

Los afectos como espacio intersticial en la película *Altiplano*

Diana Vela

Universidad Tecnológica de Pereira

Resumen

En la película *Altiplano* (2009), dirigida por Peter Brosens y Jessica Woodworth, el vínculo entre subjetividades provenientes de regiones sumamente apartadas entre sí se produce principalmente alrededor de experiencias afectivas en común. Los afectos configuran una suerte de espacio intersticial entre sujetos, y al hacerlo, debilitan las rigurosas fronteras geográficas, sociales, culturales y lingüísticas que el modelo de la globalización neoliberal refuerza en la actualidad. Este ensayo esbozará, en primer lugar, un panorama general sobre las aproximaciones teóricas a la noción del afecto, desde las cuales podremos entenderlo como el espacio intersticial señalado. Luego, concretará cómo *Altiplano* eleva una denuncia de las injusticias que durante la era global recaen sobre las poblaciones indígenas. Finalmente, sugerirá cómo los desencuentros en el mundo globalizado pueden superarse a partir de la reunión de las subjetividades en torno al dolor y duelo compartidos.

I. Avenidas teóricas hacia el afecto

La necesidad de abordar las producciones culturales latinoamericanas desde un enfoque predominantemente afectivo ha sido formulada en los últimos años. En *El lenguaje de las emociones* (2012), Ignacio Sánchez Prado considera que la atención hacia los afectos aflora en un intento por superar los *impasses* generados por la institucionalización de discursos originalmente concebidos como disidentes (12), y Mabel Moraña sostiene que la vía afectiva irrumpe con el propósito de dar sentido a aquellos fenómenos que, en el contexto de las nuevas dinámicas y marginalidades que surgen como resultado de la globalización neoliberal, escapan a la interpretación meramente racional de sus causas (314-15).

Efectivamente, aquella incapacidad irremediable, propia de los seres humanos, de explicar, comprender, discernir o descifrar, e incluso, de articular en palabras aquello que no puede entenderse desde la razón instrumental encontraría en los lenguajes afectivos una posibilidad de expresión. Dierdra Reber expone al respecto que la emoción ha venido a reemplazar a la razón como principio organizador del mundo: “‘Pienso luego soy’ ha cedido a ‘siento, luego soy’ como nuestro nuevo *cogito*” (94). Sin embargo, la alteración de la dicotomía razón/emoción, más que la predominancia de un concepto sobre el otro al momento de intentar aprehender la realidad circundante, establecería una amalgama entre las categorías que componen dicho binarismo. No en vano Gilles Deleuze y Félix Guattari asignaban en *Mil mesetas* un matiz pasional a la razón pura, y concebían al *cogito* como una pasión fría y extrema (134). Michael Hardt aborda esta contingencia de manera similar:

A focus on affects certainly does draw attention to the body and emotions, but it also introduces an important shift. The challenge of the perspective of the affects resides primarily in the syntheses it requires. This is, in the first place, because affects refer equally to the body and the mind; and, in the second, because they involve both reason and the passions. (ix)

Como veremos más adelante, la síntesis, reunión o congregación llevada a cabo por los afectos de aquellas nociones inicialmente pensadas como contrarias, podrá ser extrapolada, en un movimiento similar, a las relaciones humanas, en la medida en que los procesos afectivos cuentan también con la capacidad de promover el contacto y estimular el acercamiento entre múltiples subjetividades.

Es necesario señalar que a partir de la propuesta de Jon Beasley-Murray, quien en *Poshegemonía* (2010) propone identificar las líneas de fuga que permiten al afecto huir de los aparatos de captura que buscan confinarlo, y vislumbra en la esfera afectiva el potencial de constituir una amenaza al orden social (134), los lenguajes críticos del afecto han adquirido además un estatus contestatario. De este modo, en *Política de los afectos y emociones* (2016), Karina Miller y María Cisterna Gold avizoran en los flujos afectivos la emergencia de alternativas a los modelos hegemónicos del presente, puesto que las representaciones de los afectos y las emociones en el terreno de la estética funcionarían como índices que permiten una nueva lectura política basada en la dialéctica entre afectos e ideología (676-77).

Es preciso además subrayar que si bien el interés teórico por los procesos afectivos se ha revelado en los últimos tiempos con el ímpetu descrito, las dinámicas afectivas del sujeto estuvieron presentes de forma continua, aunque por momentos disimulada, a lo largo del ejercicio interpretativo del siglo XX. Desde una mirada general, podríamos identificar precedentes en las categorías fundamentales del psicoanálisis freudiano –pulsión, represión, placer, deseo, etc.– que luego de instituirse como conceptos axiomáticos del pensamiento occidental, fueron sometidas a un férreo cuestionamiento y reformulación por parte de la perspectiva posestructuralista; y desde una aproximación más específica, podríamos encontrar antecedentes en las teorías sobre el cuerpo desarrolladas por la crítica feminista y en la exploración de las emociones emprendida por la teoría *queer* (Hardt ix), así como en las investigaciones sobre la literatura sentimental, el melodrama en el cine¹, y el trauma como campo de estudio (Podalsky 9).

En cuanto al surgimiento del giro afectivo como tal, Ana del Sarto identifica en los ensayos “Shame in the Cybernetic Fold” de Eve Sedgwick y Adam Frank, y “The Autonomy of Affect” de Brian Massumi –ambos publicados a mediados de la década de 1990– las dos líneas principales de aproximación al estudio del tema en el presente: por un lado, una vertiente que concuerda con los postulados del psicoanalista estadounidense Silvan Tomkins; y por otro, una que conviene con la relectura elaborada por Deleuze y Guattari de la *Ética* de Spinoza. En estas circunstancias, señala la autora, la elección por uno de los modelos señalados determinará las conceptualizaciones de los especialistas, así como las similitudes o diferencias que se establezcan o no entre las categorías de afectividad, afecto, pulsión, sensación, sentimiento, emoción, etc. (46-48).

Entre los teóricos que adoptan un enfoque deleuziano, se alejan de la minucia terminológica y proponen abordar los afectos como formas más amplias de interpretación –un enfoque más útil y menos restrictivo para propósitos de este ensayo–, destacan precisamente aquellos que

¹ En las notas de *The Politics of Affect and Emotion*, Laura Podalsky menciona uno de los textos fundacionales sobre el rol del melodrama en el film, *Home Is Where The Heart Is* (1987) de Christine Gledhill (164). Habría también que considerar las investigaciones de Linda Williams y Teresa de Lauretis sobre el tema.

fueron pioneros en reconocer la aparición de un giro afectivo y establecer una teoría del afecto. En *The Affective Turn* (2007), Patricia Ticineto Clough y Jean Halley se aproximan al ámbito afectivo como una dimensión que implica los cuerpos: los afectos hacen referencia a las capacidades corporales de afectar y ser afectado, o al incremento o disminución de la capacidad de un cuerpo para actuar, captar y conectarse (2). Por su parte, en *The Affect Theory Reader* (2010), Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth proponen entender el afecto como una manifestación intersticial: “Affect arises in the mist of in-between-ness” (1).²

El presente artículo se nutre de las perspectivas recién citadas en tanto explora la conexión afectiva que nace entre cuerpos y subjetividades provenientes de regiones en el mundo apartadas entre sí, y en tanto identifica en los movimientos afectivos una zona de encuentro entre dos cosmovisiones distintas. Al posibilitar los afectos el desvanecimiento de aquellas oposiciones que surgen entre los seres humanos y al tomar la forma de una zona intersticial que evidencia puntos en común, podemos a su vez concebirlos desde la postura de Jonathan Flatley, quien en *Affective Mapping* (2008) se aproxima a los afectos como: “[t]he site in which the social origins of our emotional lives can be mapped out and from which we can see other persons who share our losses and are subject to the same social forces” (3). Desde ese lugar en el que nuestras emociones, pérdidas y fuerzas sociales se encuentran, procederemos a examinar la película *Altiplano*.

2. Un mundo globalizado de injusticias

Altiplano es una coproducción belga-alemana-holandesa de corte independiente que ha contado con una generosa acogida por parte de la crítica cinematográfica. En la website oficial de la película, se citan numerosos medios internacionales que la catalogan, por decir lo menos, como una obra deslumbrante. Esta ha sido además distinguida con los siguientes reconocimientos: participación en la Selección Oficial de la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes, el Gran Prix en el Festival de Cine Europeo de Virton y en el Festival de Cine de Bangkok, el premio a Mejor Cinematografía en el Festival de Lucania, el galardón al Mejor Largometraje y Mejor Actriz a Magaly Solier en el Festival Avanca, el Premio Especial del Jurado en el Tofifest, entre otros.

La trama elabora un constante ir y venir entre diferentes territorios, idiomas³ y culturas, mientras entrelaza las historias de dos mujeres cuyo infortunio tiene el mismo origen. Saturnina es una joven indígena de Turubamba, localidad ficticia ubicada en los Andes peruanos. Tras la muerte de su prometido por contaminación del agua con mercurio, lidera una protesta contra la empresa minera que causó tal contaminación en la zona. Al darse cuenta de que sus acciones resultan inútiles, Saturnina se suicida. Por su parte, Grace es fotógrafa de guerra, de origen iraní y residente en Bélgica. Atraviesa una profunda depresión luego de haber sido obligada a fotografiar el asesinato de su guía en Irak. Al poco tiempo, su esposo Max muere en una revuelta indígena en Turubamba, lugar adonde se había desplazado para trabajar como oftalmólogo por una temporada. Grace viaja a dicha localidad, y accede al video en el cual Saturnina registró su

2 Es evidente el vínculo entre estas conceptualizaciones y la noción de “devenir” formulada por Gilles Deleuze y Félix Guattari. En *¿Qué es la filosofía?*, los autores describen al “devenir” como una zona de indeterminación e indiscernibilidad, como un punto en el infinito que antecede a la diferenciación, y como un acto a través del cual algo o alguien se vuelve otro sin dejar de ser lo que es (174-179).

3 Si bien en la página web oficial de *Altiplano* se mencionan el español, quechua, inglés, francés y farsi como lenguas en las cuales la película fue filmada, Willems y Smets notan la aparición de una pequeña frase en idioma neerlandés, en su variedad flamenca: el saludo *Hoe is 't?* (“Blindness” 00:19: 36), pronunciado por un operario belga en los Andes peruanos (100).

suicidio. Luego de participar en el funeral de la muchacha, la fotógrafa logra finalizar su duelo.

Según Jen Schneider, *Altiplano* no constituye un melodrama con víctimas y villanos claramente delineados (32). No obstante, la película sí incorpora rasgos de aquello que Gledhill considera más que un género, un estilo o una retórica (13): un *mise en scène* caracterizado no solo por una iluminación y música acordes a la atmósfera afectiva de los sucesos, sino también por unos colores en la vestimenta y utilería afines al estado de ánimo de los personajes. Cabe agregar que el despliegue de desbordes emocionales realizado a través de los recursos formales del lenguaje cinematográfico –tomas prolongadas y uso de primeros planos en escenas de mayor emotividad, paneos circulares que llevan a indagar en la interioridad de los personajes– permite plasmar la mirada de los indígenas afectados por la infamia. De esa manera, la representación se expresa, según la diferencia establecida por Gayatri Spivak, en el sentido de “retratar” y no de “hablar por el otro” (308), y el lugar de enunciación se alinea con el punto de vista de aquella comunidad indígena que es blanco de los daños colaterales generados por la injerencia de la actividad minera en su territorio.

Desde el principio se perciben señales acerca del clima afectivo que prevalecerá durante la película: la caída y destrucción de la estatua de la Virgen María durante una procesión en los Andes –acompañada de los gestos de pesar de los creyentes: brazos elevados al cielo, manos juntas en forma de oración, rostros desfigurados por el llanto–, seguida del perturbador momento en que la fotógrafa registra el instante en el cual Omar, su guía en Irak, recibe el fatídico disparo –definido por el espasmo y el visible estado de shock que paraliza a la protagonista– insinúan que la aflicción será una constante en el film. Desde un inicio, se distingue también al causante de la desgracia en la comunidad andina: el mercurio, aquel líquido denso y resplandeciente que emana de la tierra en Turubamba.

En *Altiplano*, Turubamba es una localidad habitada por una población indígena quechua-hablante que viste a la usanza tradicional, mantiene sus costumbres, y se dedica a actividades agrícolas y ganaderas. Las tonalidades cálidas y resplandecientes del paisaje andino en las imágenes filmicas, la nitidez de los sonidos de la naturaleza –el soplar del viento, el fluir del agua–, el movimiento de cámara sosegado y los grandes planos generales realzan la magnificencia de este espacio y le otorgan aires de solemnidad. Sin embargo, Turubamba constituye un territorio ubicado no solo en los bordes de la nación a la que pertenece, sino también en las orillas del mundo globalizado. Desde esta doble condición de marginalidad, entra en contacto únicamente con el lado más siniestro del sistema neoliberal: con la extracción desregulada de recursos que realizan las corporaciones transnacionales en sus tierras, y con los efectos nocivos que dicha práctica genera en el medioambiente y en la salud de sus habitantes. La desgracia que ocurre en la película se basa en un hecho real: en el año 2000, en el distrito de Choropampa y áreas aledañas –en el departamento de Cajamarca, en los Andes del norte del Perú–, se produjo el mayor desastre medioambiental con mercurio metálico en el mundo, luego de que un camión de transporte de la minera estadounidense Yanacocha –la más grande productora de oro en Latinoamérica– derramara 151 kilos de mercurio, e intoxicara a más de un millar de campesinos⁴.

En el film, los médicos de la clínica oftalmológica establecida en el área –entre ellos Max, el esposo de Grace– presienten una posible contaminación en Turubamba, y se dirigen a la comunidad con el propósito de reunir información. No pueden llegar en peor momento. En la plaza del pueblo, yace el cuerpo inerte del prometido de Saturnina, ante los gritos de desesperación de la muchacha, las lágrimas de incredulidad de la madre del difunto, y el acompañamiento res-

⁴ El documental *Choropampa* (2002), de Stephanie Boyd y Ernesto Cabellos, ofrece un recuento de la perversidad e impunidad que rodea a esta catástrofe humana y ecológica.

petuoso de los vecinos. Cuando una doctora pregunta a la madre del joven si puede examinarlo, se desata la furia de esta última. Con el rostro y el cuerpo sacudidos por la rabia y el padecimiento, la mujer arremete en quechua en contra de los forasteros. Los subtítulos traducen: “Get out of here! You can’t cure the dead! [...] You are all *pishtacos*! Go away!” (“Blood and Stone” 00:53:43-54:08). Se enciende entonces la ira del pueblo, y los médicos son expulsados a gritos y pedradas. Max, quien filmaba el evento desde lejos, es derribado. Los doctores escapan llevando consigo el cuerpo de Max, y el hermano de Saturnina recoge del suelo la cámara de video.

El término con que se designa a los médicos no es gratuito, en tanto moviliza afectos como el miedo y la desconfianza. El *pishtaco* es el protagonista de una leyenda que recorre el sur del Perú y el altiplano boliviano desde la época colonial hasta tiempos contemporáneos. Al inicio, era presentado como un degollador que extraía la grasa del cuerpo de sus víctimas para fabricar con esta las campanas de la iglesia (Morote 154; Weismantel 53). En su adaptación urbana, toma la forma de doctor extranjero que secuestra niños y les extrae los ojos para vender dichos órganos fuera del país (Portocarrero 295). Evidentemente, *Altiplano* congrega en los oftalmólogos de la clínica rural las características del *pishtaco* de la región andina y del sacaojos del medio urbano.

Más allá de la diégesis del film, es legítimo preguntarse si los directores de la película podrían constituir a su vez una especie de *pishtacos*. Indiscutiblemente, los extranjeros Brosens y Woodworth recurren a los mitos y elementos simbólicos del universo andino para dar forma a una producción cinematográfica de cuyo éxito obtienen reconocimiento y dinero –aunque al tratarse de una creación independiente, más elogios que recursos económicos⁵–. No obstante, al puntualizar que el *pishtaco* es, de acuerdo con Gonzalo Portocarrero, una criatura extraña, deshumanizada y demoniaca con quien no cabe la posibilidad de diálogo y con quien la interacción está marcada por la violencia y la muerte (321), y referir que el proceso de filmación de la película estuvo, por lo general, exento de inconvenientes (Macnab)⁶, podemos deducir que los directores no fueron percibidos como *pishtacos* por los habitantes de la localidad donde se filmó *Altiplano*.

La pregunta referida nos lleva a su vez a rebatir el posible surgimiento de una mirada esencialista que podría considerar que Brosens y Woodworth carecerían de autoridad para retratar a una comunidad indígena por el hecho de no pertenecer a ella. Al respecto, es recomendable tomar distancia de aquel esencialismo ya cuestionado por Jesús Martín-Barbero (260-61), puesto que el establecimiento de una tajante oposición entre una cultura indígena supuestamente “pura y virtuosa” y una cultura occidental aparentemente “usurpadora de la riqueza milenaria nativa” no solo fomenta estereotipos, sino que además condiciona la representación y el análisis del mundo andino a ser efectuados únicamente por autores originarios.

La intensidad afectiva del film se expresa nuevamente en otra escena de suplicio y atropello. En un emplazamiento similar al del manifestante desconocido de la Plaza de Tiananmen, Saturnina se coloca frente a un camión de la empresa minera con la intención de obstruir su paso. Detrás de la muchacha, se ubican los moradores de Turubamba, quienes portan fotografías de gran tamaño. “¡Lárguense de nuestras tierras! ¡Malditos asesinos!” (“Roadblock” 01:06:12-17), grita Saturnina de manera desafiante. No augura que un hombre armado la sacará a empujo-

5 Al no encontrarse vinculados a grandes cadenas cinematográficas, Brosens y Woodworth logran financiar sus películas debido a la existencia en Bélgica de fondos disponibles y una exención tributaria a la realización de producciones audiovisuales (Willems and Smets 94).

6 El crítico de cine Geoffrey Macnab hace referencia a un solo momento de desazón durante el rodaje: debido a la presión del sacerdote de la comunidad donde se realizó la película, los lugareños exigieron una mayor suma de dinero a los directores del film; ante esta situación, Brosens y Woodworth optaron por ofrecer una cuota a la iglesia, y decidieron donar la utilería y vestimenta a los pobladores.

nes de la carretera, le arrebatará la imagen de Ignacio y la lanzará, con alevosía, cerro abajo. La magnitud del ensañamiento es indignante. La falta de empatía, desgarradora. El agente policial no solo es indiferente a la muerte de ciertos seres humanos, sino también al duelo de los sobrevivientes.

Esta incapacidad de identificación con el sufrimiento ajeno, así como la crueldad manifestada hacia el otro sin remordimiento alguno develan el estatus de inferioridad de los sujetos sobre quienes recaen los actos de perversidad referidos. Las comunidades indígenas sudamericanas forman parte de aquel grupo que críticamente Arjun Appadurai denominara “los perdedores del gran drama de la globalización” (59), en tanto pobres, desposeídos, débiles y marginados del mundo (9). Esta condición de marginalidad es de larga data: se inicia en la Conquista y la Colonia, en la violencia que los pueblos indígenas sufrieron a manos de españoles; y se reafirma en el periodo de construcción de naciones cuando, de acuerdo con Zygmunt Bauman, la diversidad étnica, las diferencias de idioma o costumbres fueron consideradas reliquias de un pasado que debía desaparecer (108-09). Esta situación se encuentra además avalada por un racismo sistémico que, en términos de Michel Foucault, justifica el exterminio de las llamadas razas inferiores no solo en el sentido literal del término:

When I say ‘killing’, I [...] do not mean simply murder as such, but also every form of indirect murder: the fact of exposing someone to death, increasing the risk of death for some people, or, quite simple, political death, expulsion, rejection, and so on. (256)

Estamos pues frente a un racismo estructural que en el Perú de antaño buscaba la desaparición del indio en tanto raza vencida⁷, y en épocas contemporáneas, como observa Guillermo Nugent, sigue concibiendo a las comunidades indígenas como sectores ajenos a la civilización, la cultura y el progreso (20). En este contexto, los actos de brutalidad y las muestras de indolencia plasmadas en la autoridad policial se amparan en un sistema que permite doblegar a las llamadas razas inferiores, al ser estas entendidas como enemigas del modelo de desarrollo neoliberal que representa la empresa minera. La culpa y el arrepentimiento que podrían germinar en los miembros de las fuerzas del orden se desvanecen al interior de una lógica que considera a las víctimas del desastre simplemente como el costo social necesario en favor de la prosperidad económica a alcanzar.

Son pocos los momentos de alegría y distensión en *Altiplano*. Por lo general, transitamos de un escenario de consternación a otro, para llegar a uno de los momentos de mayor carga afectiva en la película: el suicidio de Saturnina. En su habitación, envuelta por una iluminación en clave baja que destaca el color blanco del vestido de novia que lleva puesto, la muchacha enciende la cámara de video que pertenecía a Max. A través del lente del aparato, declara:

No moriré en silencio ni invisible. Su veneno no me matará lentamente. Sin imagen no hay historia [Extrae un frasco que yacía debajo de su almohada]. La Madre Tierra nunca perdonará su avaricia. En las piedras, mi sangre correrá por siempre como una guerrera. En las aguas, mi sombra correrá por siempre, como una guerrera. ¡Como una guerrera! [Ingiere el líquido del frasco, convulsiona, y se desploma en su cama, inconsciente]. (“Sacrifice” 01:12:45-14:16)

Las últimas palabras de la joven están teñidas de desolación, ira e impotencia, sentimientos

⁷ Intelectuales peruanos de fines de siglo XIX y principios de siglo XX, como Clemente Palma y Alejandro Deustua, vaticinaban la desaparición del indio en pro del establecimiento de una nación más próspera.

cuya intensidad aumenta a medida que desarrolla su discurso. El momento en que convulsiona es de particular relevancia, dado que somos testigos de forma explícita de los efectos que genera el veneno en su cuerpo: antes de fenecer, Saturnina se lleva las manos a la garganta, tiembla frenéticamente, blanquea los ojos, y emite incómodos sonidos de atragantamiento. Esta escena no es una alusión a *Romeo y Julieta* como propone Schneider (33), sino una clara referencia a una práctica que caracterizó a la población indígena durante la Conquista y la Colonia. En efecto, Marco Curatola ubica los orígenes de este sacrificio inmediatamente después de la llegada de los españoles: los suicidios ocurrían debido a las duras condiciones de trabajo que padecían los indígenas en las minas, así como a la severa represión que condenaba sus creencias (240, 249).

Luis Millones –así lo indica la sección “News” en la website de la película– ha destacado la evocación de la obra de José María Arguedas que realiza el film, la cual se evidencia específicamente en el suicidio de Saturnina, puesto que así como la sangre de la muchacha recorrerá las piedras, el protagonista de *Los ríos profundos* percibe a los muros incaicos como si estuviesen conformados por piedras de sangre (144). En este punto, debemos advertir que las marcas corporales de la joven –su sangre, su sombra– no serán grabadas únicamente en un soporte terrenal –en las piedras, en las aguas– sino que serán también registradas en un soporte digital: la cámara de video. La grabación del suicidio es la prueba necesaria para contrarrestar aquello que, siguiendo a Homi Bhabha, constituye la condición simbólica, física y semiótica de invisibilización y borramiento (69) a la que son sometidos los grupos vulnerables. Al servirse de una cámara para dejar constancia de su sacrificio –un producto tecnológico que, paradójicamente, no fue concebido para ella ni para ninguno de sus pares indígenas–, Saturnina intuye que su mensaje puede ser diseminado más allá de las fronteras locales, regionales y nacionales; y presente que su querrela puede ser reproducida y puesta en circulación en el mundo globalizado.

3. Encuentros alrededor de una desgracia compartida

El desplazamiento transatlántico presentado en *Altiplano* es inusual. En primer lugar, invierte los puntos de partida y de llegada convencionales en la era de la globalización: esta vez, el trayecto no va de sur a norte ni de oriente a occidente, sino de un país europeo hacia una comunidad vulnerable en el llamado Tercer Mundo. En segundo lugar, el movimiento ocurre desde una posición de privilegio: como residente europea, Grace no ha de tener mayores inconvenientes para conseguir un pasaje –presumiblemente en avión– que la lleve a destino, ni necesitará visas o permisos especiales para ingresar al territorio nacional del Perú. En tercer lugar, el itinerario se produce a raíz de una motivación no de carácter político, económico o turístico, sino principalmente afectivo: la fotógrafa decide llevar a cabo su duelo en el lugar donde su esposo murió.

A medida que Grace se acerca a Turubamba, el film va preparando el clima necesario para que se produzca un quiebre en la agonía silenciosa en que se encuentra. Luego de presentarla aferrada con tensión al asiento de un bus colmado de soldados –quienes se dirigen a aplacar la protesta liderada por Saturnina–, la película la muestra más calmada en una estación de tren, mientras observa el paisaje andino con interés. Allí, un perro furioso la ataca, pero es prontamente alejado por una niña. En un gesto de amabilidad, la niña la lleva a su casa, le cura la herida, y tras indicarle que no es de cuidado, le entrega una pequeña piedra. “Toma esto. La piedra cargará con tu tristeza” (“Roadblock” 01:09:32-42), expresa ante la mirada sorprendida de la extranjera. Nuevamente las piedras, elemento simbólico y animado en la cosmovisión andina como afirmaba Arguedas en *Nosotros los maestros* (209), adquieren en *Altiplano* un papel significativo: no solo son las causantes de una muerte violenta y el soporte de la sangre de una suicida,

sino que además emergen como sostenedoras del desconsuelo.

Aunque tras arribar a los Andes peruanos la desolación de Grace seguía manifestándose de forma, por decirlo de algún modo, anestesiada –la aflicción que la permea no se expresa hasta el momento en flagrante llanto, pero sí en un expresivo lenguaje corporal: en el decaimiento en su semblante, la mirada entristecida y la rigidez de su cuerpo–, es su paso por la clínica oftalmológica rural, ahora abandonada y en visible estado de deterioro, el que constituye la antesala al momento en que su estado de contención irá a desintegrarse. Así, al cruzar el umbral que anuncia la entrada a Turubamba, el rostro de la extranjera empieza a desencajarse. Mira al cielo como si hiciera una pregunta, y baja la cabeza sin encontrar respuesta. Lanza un grito mudo, rompe en llanto, cae de rodillas, y se derrumba en el terreno polvoriento. Es en el lugar en donde su esposo perdió la vida donde finalmente logra exteriorizar su dolor de forma visceral, donde su corporalidad se ve profundamente afectada por la angustia que la corroe, y donde sus emociones reprimidas brotan en forma de lágrimas, jadeos y gritos.

Luego del evento catártico descrito, observamos a Grace recostada en un muro, con los ojos cerrados. Fuera del encuadre, una voz narra la historia de Saturnina: “Una vez una novia, hermosa y joven novia, soñaba con una vida soleada. Un día entró en el pueblo rodando un veneno, y se llevó a su amado” (“The Restoration” 01:27:32-47). Tras escuchar la última frase, la extranjera abre los ojos: se ha identificado con el relato. Cuando el narrador le pregunta si ha perdido a un ser amado, ella responde afirmativamente; y cuando le pregunta si alguna vez ha sentido ira, vuelve a contestar con una aseveración. Queda así manifiesto cómo las experiencias afectivas compartidas a partir de una negligencia en la era global reúnen a dos subjetividades en apariencia desvinculadas: un desastre ecológico tiene consecuencias devastadoras tanto en la vida de una campesina indígena como en la de una fotógrafa europea; una catástrofe medioambiental las lleva a atravesar intensos y simultáneos procesos de duelo, con los consabidos sentimientos de pérdida y abatimiento en común.

El narrador de la historia es el restaurador de la estatua de la Virgen, cuyo trabajo aún no ha terminado. “Es ciego” (01:29:17), comenta Grace al descubrir su estado. “Yo veo lo que usted no podría ver” (01:29:21-23), responde el hombre con seguridad. Este personaje despoja al ojo, órgano de la percepción sensible, de su estatus tradicional como símbolo del conocimiento intelectual –de acuerdo con la definición del *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (771)–, y plantea la posibilidad de emprender una aprehensión del mundo desde un ángulo afectivo. Desde tal perspectiva, descubrimos que el espíritu de Saturnina, invisible para Grace aunque no necesariamente imperceptible para el restaurador, se encuentra presente; y apreciamos que, al pronunciar al unísono las mismas palabras que el hombre emite, el alma de la joven novia pregunta a la recién llegada por su identidad. En esta escena, es significativo el hecho de que la extranjera dé a conocer no solo su nombre, sino también su profesión: Grace había decidido abandonar su carrera tras la experiencia traumática en Irak, así que el que vuelva a definirse como fotógrafa, sin que se le haya preguntado explícitamente por su trabajo, evidencia el inicio de una reconciliación con aquella parte de su pasado que intentaba olvidar y con aquella actividad que consideraba su misión en la vida.

A diferencia de la revuelta ocurrida con la llegada de los médicos extranjeros a Turubamba, la presencia de Grace en la comunidad no suscita un comportamiento hostil en la población. Es la actitud hospitalaria de la madre de Saturnina, quien ofrece agua y hospedaje a la forastera, la que suspende las muestras de desconfianza, rechazo e intimidación que podrían producirse. En un acto de aquello que Jacques Derrida apreciara como hospitalidad absoluta (31), la mujer no solo abre a Grace las puertas de su casa, sino que incluso le ofrece reposo en el mismo cuarto

y en la misma cama que fuera de Saturnina. Si bien el hecho de que una madre que ha perdido a su hija por causa de una tragedia de origen foráneo reciba amablemente a una extranjera implica que no estigmatiza a los seres humanos con base en su procedencia, la trama sugiere además que esta mujer ha de percibir en la visitante aquellos sentimientos compartidos durante el duelo. Esta identificación emocional se formula verbalmente camino a la morada, cuando escuchamos a la mujer articular unas palabras en quechua, y leemos en los subtítulos: “Oh, my dear. I feel your sadness. Rise up. May your heart blossom again” (01:29:53-30:03). A pesar de que Grace no comprende la lengua vernácula, de alguna manera intuye su significado: no es necesario hablar el mismo idioma para descifrar el sufrimiento en común, los afectos no necesitan traducción.

Grace no domina el quechua, pero sí se desenvuelve en español. Por consiguiente, luego de encontrar en el dormitorio de Saturnina la cámara de video que pertenecía a su esposo y encenderla, comprende a cabalidad el pronunciamiento que emitió la muchacha antes de quitarse la vida. “Sin imagen, no hay historia” (“Awakening” 01:32:59-33:04), escuchamos nuevamente a la joven declarar, mientras un paneo circular ubica a la fotógrafa de espaldas y los acordes de una música redentora permiten a la audiencia imaginar el estado de conmoción que inunda su rostro. La alteración emocional que genera el video en Grace despierta a su vez en ella una reacción física: la exaltación la lleva a salir corriendo de la casa, cruzar nuevamente el umbral de la comunidad, atravesar un riachuelo sin que le importe mojarse, y recostarse, empapada, sobre la orilla.

“Sin imagen no hay historia”, proclamaba Saturnina ante el lente de la cámara, en la soledad de su dormitorio pero con la certeza de la existencia de un público receptor en algún rincón del planeta, en el cual su mensaje habrá de calar y despertar indignación. Pese a que las palabras de la joven indígena no fueron específicamente dirigidas a la europea sino más bien a una audiencia colectiva y anónima, la fuerza del mensaje logra estremecer a esta última profundamente: como operadora de la imagen, Grace conoce de primera mano el poder de la fotografía para, según Roland Barthes, atestiguar un hecho sin mayor mediación (141-45), y tiene experiencia en aquello que Gisèle Freund distinguiera como el oficio de contar una historia a partir de imágenes accesibles a todo el mundo (123, 185).

La conmoción que ocasiona en la europea el manifiesto de la suicida ocurre además por el nexo que el enunciado “Sin imagen no hay historia” mantiene con una tensa conversación que Grace y Max sostuvieron a inicios del film. Max reprobaba la decisión de su esposa de abandonar su carrera tras el asesinato de Omar en Irak, y ante el argumento de la fotógrafa: “A photo never stopped a war” (“Omar” 00:09:06-08), el oftalmólogo replica con seguridad: “Independent photographers are our only hope [...] The image of his death gives meaning to his sacrifice. You should accept that and let the photo live”⁸ (00:09:09-24). Es cierto, como sostiene Grace, que una imagen por sí sola es y será incapaz de eliminar las raíces de la violencia y el estallido de la guerra; sin embargo, el hecho de que ella haya accedido por casualidad a la grabación del sacrificio de Saturnina le recuerda las palabras de su difunto esposo: es imperativo que las injusticias queden registradas en imágenes para así impedir su negación y olvido.

La fusión afectiva entre las subjetividades descritas, así como entre las cosmovisiones que ambas representan, se consolidan con la participación de Grace en el funeral de Saturnina. Acompañada de la misma melodía redentora que enmarcó tanto el develamiento del video como la respuesta emocional y corporal de Grace, esta escena retrata la peregrinación hacia una laguna ubicada en las alturas, en la cual los moradores de Turubamba cargan en la espalda diversas

8 Las citas son de los subtítulos en inglés, la discusión ocurre en francés.

HISPANIC STUDIES

r e v i e w

figuras religiosas. Los espectadores descubrimos con sorpresa que aquella que suponemos es la estatua finalmente reparada de la Virgen María exhibe ahora el rostro de Saturnina. La explicación a este peculiar detalle yace en el reconocimiento y admiración que reciben los suicidas en el mundo andino. Esta cosmovisión, ilustra Curatola, pondera a los suicidas como santos y seres de veneración, en la medida en que el sacrificio y la inmólación de estos personajes reconstituye y reafirma aquella unidad entre vivos y muertos, entre pasado y presente, amenazada y puesta en crisis por la represión a la que ha sido y sigue siendo sometida la sociedad indígena (250-57).

Los participantes del ritual se turnan para llevar la imagen de Saturnina. En el extenuante acarreo cuesta arriba de pesadas estatuas de yeso, observamos la emergencia de aquel momento de homogeneidad y compañerismo que advirtiera Víctor Turner en la fase liminal de los ritos de pasaje (102-04); o de aquel “tercer espacio” que Bhabha describiera como lugar intermedio y momento de identificación entre subjetividades (81, 86). La ausencia de jerarquías entre los participantes, al ubicarse en un mismo nivel de humildad, los lleva además a compartir un estado de redención emocional como consecuencia del esfuerzo físico realizado: tras purificar la imagen de Saturnina con el agua de la laguna, la comunidad indígena cumple con el rito necesario para dejar partir al espíritu de su heroína; tras depositar cuidadosamente en el manantial aquella piedra que Grace recibió para cargar con su tristeza, la extranjera cierra sus heridas y finaliza su duelo.

En tiempos despiadados y de división (Bauman 9, 150) y en momentos en los cuales las fronteras se trazan a partir de la falta de confianza (Bauman y Donskis 113), la película *Altiplano* sitúa en la esfera afectiva aquel vínculo humano necesario que disipa barreras geográficas, sociales, culturales y lingüísticas, y congrega a los seres humanos en torno a experiencias compartidas. Como hemos podido apreciar, el film se ocupa de dos subjetividades que pese a provenir de territorios distantes entre sí y a pesar de proceder de realidades a primera vista incompatibles, confluyen alrededor de las impresiones, emociones, sentimientos y estremecimientos relacionados con el duelo y con la muerte. Al fin y al cabo, independientemente del lugar en que se haya nacido, de la posición social que se detente, del color de piel que se exhiba o del idioma que se maneje, la muerte –tanto de un ser querido como la propia– es el destino que todos los seres humanos, tarde o temprano, tendremos en común.

HISPANIC STUDIES

review

Bibliografía

- Altiplano. A film by Brosens and Woodworth*, 2009, altiplano.info.
- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. 1958. Editado por Ricardo González Vigil, Cátedra, 1995.
- . *Nosotros los maestros*. Horizonte, 1988.
- Appadurai, Arjun. *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. 2006. Traducido por Alberto E. Álvarez y Araceli Maira, Tusquets Editores, 2007.
- “Awakening.” *Altiplano*, directed by Peter Brosens and Jessica Woodworth, performance by Magaly Solier and Jasmin Tabatabai, chapter 11, Meridiana Films, 2009.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 1980. Traducido por Joaquim Sala-Sanhuja, Paidós, 1990.
- Bauman, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. 2001. Traducido por Jesús Alborés, Siglo Veintiuno Editores, 2003.
- ., y Leonidas Donskis. *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. 2013. Traducido por Antonio Rodríguez, Paidós, 2015.
- Beasley-Murray, Jon. *Poshegemonía. Teoría política y América Latina*. Paidós, 2010.
- Bhabha, Homi K. *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*, editado por Mariano Siskind, traducido por Hugo Salas, Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- “Blindness.” *Altiplano*, directed by Peter Brosens and Jessica Woodworth, performance by Magaly Solier and Jasmin Tabatabai, chapter 3, Meridiana Films, 2009.
- “Blood and Stone.” *Altiplano*, directed by Peter Brosens and Jessica Woodworth, performance by Magaly Solier and Jasmin Tabatabai, chapter 7, Meridiana Films, 2009.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Herder, 1985.
- Choropampa. El precio del oro*, dirigido por Stephanie Boyd y Ernesto Cabellos, Guarango Cine y Video, 2002, 17 agosto 2015, www.youtube.com/watch?v=Fb6-kmQzdlU&t=1738s.
- Curatola, Marco. “Suicidio, holocausto y movimientos religiosos de redención en los Andes (SS. XVI-XVII)”. Traducido por Renato Sandoval Bacigalupo. *Anthropologica*, vol. 7, nº 7, 1989, pp. 233-62.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Traducido por José Vázquez Pérez, Pre-textos, 1994.
- . *¿Qué es la filosofía?* 1991. Traducido por Thomas Kauf, Anagrama, 1993.
- Del Sarto, Ana. “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez”. *Cuadernos de literatura*, vol. 16, nº 32, 2012, pp. 41-68.
- Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle. *La hospitalidad*. 1996. Traducido por Mirta Segoviano, La Flor, 2006.
- Deustua, Alejandro. *La cultura nacional*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1937.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Harvard University Press, 2008.
- Foucault, Michel. *Society Must be Defended. Lectures at the Collège de France, 1975-1976*, edited by Arnold I. Davidson, translated by David Macey, Picador, 2003.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*, traducido por Josep Elias y Joaquim Romaguera i Ramió, Gustavo Gili, 1976.
- Gledhill, Christine. “The Melodramatic Field: An Investigation.” *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, British Film Institute, 1987, pp. 5-39.
- Gregg, Melissa and Gregory J. Seigworth, eds. *The Affect Theory Reader*. Duke University Press, 2010.
- Hardt, Michael. “Foreword: What Affects Are Good For.” *The Affective Turn. Theorizing the Social*,

HISPANIC STUDIES

review

- edited by Patricia Ticineto Clough and Jean Halley, Duke University Press, 2007, pp. ix-xiii.
- Macnab, Geoffrey. "Sacrifice and Redemption in the Andes." *Firstrunfeatures.com*, 2009, www.firstrunfeatures.com/presskits/altiplano/altiplano_pk.pdf.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello, 1998.
- Miller, Karina y María Cisterna Gold, eds. "Introducción". *Política de los afectos y emociones en producciones culturales en América Latina*, edición especial de *Revista Iberoamericana*, vol. 82, n° 257, 2016, pp. 675-83.
- Moraña, Mabel. "Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas". *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, editado por Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado, Iberoamericana; Vervuert, 2012, pp. 313-37.
- Morote, Efraín. *Aldeas sumergidas*. Centro Bartolomé de las Casas, 1988.
- "News." *Altiplano.info*, 15 Sept. 2009, altiplano.info/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=49.html
- Nugent, José Guillermo. *El laberinto de la choledad*. Fundación Friedrich Ebert, 1992.
- "Omar." *Altiplano*, directed by Peter Brosens and Jessica Woodworth, performance by Magaly Solier and Jasmin Tabatabai, chapter 2, Meridiana Films, 2009.
- Palma, Clemente. *El porvenir de las razas en el Perú*. Torres Aguirre, 1897.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. Macmillan, 2011.
- Portocarrero, Gonzalo. "Sacaosjos: crisis social y fantasmas coloniales". 1991. *Racismo y mestizaje y otros ensayos*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, pp. 295-342.
- Reber, Dierdra. "La afectividad epistémica: el sentimiento como conocimiento en *El secreto de sus ojos* y *La mujer sin cabeza*". *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, editado por Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado, traducido por Sergio Gutiérrez Negrón, Iberoamericana; Vervuert, 2012, pp. 93-105.
- "Roadblock." *Altiplano*, directed by Peter Brosens and Jessica Woodworth, performance by Magaly Solier and Jasmin Tabatabai, chapter 8, Meridiana Films, 2009.
- "Sacrifice." *Altiplano*, directed by Peter Brosens and Jessica Woodworth, performance by Magaly Solier and Jasmin Tabatabai, chapter 9, Meridiana Films, 2009.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "Presentación". *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, editado por Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado, Iberoamericana; Vervuert, 2012, pp. 11-16.
- Schneider, Jen. "Altiplano directed by Peter Brosens and Jessica Woodworth (review)." *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, vol. 44, n° 1, 2014, pp. 32-35.
- Spivak, Gayatri. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" 1988. Traducido por Santiago Giraldo, *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, 2003, pp. 297-364. www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf.
- Ticineto Clough, Patricia and Jean Halley, eds. *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Duke University Press, 2007.
- "The Restoration." *Altiplano*, directed by Peter Brosens and Jessica Woodworth, performance by Magaly Solier and Jasmin Tabatabai, chapter 10, Meridiana Films, 2009.
- Turner, Víctor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. 1969. Traducido por Beatriz García Ríos, Taurus, 1988.
- Weismantel, Mary. *Cholas y pishtacos. Relatos de raza y sexo en los Andes*. 2003. Traducido por Cris-

HISPANIC STUDIES

r e v i e w

tóbal Gnecco, Instituto de Estudios Peruanos; Universidad del Cauca, 2016.

Willems, Gertjan and Kevin Smets. "Film Policy and the Emergence of the Cross-Cultural. Exploring Crossover Cinema in Flanders (Belgium)." *Crossover Cinema: Cross-Cultural Film from Production to Reception*, edited by Sukhmani Khorana, Routledge, 2013, pp. 94-104.