.

La secuencia anterior es interrumpida por un primer plano de Juan Downey mirando a cámara, con un fondo gris a sus espaldas. De inmediato, comienza a relatar un suceso verídico acaecido durante su convivencia con los indígenas:

Dos jóvenes hombres Yanomami me acompañaron a pie por la jungla, en dirección a Karohi, comunidad vecina que estaba a unos noventa minutos de distancia. Ya que nos dirigíamos a su shabono, se adornaron con plumas. Uno estaba armado con arco y flechas, el otro con una escopeta. Los dos dispuestos a cazar, sus caras pintadas absortas. Seguimos el angosto camino que serpenteaba por la húmeda vegetación selvática, poblada de pájaros y animales cuyos cantos y huellas en las hojas atraían con frecuencia la atención de los oídos alertas de mis acompañantes.

Llegamos a un claro. El indígena que guiaba se había adelantado; durante un rato no habíamos podido verlo. Me sorprendió al emerger, de repente, desde el denso bosque a mi derecha. Apuntándome con su escopeta cargada, me estaba amenazando, repitiendo nerviosamente las preguntas: “¿Tienes miedo? ¿Eres feroz?” en ese instante, ¡por suerte! yo estaba grabando una video cinta. Sujetando la cámara con mi mano derecha, a través de ella observaba la selva y esos acontecimientos, con esa extraña irrealidad que el blanco y negro confiere al peligro. De forma instintiva apunté la cámara hacia mi asesino potencial, como si ésta fuese un arma de fuego, con este gesto agresivo, esa amenaza imaginaria que nosotros, los video-creadores, utilizamos como una advertencia de que la cámara también es un arma peligrosa, como si pudiesen salir balas de los

objetivos. Mirando aún por la cámara, percibí un susurro detrás de mí. Sin mover mis pies, giré el torso desde la cintura, noventa grados hacia atrás, y vi por el finder que el Yanomami que se había quedado atrás me estaba amenazando ahora seriamente, con su arco doblado, preparado para disparar. Entre los dos cazadores, me tenían cercado. Pero los indígenas también tomaron mi cámara por un arma peligrosa, y mientras yo la apuntaba hacia uno y otro alternadamente, se abstuvieron de aproximarse, como temiendo que yo pudiese disparar. Sin embargo, no cesaron de amenazar, y poco a poco se estaban acercando. En todo caso, aunque la tensión se volvía insoportable seguí resistiendo, sobre todo sin mostrar miedo. Tras amenazarme durante mucho tiempo, bajaron sus armas y continuamos nuestro camino.

Este relato que efectúa Downey es impresionante. No sólo por lo que nos va contando, sino porque además lo acompaña con las imágenes editadas del acontecimiento.

La secuencia abre con un primer plano donde el autor se graba caminando entre la selva. Luego, todos los planos son una seguidilla descriptiva de lo mismo que se nos va relatando; la diferencia reside en el manejo del montaje que utiliza Downey. Es necesario detenernos aquí para apreciar su construcción.

El Yanomami que porta la escopeta camina delante de Downey y sonrío, mirando por sobre su hombro izquierdo, transmite la sensación de ser amigos o al menos conocidos de confianza. Luego, vemos al Yanomami que porta arco y flecha apuntando hacia lo alto de los árboles. El plano siguiente muestra al primer individuo deteniéndose ante un árbol, mirando hacia arriba. Aquí se inserta un plano de ramas y hojas en altura. Cuando la imagen vuelve a mostrar la caminata, ya estamos insertos en el momento que el Yanomami con la escopeta cargada emerge entre la jungla. La imagen, que en un comienzo deja ver al indio con poca claridad debido a la distancia, se dota de tensión cuando se produce un acercamiento a través de la utilización del zoom, dejando al amenazador en un plano medio. La cámara se percibe nerviosa, aunque mantiene su estabilidad. Sin cortar la cámara, Downey gira y logra captar al otro Yanomami que venía a sus espaldas; este levanta su arco y apunta una flecha a la altura de su cabeza. A

continuación, el autor comienza a panear, una y otra vez, sin cortes de por medio, de un asesino potencial a otro. Utiliza el zoom, pero no se acerca ni se aleja de ellos físicamente, sus pies permanecen estáticos. Repentinamente, utiliza un corte directo en la acción; ahora el Yanomami con la escopeta se acerca lentamente a Downey, quien realiza un leve zoom in al rostro. Vuelve a utilizar un corte directo, provocando un jump cut, ya que esta vez se cierra más aún en el rostro, obteniendo un primer plano; luego, cambia a plano medio y es entonces cuando el indio gesticula como disparándole, siendo perceptible incluso sus labios, articulando: “boom”. Corte directo al mismo plano inicial de Juan, esta vez terminando el relato.

Cuando la historia ha concluido, Downey nos muestra a una joven mujer Yanomami con un pequeño en sus brazos; ella dice unas palabras, las cuales son traducidas e insertadas sobre la misma imagen: “The foreigner was affraid”, que quiere decir “el extranjero tenía miedo”. Y finiquita la secuencia repitiendo los dos últimos planos del Yanomami apuntándole con la escopeta y simulando el disparo, esta vez en cámara lenta. Concluye con el mismo plano que comenzó el relato, aquel que muestra al Yanomami caminando y sonriendo por sobre su hombro, también ralentado. La risa que se escuchaba en un principio de la cinta vuelve a aparecer.

Aquí, la reiteración en las imágenes cumple la función de remarcar. El momento de la simulación del disparo representa una advertencia, pero también una prueba. En el fondo, se establece una comunicación entre las tres personas involucradas. Más que una confrontación es una manera de demostrar un determinado nivel de confianza entre ellos. Como explica Coco Fusco en un ensayo sobre esta cinta, *los hombres, una vez que han dejado de amenazar a Downey, reconocen, al deponer sus armas, el comienzo de la transformación de Downey en un miembro de la comunidad.*⁴³ Este episodio constituye en sí mismo una muestra de lo profundamente compenetrado que Downey estaba con el momento que vivía. La imagen de ese Yanomami sonriéndole y luego apuntando a su cabeza, permanece imborrable en la memoria.

Por otra parte, incluir la frase que hace referencia al miedo que sintió el artista, y la posterior risa de la mujer, son el reflejo de la fragilidad que él experimentaba al estar

⁴³ FUSCO, Coco. En la encrucijada norte-sur: videos de Juan Downey, en *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls*. IVAM Centre del Carme, 1998, p. 186.

inmerso en esta tribu. En el fondo, él se asume como producto de risas para ellos, no tiene reparo en no ocultarlo. Los indios se ríen de él, y él, al incluirlo en su obra, se ríe de sí mismo.

El tema que luego tiene lugar en la obra corresponde a la costumbre funeraria de estos indígenas. Respecto a esto, es necesario detenernos en un texto que explica la relación que los Yanomami tienen con la imagen del doble y cómo esta juega un papel en su vida. El texto, expuesto a continuación, fue escrito por el propio Downey.

Entre los Yanomamis, el cine, la fotografía, y, desde mi residencia en su territorio, el video, son llamados Noreshi Towai; término que literalmente significa tomar el doble de una persona. Por esa razón los Yanomami se asustan con las cámaras de los blancos. El Noreshi es la sombra o doble de una persona y es una parte integral de su espíritu (...) La única razón que parece persistir para su rechazo a la cámara es que no quieren que en un futuro posible, sus descendientes pudieran entristecerse con la imagen de una persona muerta. Por eso la cámara representa un peligro solamente más allá de la muerte, e incluso, a lo más, el provocar pena después de la muerte. La imagen fotográfica, filmada o impresa no ofende a los Yanomami, excepto en lo relacionado con la muerte (conciente del peligro de perder una imagen por la destrucción de ésta, debido a la furia salvaje de un pariente ultrajado, fui muy cuidadoso en qué mostraba a quién)”⁴⁴

Entendiendo esta relación aplicable al video, podemos entender la manera en que está narrado (en imágenes) el siguiente relato que Downey entrega:

Pero conocí a los indios Yanomami que no son caníbales, porque se comen a sus seres queridos ya muertos, con objeto de asegurar la inmortalidad del amado difunto.

Estaba yo enfermo grave de malaria una vez y un Yanomami me confesó que me quería tanto que me comería si yo moría de malaria. ¿Era eso amor verdadero? ¿Es esto la cumbre de la arquitectura funeraria?

⁴⁴ DOWNEY, Juan. Noreshi Towai: es tiempo de iniciar una estética renovada, en *Video Porque te ve*, Visuala Galería, 1987, p. 61.

Este texto relatado en off está constituido por una secuencia de fotografías fijas, que sólo muestran desde lejos una ceremonia en la cual se creman los restos de un Yanomami. Es muy valorable el compromiso que Downey adquiere con su labor creativa, ya que se preocupa de no violar los límites culturales de los indígenas. Puede utilizar prácticamente cualquier método para criticar a la sociedad occidental de la cual proviene, mas no lo hace jamás con quienes representan para él sus antepasados.

La secuencia siguiente nuevamente está descontextualizada. Sólo se muestra una serie de planos detalles donde es apreciable una suerte de polvo que resulta de la frotación constante de una piedra sobre lo que pareciera ser corteza. El único plano en colores (en esta secuencia) permite distinguir este polvo colocado sobre una especie de sartén, el cual permanece puesto al fuego. Los planos son interrumpidos por la aparición de Marilys Downey, quien comienza a contar una historia. No será hasta bastante más adelante en la cinta cuando entendamos el contexto de los planos recién descritos.

“El hombre de la pierna embarazada”

En el principio, existían sólo dos hombres. No habían pensado en sodomía. Un día, uno de ellos dijo que tenía deseos de hacer el amor y lo hizo entre los dedos de los pies del otro. El muslo del hombre comenzó a crecer y crecer hasta que reventó. Así nació la primera niña.

Creció rápidamente y luego se convirtió en una adolescente. El hombre que la había dado a luz la tomó como esposa. Pronto quedó embarazada y dio a luz a una segunda niña. Y así es como los Yanomami se multiplicaron.

Este relato, de indudable procedencia y valor antropológico, encuentra en Juan Downey un cronista muy singular. Toda la secuencia está formulada como una representación. Los dos hombres son representados por dos primeros planos realizados en fotografía a color. Cuando se refiere a la sodomía, realiza un acercamiento al trasero de un hombre Yanomami. Luego, incluye un plano de su propio pie cubierto de barro, hundiéndose en el agua. Para homologar el momento en que revienta el muslo, inserta la imagen de un caimán muerto, siendo desgarrado por un par de hombres. Luego, un plano de una niña pequeña y luego otro. Una fotografía muestra a un bebé, un hombre, una mujer y una adolescente Yanomami. Una niña camina con un objeto en su mano derecha,

mientras la cámara la sigue. Finalmente, un pequeño sonrío. Marilys Downey, mirando de frente a cámara, concluye su relato. Una vez terminado, se inserta un plano totalmente delirante y fuera de toda lógica documental. Downey aparece pintado y peinado como un Yanomami, con una calculadora gigante en su brazo izquierdo; cuando Marilys termina su última frase, Juan presiona dos botones, simulando irónicamente una multiplicación.

Nuevamente el sarcasmo se hace manifiesto, de forma inesperada además. Cuando uno menos lo espera, la parodia de Downey emerge, ridiculizando, en este caso, el concepto de multiplicación, es decir, crecimiento, propagación, aumento; concepto que es esencial en el funcionamiento occidental, a nivel de ganancias. La sociedad se basa en los números, la competitividad se sustenta en dígitos, lo relacionado con el poder de los Estados, que Downey tanto critica, se cimienta en esta operación matemática. Un solo plano, muchas lecturas posibles.

Después de esta secuencia, se suceden una serie de planos que muestran a la tribu en descanso. Se enfatiza en un niño pequeño, quien mama del seno de su madre. Esta imagen es recurrente en la obra de video de Downey, en especial en esta cinta y "Guahibos"; el seno materno como símbolo de raíz y alimento, de protección y cariño. En este respiro de imágenes, acompañadas de sonido ambiente propio de la selva, vuelve a aparecer la risa de la joven Yanomami.

A continuación, comienza una secuencia con un travelling en blanco y negro. El plano deja ver una escalera entre arbustos y dos indígenas en ella, mientras la barcaza se mueve lentamente. Luego, en un primer plano con un fondo gris, Titi Lamadrid da inicio a un relato vivencial:

Cuando llegamos a Karohi en una de nuestras visitas, se estaba realizando una curación chamánica.

Una niña de alrededor de once años estaba colapsada en estado de coma. Sus padres desesperadamente trataban de abrir sus apretadas mandíbulas. La niña, en perfecto estado de salud, había ido temprano ese día a la jungla donde fue enfermada por un espíritu maligno.

Repentinamente uno de los chamanes se puso como loco, como golpeando una fuerza oculta. En ese momento, las mandíbulas de la niña

se abrieron. El chamán había perdido el control y era atendido por dos mujeres.

Luego, el chamán, tomando a la niña de las axilas, comenzó a entonar un cántico. La niña recobró la conciencia, su respiración se volvió normal, sus ojos se enfocaron y su cuerpo perdió la rigidez. Después de unos minutos estaba sonriendo y conversando con su madre. Esa fue la primera vez que presencié una curación chamánica inmediatamente exitosa.

Toda esta historia que relata la hijastra de Downey, es acompañada de imágenes que dan cuenta del suceso. Por primera vez en la cinta, no hay mofas ni críticas hacia la cultura occidental. Las imágenes son simples, cumpliendo la función de reforzar lo que se cuenta. Así como ellos asistieron a la curación chamánica, nos permiten a nosotros, los espectadores, presenciarla también. Esta vez la reflexión está intrínseca en el acto de curar, de sanar. En sí mismo el acontecimiento otorga una validez, quiérase o no, a los poderes curativos que un chamán de la tribu Yanomami puede alcanzar y ejercer.

El siguiente respiro es bastante peculiar. Downey efectúa una fragmentación/descripción del cuerpo de un joven Yanomami que navega y recolecta frutos. Las imágenes se acompañan de un agradable sonido ambiente, marcado por el remo empujando el agua mientras navega hacia su destino. Una vez desembarcado en la orilla, comienza un relato bastante informal, efectuado por Marilyns Downey, respectivo a sus observaciones sobre algunas costumbres:

No hay boda entre los Yanomamis. Tienen que hacer todas las tareas; ir a buscar agua, cocinar, limpiar, buscar madera en la jungla. Los hombres tienen que cazar en la jungla con arco y flecha, todo tipo de animales, caza mayor, tú sabes. Y tienen que dárselas a sus suegros, pero no pueden hablarles en esta ocasión, no pueden. Ellos no pueden ni mirarse el uno al otro, esto es bastante reglamentado. Aunque se sabe quien se casará con quien apenas las mujeres llegan a la pubertad, lo que sucede rápidamente.

Ellas pueden vestirse de manera diferente y pueden casarse. Lo conocí, lo vi cuando estábamos llegando a Karohi. Estaba parado ahí, completamente pintado con arco y flecha, en una pose increíble con todas

esas flores, esas plumas en su pelo. Era muy alto y estaba completamente pintado con su arco y flechas. Así fue como yo lo vi.

Él solía regresar a visitar la casa. Yo volvería. Me gustaría volver de todas maneras. A veces tenía miedo, pero igual me gustaba. Fue increíble. Fue una experiencia sobre la cual no puedes leer, tienes que vivirla. Son personas muy bellas. Yo lo acompañaba al río o a la jungla. No muy a menudo a la jungla, porque tenía que caminar mucho. Ellos están muy acostumbrados a esto, pero yo no, aunque al final me habitué más. Después de ocho meses es inevitable.

Si tú le hablas a un hombre joven lo estás incitando, provocando.

Estas apreciaciones sobre las relaciones entre Yanomamis son acompañados con diversos planos que describen un viaje de navegación a través del río Orinoco y diversas actividades fundamentales que los habitantes de cada tribu desempeñan. Esta secuencia de imágenes parece sacada de un documental de observación. Por medio de un indígena, somos testigos de parte de su funcionamiento social. Lo subjetivo aquí es el relato hablado y no las imágenes, ya que lo dicho se basa en lo presenciado y en una opinión particular. No hay sustento mitológico ni mucho menos antropológico.

En esta secuencia más bien documental, nos encontramos con un plano que da cuenta, de manera fortuita en la captura de la imagen, de lo alternado que son las actividades en la tribu. Casi al final de la descripción de esta recolección efectuada por el joven Yanomami, este último vuelve al shabono y se recuesta en su hamaca. Cuando efectúa esta acción, la cámara lo sigue; sin embargo, una muchacha se interpone delante del objetivo, ocasionando que Downey deba abrir el plano por medio de zoom out. La belleza del plano reside en que el artista no corta ante la intervención, sino que se deja seducir por lo sucede en el momento. Es así como pasará de relatar el viaje del joven a comenzar el relato de la joven Yanomami que se interpuso delante de cámara, quien recoge un bolso y cesa su descanso, para salir en busca de recursos. En consecuencia, se da a entender un funcionamiento cíclico por parte de los integrantes de la tribu; mientras unos descansan, otros traen el alimento a la comunidad. Por medio de esta secuencia, lo postulado por Downey en el capítulo segundo de este escrito, acerca de la sociedad anárquica en la que viven, queda manifiesta.

Luego de esta constante descripción sobre el funcionamiento y costumbres de los Yanomami, se introduce una nueva secuencia, donde la ironía y la ridiculización forman parte fundamental. Un plano muestra a una mujer Yanomami fabricando un canasto; en una posición similar, por medio de corte directo y produciendo un jump cut, una mujer levanta el auricular de un teléfono y comienza a marcar un número. Esta relación de plano contra plano se repite una vez. Luego, Juan Downey contesta el teléfono, en una imagen alterada por un parpadeo constante, mientras gesticula con su dedo índice y apoyando el auricular entre su hombro derecho y su oreja; nuevamente por corte directo, pasamos a una imagen de un hombre Yanomami sosteniendo una rama en idéntica posición de Downey, mientras rasga la corteza de un árbol, recurriendo otra vez al jump cut, que se irá repitiendo media docena de veces más en un breve espacio temporal. Aquí comienza un breve relato pronunciado por el artista:

Soy un viajero de épocas antiguas, enfrentado a un espectáculo prodigioso, que puede ser ininteligible casi totalmente y puede en verdad producir en mí burla y disgusto. O, soy un viajero de mi propio tiempo, corriendo en la búsqueda de una realidad desvanecida. En todo caso, yo soy el perdedor, porque hoy día, mientras voy gimiendo entre las sombras, me pierdo inevitablemente el espectáculo que ahora está sucediendo.

Una vez más Downey se mofa de su incapacidad de encontrar un lugar cómodo para él en el mundo, al cual pertenecer de verdad. Él mejor que nadie conoce su condición de occidental aburguesado que posee en Nueva York. Por lo mismo, es el primero en utilizarse como objeto de ridiculización, poniéndose como parámetro comparativo en la realización de funciones para una comunidad, en este caso los Yanomamis, versus su función ejercida en la oficina, donde cabe preguntarnos para quien trabaja (porque, en realidad en occidente, nadie sabe para quien trabaja, ya que siempre existirán estos jefes que poseen la mayor parte del poder, como denuncia Downey). El Yanomami, en cambio, extrae la corteza de los árboles para diversas funciones necesarias o útiles para la tribu a la cual pertenece, desde la fabricación de hilos hasta la obtención de alucinógenos que resultan del tratamiento que ciertas cortezas reciben al ser quemadas en fuego.

La siguiente narración se refiere a la relación que los indios Yanomami tienen con las drogas. Un par de planos que previamente habían sido utilizados en el comienzo de la

cinta, vuelven a aparecer; esta vez, el Yanomami que canta y danza, con plumas rojas y cuerpo pintado, y un plano que describe el interior circular del shabono, se alternan varias veces entre sí, para luego ser interrumpidos por la inclusión de un plano alterado electrónicamente, correspondiente a Marilys Downey en Nueva York (una vez más el parpadeo en la imagen); ella comienza a narrar la forma en que estos indios obtienen sus sustancias alucinógenas. Esta alternancia de planos, funciona como una introducción al tópico que se presenta en la video-creación. Una vez más, la conjugación y repetición de imágenes pertenecientes a una acción puntual o a una descripción de lugar-espacio, se utiliza como enlace entre temas aparentemente disímiles.

Los Yanomami preparan drogas alucinógenas de dos árboles distintos: Virola, que crece en la selva y cuya corteza interna exuda una resina oscura y pegajosa. Esta corteza es cortada en tiras y secada sobre el fuego. El otro alucinógeno, proviene de las semillas de Anadenanthera, que los indígenas recolectan en la sabana. Estas semillas son intercambiadas de comunidad en comunidad, llegando así hasta el corazón del territorio Yanomami.

Un tercer árbol, Elizabetha, sirve de base a estas dos drogas; su corteza es quemada y las cenizas actúan como aglutinante para cada alucinógeno. En la etapa final de la preparación, ambas drogas parecen un finísimo polvo gris verdoso o gris rojizo. Los indígenas sostienen que en los estados inducidos por la droga ellos pueden conectarse con otros mundos.

Toda esta narración es acompañada por imágenes netamente descriptivas. Cada plano tiene absoluta correspondencia con lo que se describe por medio del texto leído en off. Se pueden apreciar las diferencias entre los árboles, los métodos utilizados para recolectar las distintas cortezas, la forma en que se lleva a cabo una transacción de mano en mano, el color de los polvillos, la sustancia viscosa entre un par de manos, el proceso al pie de la letra. Pero, como es habitual en esta obra, la autoría de Downey se manifiesta en medio de la descripción documental. Sin previo aviso, pasamos de apreciar un plano detallado del polvo gris que nos es descrito, a presenciar nuevamente el plano parpadeante de Marilys en Nueva York. Y luego, en un plano cerrado en ambos rostros, un chamán la sostiene por el cuello y gesticula, tocando su frente; se produce una cierta tensión. A continuación, un Yanomami, por medio de una vara puesta en su boca, se

sienta frente a otro individuo varón; este último coloca el extremo de la varilla en su orificio nasal, mientras su compañero sopla, haciendo llegar la sustancia alucinógena rápidamente a su organismo. El Yanomami que aspira el polvo se golpea suavemente la cabeza; la droga penetra con rapidez y fuerza en él. Inmediatamente, por corte directo, un Yanomami yace pegado al suelo; más bien al cielo, ya que la imagen está invertida. Mueve sus brazos y sus piernas, parece estar volando, adherido al cielo-suelo. De ahí en más, una sucesión de planos alterados electrónicamente, recurriendo a lo monocromático, pero en base a colores muy fuertes, como violeta, azul eléctrico y calipso. Son planos que muestran el acto de la expulsión de los polvillos entre hombres Yanomami, utilizando primeros planos. La psicodelia se desata.

En este recurso, el artista hace uso de la tecnología que el video le entrega, para representar estos estados a los que se hace alusión en el texto entregado por Marilys. Altera lo visual para transmitir al receptor la sensación y percepción que los indios deben estar experimentando bajo los efectos alucinógenos.

Otra característica interesante de este episodio reside en lo que no se muestra. La figura de Downey como elemento dentro de la acción no existe más que como recolector y alterador de imágenes. No se nos explicita sobre la experiencia propia de Downey y familia en cuanto a su relación con las drogas de esta tribu. Por otro lado, queda implícita en las imágenes la ausencia de mujeres participando en estas acciones. Se podría concluir, entonces, que el acto de conectarse con otros mundos por medio del consumo de estas sustancias está reservado sólo para los hombres.

El plano del Yanomami pegado al cielo es clave en esta secuencia. La imagen entra en juego acompañada de su sonido ambiente; podemos escuchar su voz gimiendo, produciendo sonidos cercanos a lo gutural. Al incluir la imagen por corte directo justo después de la primera acción de inhalación, rompe con el ritmo que la cinta poseía hasta allí. El montaje de aquí en más se torna rápido. Las imágenes no superan los cinco segundos de duración y nuevamente se utiliza el jump cut como recurso estético, para acentuar las acciones. Aunque esta vez resulta un poco menos perceptible, ante lo monocromo de las imágenes.

Cuando ha concluido la voz en off, se van introduciendo otros planos que no han sido alterados electrónicamente. Un par de Yanomamis se manifiestan, bajo influencia de alucinógenos, como si fuesen aves, similares a un gallo, entremezclado con un simio, rascándose sus torsos. Luego, un par de ojos desorbitados, mirando la nada. Otro indígena babea y articula sonidos con sus labios, mientras mueve torpemente sus brazos. En seguida, un plano alterado permite percibir una sombra. Y luego nuevamente vemos al Yanomami que yace en el piso, flotando, esta vez en cámara lenta. La reiteración provoca que uno permanezca de cierta forma atado al acto de aquel indio, su imagen es fácil de recordar, se ancla en la memoria. Se introduce una serie de reflejos en el agua, por medio de nuevas alteraciones en el color de las imágenes. Luego, más y más planos alternados de Yanomamis drogándose. Un par de indios se mueven como si fuesen dragones o lagartos de gran envergadura. La secuencia de pronto es interrumpida por la irrupción de una imagen de un caimán al borde de un río. Otro plano de agua enrarecida producto de la alteración; un Yanomami camina, gesticulando y cantando, mientras se da inicio a un nuevo relato:

“El origen del fuego”

Cuando los Yanomami todavía no conocían el uso del fuego, comían plátanos y gusanos crudos. Caimán era dueño del fuego, y lo mantenía escondido en su boca. Siempre se escondía para cocinar su comida.

Un grupo de niños encontraron un día pedazos de hojas quemadas y de gusanos cocinados. Corrieron a informar a los otros Yanomami acerca de su hallazgo. Entonces, rodearon a caimán e hicieron jugarretas para hacerlo reír. La mujer de caimán recibió un chorro de excremento en su cara, lo que hizo reír a todos, incluso a caimán, quien dejó escapar el fuego. Un pájaro agarró el fuego y salió volando, mientras la esposa de caimán trataba de apagar el fuego con su orina. El pájaro voló y depositó el fuego sobre una rama. Furioso, caimán lanzó una maldición: ustedes, quienes se apoderaron del fuego, serán devorados por el fuego en el instante de su muerte, cesarán de ser eternos y se quemarán. Yo permaneceré inmortal, ahí donde las aguas tienen su origen. Luego, él y su mujer desaparecieron.

Por esta razón, los Yanomami pueden hoy día obtener fuego del tronco del árbol donde el pájaro lo había depositado, hace mucho tiempo. Y esta

misma es la razón por la cual los Yanomami queman a sus muertos, muelen y pulverizan los huesos calcinados y se comen este polvo del familiar amado, diluido en sopa de plátanos.

Esta secuencia, en la que se relata el mito de la obtención del fuego, elemento esencial para los Yanomami, está caracterizada por ir asociadas las imágenes al relato en off. Todo parece ser muy fidedigno, hasta que Downey recurre a la siguiente imagen: un caimán con sus fauces abiertas está próximo a morder el trasero de una muchacha vestida de marinerita. El plano corresponde a una imagen fija, producida por el montaje de ambas situaciones. Aquí, el relato sufre un quiebre. Lo que parecía ser una nueva representación de un mito, se rompe abruptamente. La ironía en este plano abunda; de hecho, no es más que un chiste visual, una burla. Lo occidental como elemento de quiebre. Una imagen publicitaria, propia de la televisión y las revistas, se convierte en villano. La crítica reside en eso, la utilización de la sensualidad como elemento de atracción, ridiculizado por medio de esta mezcla de imágenes. Mostrándonos al caimán a punto de devorar a la chica, Downey nos expone el mito de un pueblo y su historia, por sobre nuestra nueva historia, basada en íconos someros y vacuos.

El relato concluye haciendo referencia, por segunda vez en la cinta, a la costumbre funeraria de los Yanomami de comerse a sus seres queridos, una vez que estos han fallecido; en esta ocasión, la alusión se debe a la presencia fundamental del fuego en la ceremonia. Las mismas imágenes que fueron exhibidas la vez anterior son utilizadas aquí, agregando sólo una fotografía más. Downey recurre a la reiteración, una vez más, para asegurarse que el espectador tome consideración de lo que él considera la cumbre de la arquitectura funeraria, algo así como lo más bello y honorable que un ser humano puede realizar para con su ser querido. Como el artista dice, residir, tanto física como espiritualmente dentro del otro.

A continuación de esta secuencia fotográfica, se proyecta una serie de planos descriptivos, en los cuales un Yanomami elabora una flecha, con un hilo de color azul metálico. Nuevamente la cinta descansa, respira y se prepara para su final. Una vez la flecha ha sido terminada, se presenta un plano muy significativo; una madre dibuja sobre los ojos de su pequeño hijo varón unos lentes, a semejanza de los que Downey utiliza. Este plano manifiesta un cariño por parte de ese par de indígenas hacia el autor, el cual

agradece el gesto al considerar la acción dentro de la obra; es así como se produce una conexión entre los involucrados. Aunque Downey no demora en volver a manifestar al espectador una distancia entre él (o sea, nosotros) y los indígenas. Nuevamente recurre a la ironía visual, utilizándose como objeto burlesco; se pinta y peina como un indio, se muestra sin lentes y da inicio a la última historia comprendida en esta cinta:

Una vieja indígena sordomuda me indicó por medio de gestos que quería que yo grabara un video con ella cantando. Esta cinta de canciones casi silenciosas es una de las favoritas de los Yanomami. Algunos jóvenes vienen a menudo a mi choza para ver nuevamente la cinta de la sordomuda que canta. También han filmado la grabación. Ella podía articular apenas suaves sonidos guturales. Con el micrófono muy cerca de su boca hacía la mímica de cantar, mientras en su garganta articulaba ligeros graznidos, extraños aullidos sin volumen.

Esta secuencia concluyente hace evidente la forma de convivencia que Downey tuvo con los indígenas durante su estadía en su territorio. Por primera vez, sabemos, como receptores de la obra, sobre la presencia de un circuito cerrado de video, instalado en la aldea, el cual representaba un aparato de diversión para los Yanomami. También nos enteramos de la capacidad e interés de algunos de ellos por manejar la cámara y captar imágenes por medio de ella. Incluso un adolescente, en una imagen presentada en cámara lenta, porta en sus manos el aparato; el joven, luego de mirar a través del visor, retira su ojo del mismo y sonrío.

Respecto al interés de los Yanomami con el uso del video, se refiere de esta manera al tema: *“Los Yanomami mostraron gran interés en todo tipo de grabaciones de imagen y sonido. Incansablemente (incluso más allá de mi propio interés y paciencia) observaban y escuchaban las películas y cintas que tenía de ellos. Aquellos que aprendieron a manejar el equipo de video o la cámara se enorgullecían y complacían en ello, y en general se dedicaban con entusiasmo a jugar con el video de circuito cerrado, como si fuese un espejo reflejando ángulos y distancias variables. Desde que estaban seguros de que no*

*habría, en el futuro, imágenes que les causaran dolor a sus descendientes, la televisión en directo les facilitó una aproximación lúdica a la tecnología electrónica y cibernética.*⁴⁵

La video-obra termina utilizando los mismos planos con los cuales introdujo a los Yanomami; el paneo sobre la familia, la presencia de la risa femenina, y la inclusión de un plano medio de una mujer Yanomami, apoyada en un listón, con sus manos detrás de la nuca, sonriente y entonando un cántico. Por último, un chamán levanta sus brazos y caminando veloz y enérgico, deja caer sus brazos a la par, mientras la imagen se desvanece en un negro total. La risa persiste hasta el final de la imagen.

IV.3 Apreciación general de la obra

“The Laughing Alligator” constituye una obra directa, que le permite a su espectador tomar una postura determinada frente a ella.

Downey, el autor, se entrega como elemento a su creación y se ríe de sí mismo, de su incapacidad, de sus miedos, de sus vacilaciones. La risa persistente de la muchacha Yanomami viene a representar la risa de todo un pueblo que disfruta no con su torpeza, sino con su diferencia respecto a ellos.

La constante utilización de sarcasmo e ironía en las imágenes que acompañan a los textos que son leídos, produce una doble distancia entre signo y significado. Downey se utiliza a sí mismo como parámetro comparativo, como un espejo que no otorga los mismos resultados. No es ni será parte de ellos, su occidentalismo lo invade más allá de sus capacidades.

Downey traspasa la etnografía, al situarse como elemento constituyente de la obra. Él es un factor constante de intervención en el relato, desarticulándolo. Lo mismo sucede al introducir alteraciones electrónicas en diversas secuencias; no sólo altera las imágenes provenientes de occidente, sino también algunas propias de su trabajo con los indios Yanomami.

⁴⁵ DOWNEY, Juan. *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls*. IVAM Centre del Carme, 1998, p. 150.

La contraposición de imágenes de la selva amazónica con la jungla de Nueva York es evidentemente crítica. Se teje un relato que va sufriendo quiebres a cada instante; la obra está llena de diversas capas y se vuelve discontinua. El autor provoca distancia, la que existe y en demasía en la realidad, entre ambas culturas.

Los cambios de ritmo se asemejan a las diferencias en los ritmos de vida de cada cultura. Es más, el sonido refleja algo mucho más cercano al ruido, en el caso de las imágenes de Nueva York, mientras todos los sonidos, tanto ambientales como vocales, pertenecientes a las imágenes de la expedición hacia el encuentro de los Yanomami, son armónicos, sutiles.

La utilización de la cámara como un arma de defensa por parte de Downey evidencia la clara brecha cultural existente entre ambas culturas. La cámara, a fin de cuentas, produce en sí misma distancia. Como plantea Carla Macchiavello en su ensayo sobre Downey, *en este enfrentamiento, la cámara apunta y convierte al video en un aparato letal que puede capturar al otro, objetivarlo, reducirlo a mera imagen. Encuentro tecnológico de armamentismo. La distancia es irreductible.*⁴⁶

En consecuencia, “El caimán con la risa de fuego” es mucho más que un conjunto de mitos alineados, buscando contar un relato. Esta obra es una manifestación de arte cargada de autocrítica, de choque simbólico entre culturas. Es una invitación a la reflexión, un cuestionamiento al orden establecido en nuestra cultura, un viaje al interior de cada uno de nosotros.

⁴⁶ MACCHIAVELLO, Carla. Risa en el espejo: los videos de Juan Downey, en *Efecto Downey*, Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2006, p. 26.

CONCLUSIONES

El arte es, para muchos seres humanos, una necesidad. Para Juan Downey, representa una dependencia, como aquella que un pintor desarrolla por el olor del aguarrás.⁴⁷

La capacidad crítica con la que Downey, el artista, se plantea ante las dos obras aquí analizadas, reside en el deseo; de conectarse, de descubrirse, de comprender a Juan, la persona. Pero el deseo es sometido a constantes golpes, que lo debilitan a ratos. Sin embargo, la obstinación es mayor y no da su brazo a torcer.

La capacidad de criticar reside, primero, en la habilidad que representa la autocrítica. Downey pasa por este proceso en ambas creaciones, antes de llegar a concretar su trabajo. Conoce sus debilidades fundamentales y las convierte en combustible para permitir el despegue de su creatividad.

La obra de Downey es obra de arte en el alto sentido, porque es pensante.⁴⁸ El espectador es integrado a la narración, por medio de su propia presencia. Su forma de resolver los conflictos que cada expedición le depara, lo convierten en un artista comprometido con sus creencias y posturas. No se queda esperando soluciones a sus problemas, sino que se convierte en herramienta útil y flexible para resolverlos.

Tanto en “Guahibos”, como en “The Laughing Alligator”, su cultura occidental es criticada a partir de él mismo, utilizándose como blanco de sus propios dardos, por medio de la ironía, el sarcasmo y la ridiculización visual que, además, comparte con el espectador. Y, de esa manera, nos invita a realizar el ejercicio crítico, donde podremos vernos a nosotros mismos, ridículos, descompuestos, defectuosos.

En “El caimán con la risa de fuego”, Downey consigue lo que en “Guahibos” le es denegado. El Yanomami que le confiesa su amor a tal punto que se sentiría orgulloso de comerlo, si él moría de malaria, representa una aceptación que, en su momento, mientras

⁴⁷ DOWNEY, Juan. El olor del aguarrás, en *Video Porque te ve*, Visuala Galería, 1987, p. 9.

⁴⁸ OYARZÚN, Pablo. Paideia de Juan Downey, en *Juan Downey: instalaciones, dibujos y videos*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1995, p. 54.

ambos individuos convivieron, hizo partícipe a Downey como uno más de la tribu. Lo más probable es que si efectivamente hubiese muerto, el indígena habría cumplido con su palabra. Esta conexión puede ser considerada como el suceso más cercano que vivió el autor en relación a lo que se planteaba como objetivo en un comienzo de ambas expediciones.

Las obras analizadas son resueltas de maneras distintas. “Guahibos”, por un lado, se convierte en una constante narración dictada por lo que se prohíbe. Cada vez que su trabajo era truncado por agentes externos, Downey tomaba esos elementos y los incluía en la obra. En cambio, la video-creación referente a los Yanomami, va siendo elaborada como una construcción colectiva, donde los indígenas, por medio de diversas apreciaciones, como también acciones, propias del diario vivir, guían la narración del artista, desembocando en una compleja narración.

Ambas obras se sirven del formato video, tanto en su captura de imágenes como en su versatilidad en la edición, para poder articular dos relatos distintos, que tratan sobre tribus distintas, en disímiles sitios. Sin embargo, ambos pueblos otorgan una respuesta a la interrogante causal de la presencia del artista entre ellos; mientras una comunidad ha perdido la batalla ante occidente, otra permanece erguida, aguantando la embestida. Y es, por medio del arte del video, que Downey nos regala esta invitación a reflexionar sobre la verdadera función del arte para con el ser humano. Después de todo, ¿qué sería de nosotros, individuos dedicados al arte audiovisual, si este arte no existiera en nuestras vidas?

DOCUMENTACIÓN

Videografía consultada:

- Guahibos. [Video grabación producida por Juan Downey] 1976. VHS. (25:10min). Son. Col.
- Yanomami Healing Real time. [Video grabación producida por Juan Downey] 1978. Umatic. (60min). Son. Byn.
- The Laughing Alligator. [Video grabación producida por Juan Downey] 1979. Umatic. (27min). Son. Col.

Referencias Bibliográficas:

- Downey, Juan. Video porque te ve. Santiago de Chile: Ediciones Visuala Galería. 1987.
- Downey, Juan. Juan Downey: With Energy Beyond These Walls. IVAM Centre del Carme, 1998.
- Downey, Juan. Efecto Downey. Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2006.
- Downey, Juan. Juan Downey: instalaciones, dibujos y videos. Santiago. Museo Nacional de Bellas Artes, 1995.
- Downey, Juan. Juan Downey: círculo de fuegos/sobre jaulas 2003. Valdivia, Chile. MAC de Valdivia, 2003.
- Downey, Juan. Cuaderno de viaje Video Trans América. En: Primera Generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006. pp. 200- 205.
- Fricke, Christiane. Nuevos Medios. En: Arte del Siglo XX. Editorial Taschen, Colonia, 2005. pp. 577- 619.
- Hammersley, Martyn/ Atkinson, Paul (1983). Ethnography. Principles in practice. Editorial Paidós, 1ª edición, 1994.
- Morin, Edgar. Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Editorial Paidós, 2001.

- Valles. Técnicas Cualitativas de Investigación Social. 2ª Parte. Madrid: Síntesis. 2000.
- Geertz, Clifford. Works and Lives. The Anthropologist as Author. Editorial Paidós, 1ª edición. 1989.
- Martín, Silvia. Videoarte Serie Menor. Editorial Taschen, 2006.
- Olhagaray, Néstor. Del video-arte al net-art. Santiago. Editorial LOM, 2002.
- James, Clifford. The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art. Editorial Gedisa, 1995.
- Gallardo, Francisco. Antropología. Cruzando a través (desde el otro lado). Santiago. Fondo Matta. 1995.
- Barthes, Roland. La Chambre Claire. Editorial Paidós, 1º edición, 2003.
- Aumont, Jacques. Du visage au cinema. Editorial Paidós, 1998.
- Villain, Dominique. L'oeil à la caméra. Editorial Paidós, 1997.
- Quiroz, Daniel. Fotografías, sombras, espectros II. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 1. 2001.
- Lezama, Alejandro. La Imagen Audiovisual en Antropología: Oportunidades y desafíos. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 1. 2001.
- Sel, Susana. Teoría crítica en antropología visual. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 2. 2002
- Pérez Reyna, Carlos. Video e investigación Antropológica. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 2. 2002.
- Rusowsky, Daniela. Distinciones Históricas y conceptuales. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 2. 2002
- Ruby, Jay. Antropología visual 1996. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 2. 2002
- Garrido Henríquez, Jorge. La mirada esencial o cronología de un proceso documental. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 5. 2005.
- Palacios, José. Antropología Visual: “el nudo gordiano” de la descripción y la interpretación. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 5. 2005

- Guigou, Nicolás. Diseño de la etnografía y etnografía del diseño. *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 7. 2006.
- De Brigard, Emile. Historia del cine etnográfico.
- Asch, Timothy. La colaboración en la realización de documentales etnográficos: una visión personal.
- Maturana, Marcelo. El ojo pensante. *La bicicleta*, N° 45. Abril, 1984.