

Cine y video: reflexiones acerca de *El techo de la ballena* (Raul Ruiz) y *The Laughing Alligator* (Juan Downey) para problematizar la alteridad en las imágenes

Milciades Jara-Alarcón

Universidad de la Frontera (UFRO) - Chile
milciades.jaraa@gmail.com

Fecha de recepción: 10/12/2025

Fecha de publicación: 03/09/2026

Ver citas audiovisuales 

Resumen

Este artículo establece un diálogo entre el filme *El techo de la ballena* (1982) de Raúl Ruiz y la obra de videoarte *The Laughing Alligator* (1979) de Juan Downey, aproximando dos expresiones estéticas comúnmente disociadas. Ambas piezas son abordadas como dispositivos experimentales que interrogan las representaciones hegemónicas de la alteridad. A través del análisis de la apropiación tecnológica y la ruptura con el realismo documental, se argumenta que estos autores despliegan una antropofagia visual que desestabiliza las dinámicas coloniales del encuentro etnográfico. El texto explora cómo, frente al colapso de los grandes relatos políticos de los años 70 en América Latina, emerge una subjetividad irónica y fragmentada. Finalmente, se examina la tensión entre la lógica racionalista occidental y la discontinuidad de la alteridad, desentrañando el modo en que estas máquinas de visión fagocitan y reconfiguran la identidad cultural.

Palabras clave: etnografía experimental, antropología audiovisual, estéticas decoloniales, antropofagia, Jacques Rancière.

Film and Video: Reflections on *The Roof of the Whale* (Raúl Ruiz) and *The Laughing Alligator* (Juan Downey) to Problematize Alterity in Images

Abstract

This article establishes a dialogue between Raúl Ruiz's film *The Roof of the Whale* (1982) and Juan Downey's video art piece *The Laughing Alligator* (1979), bringing together



two aesthetic expressions commonly dissociated. Both works are addressed as experimental apparatuses that question hegemonic representations of alterity. Through an analysis of technological appropriation and the break with documentary realism, it is argued that these authors deploy a visual and symbolic anthropophagy that subverts the colonial dynamics of the ethnographic encounter. The text explores how, facing the collapse of the grand political narratives of the 1970s in Latin America, an ironic and fragmented subjectivity emerges. Finally, it examines the tension between Western rationalist logic and the discontinuity of alterity, unraveling how these image-machines phagocytize and reconfigure cultural identity.

Keywords: experimental ethnography, visual anthropology, decolonial aesthetics, anthropophagy, Jacques Rancière.

1. Introducción

Las relaciones entre los distintos tipos de máquinas de imágenes en términos históricos y conceptuales tienden a una visión fragmentada, como si corrieran por carriles disímiles. De un lado las artes cinematográficas con sus distintos formatos de celuloide y luego con la imagen calculada de soporte digital. Por el camino del frente encontramos la imagen electrónica y el video, más vinculado a un formato televisivo y al denominado video-arte, cuya irrupción se expandió en los 60 y 70 producto del desarrollo tecnológico y su apropiación experimental.

Según La Ferla¹, durante aquel período se dio un fértil contacto entre ambos dispositivos. Sin embargo, en términos de investigación, aún es necesario ahondar en análisis que den cuenta de aquel vínculo y, sobre todo, de la hibridez que caracteriza la experimentación y apropiación crítica entre los distintos medios audiovisuales.

La posibilidad de pensar ambos dispositivos desde su interrelación y complejidad, invita a releer el período del último cuarto del siglo XX, considerando encuentros y desencuentros de aquellas prácticas. Para el caso chileno y latinoamericano, dos de sus mayores exponentes en el arte de las imágenes en movimiento —Raúl Ruiz y Juan Downey— han sido reconocidos (y reducidos) a sus nichos particulares, aun teniendo en consideración el alto grado de experimentación y de rupturismo en cada uno de estos artistas. Así, Ruiz es reconocido como uno de los grandes cineastas del pasado siglo, mientras que Downey es uno de los pioneros y mayores exponentes del videoarte.

Pese a existir más coincidencias que disonancias, la academia y la crítica los han analizado por separado². Uno de los pocos esfuerzos por generar una lectura en

¹ La Ferla, *Cine (y) digital*, 11.

² La bibliografía específica sobre cada autor es extensa. Sobre la obra de Ruiz, destacan los estudios de De los Ríos,

diálogo de ambos artistas es el que realizó Fernando Pérez³, donde más allá de realizar una comparación desde una ingenua pretensión de objetividad, hace una lectura flexible y situada de ambas obras.

Esta lectura dialógica se vuelve urgente si consideramos el desplazamiento epistémico que sufrieron las artes visuales latinoamericanas en el paso de la década del 60 a la del 80. Si el Nuevo Cine Latinoamericano en su vertiente militante, abogaba por una estética de la urgencia donde la cámara era un fusil para la liberación colectiva, la obra de Ruiz y Downey marca un punto de inflexión hacia una política de la subjetividad. No se trata ya de la afirmación heroica de una identidad nacional o continental unívoca, sino de la exploración de sus fracturas y derivas.

En este sentido, tanto *El techo de la ballena* como *The Laughing Alligator* operan en lo que podríamos llamar una “zona de indistinción” entre el exilio y la pertenencia. Ruiz y Downey, operando desde las metrópolis del norte (París y Nueva York), se apropian de las tecnologías del dominador no para revelar una verdad oculta, sino para evidenciar la opacidad de toda traducción cultural. Es aquí donde cobra fuerza lo planteado por Jean-Louis Comolli⁴ respecto a la porosidad entre lo real y lo escenificado, donde es posible matizar el límite entre escena y vida. La hibridez del videoarte y el cine de vanguardia permite una flexibilidad que el modelo representativo clásico no podía permitirse, habilitando la capacidad de dudar de la propia voz enunciativa más allá de la distinción taxativa entre ficción y documental.



Fotograma de *The Laughing Alligator* (Downey, 1979)

El cine de Raúl Ruiz, y Goddard, *The Cinema of Raúl Ruiz*; para la recepción crítica de Downey, véase el catálogo retrospectivo, Downey, *Juan Downey: el ojo pensante*.

³ Pérez, La imagen inquieta.

⁴ Comolli, *Ver y poder*, 65.

El objetivo de este trabajo es realizar una lectura en diálogo de la obra de Juan Downey (1979) *The Laughing Alligator* y el filme de Raúl Ruiz (1982) *El techo de la ballena* como formas experimentales que se cuestionan los límites y las posibilidades de la alteridad por medio de las imágenes. Lo destacable de ambas obras en términos comparativos es que son prácticamente contemporáneas entre ellas y, aunque trabajan en distintos dispositivos —Downey en video y Ruiz en fílmico— ambas están atravesadas por el movimiento analítico sobre sí mismas.

En este sentido, es necesario contextualizar dicho período para situar de mejor forma aquella búsqueda. Luego del período abierto por el inicio de la Revolución Cubana en el 59, las ideas de transformación y la emergencia de nuevas izquierdas se difundieron por Latinoamérica, época que reconfiguró los sentidos y las posibilidades de enunciación de distintos sectores⁵. Pese a la efusividad, este período se cierra fuertemente con la articulación del Plan Cóndor y el golpe cívico-militar de 1973 en Chile.

Los años posteriores significaron la cancelación de cualquier expresión contraria al régimen, junto con un recrudecimiento del conflicto geopolítico de la Guerra Fría y el declive de la opción soviética. Si bien Downey ya vivía en los Estados Unidos para el inicio de la dictadura, sus posibilidades de retorno se alejaron. Por su parte, Ruiz tuvo que irse exiliado a Francia, donde desarrolló gran parte de su cine, pero sin dejar de mirar de reojo su antiguo terruño.

La hipótesis de este trabajo es que ambas obras constituyen una mirada íntima acerca de la pregunta por los orígenes y la posibilidad de ser abordada a partir del vínculo, dando cuenta de una mirada reflexiva sobre sí misma, un pliegue que constituye un vínculo como forma de mirarse y contarse en la diferencia que deviene la alteridad. Esto es representado mediante un cuestionamiento a los límites del lenguaje realista y a través de la idea de antropofagia como práctica de resistencia y posibilidad de la alteridad. Se realiza desde distintos soportes en cada caso, sin embargo, en ambas hay una apropiación experimental de las tecnologías y la impronta por construir formas que subvierten las narrativas hegemónicas, reconfigurando las posibilidades sensibles del lenguaje.

Ambas obras dialogan en un contexto común, marcado por la derrota política, la extranjería, la hibridación y la masificación de diversas máquinas de imágenes. Así, se exploran cuestionamientos comunes en ambos trabajos, articulados por la pregunta fundamental de la identidad y alteridad: ¿quién soy yo? ¿Quién es el otro?

2. Máquinas de imágenes, apropiación experimental, lo sensible y su reparto

Más allá de los determinismos tecnológicos o el razonamiento propio de la lógica mecanicista-causal, la transformación de las posibilidades técnicas supone

⁵ Gilman, "Los sesenta/setenta", 53.

condicionantes en la obra. Al menos así se ha visto en los procesos sociohistóricos del cine como bien documenta Boschi⁶ en su trabajo sobre el cineasta Robert Kramer, donde analiza los cruces entre la técnica, los modos del cine y la potencia política de la imagen en dicho contexto.

La posibilidad del llamado cine directo se logró en gran parte gracias al aligeramiento de las nuevas máquinas de imágenes, las cuales posibilitaron grabar sonido directo de forma sincrónica. Esto supuso un cambio en las formas de hacer cine, de mirar lo real y el modo de acercamiento a lo sensible. Icónicas son las modificaciones realizadas por Robert Drew y Richard Leacock a las cámaras Auricon para posibilitar un mejor manejo durante el rodaje. Del mismo modo que las cámaras Eclair, con su menor peso y grabación de sonido, ayudaron en las necesidades de un cine más cercano al desarrollo de los acontecimientos sociopolíticos.

El formato de 16mm se volvió popular en estas nuevas estéticas, ya que supuso una democratización en los medios de producción cinematográficos. Estas modificaciones técnicas, situadas en el contexto de urgencia política que caracterizó los años 60 y 70, masificaron las posibilidades de hacer cine con un menor presupuesto, dando la oportunidad a una nueva camada de cineastas independientes, quienes pudieron desarrollar una mirada autoral y vanguardista.

A la par de estas transformaciones sociotécnicas, comenzaron a aparecer nuevos espacios de circulación para el cine independiente en Latinoamérica, como es el caso del Festival de Cartagena de Indias, el Festival de Cine de Viña del Mar y el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana. Estos circuitos no solo aportaron a subvertir las formas de circulación mercantil, sino que además se convirtieron en lugares de discusión acerca del quehacer artístico y cinematográfico. Hubo una transformación de las relaciones de fuerza dentro del campo cinematográfico, ya que, en un sentido bourdiano, estas articulaciones comenzaron a disputar los sentidos y significados acerca del cine.

En el caso del video, los primeros dispositivos comerciales vinieron de la mano de Ampex en los 50, sin embargo, su masificación se dio a partir de las mejoras tecnológicas y de precios introducidas por Sony a mediados de los 60 con su modelo Portapak. Las posibilidades de rodajes más largos, a menor costo, la portabilidad y el acceso, constituyeron una base para su difusión entre artistas visuales que se iniciaron en la imagen en movimiento y cineastas que comenzaron a experimentar con las bondades de la imagen electrónica.

Tanto para Bellour⁷ como para Schefer⁸ el dispositivo video permitió el desarrollo de los primeros autorretratos audiovisuales, ya que debido a su ergonomía y plasticidad, invitaba a “girar la cámara” y apuntar sobre sí mismo. Esto supuso una transformación en los modos de hacer propios del audiovisual, dando pie a acciones

⁶ Boschi, *Robert Kramer*.

⁷ Bellour, *Entre imágenes*.

⁸ Schefer, “Vi-deo memoria”, 115.

performáticas sobre el propio cuerpo y posibilidades por medio de las imágenes. Diferenciándose de la documentación audiovisual de la performance, nació la videoperformance, donde Vito Acconci fue uno de los principales exponentes.

Esto implicó una primera etapa de experimentación con el video como si fuera un espejo⁹, la cual estuvo caracterizada por una mirada narcisista sobre sí mismo, omitiendo el contexto sociopolítico. Más adelante, este movimiento se complejiza y, consciente o inconscientemente, se hace cargo de dichas críticas. Se articula una forma autorretrato audiovisual que se vuelve sobre sí, pero en ese mismo devenir, contempla el contexto. Una dialéctica de las distintas dimensiones de la propia vida, expresada a partir de la articulación creativa de las formas. Se conforma un sujeto mediado por la historia y los diversos tópicos que lo constituyen. En esta corriente destacan artistas como Sadie Benning, Bill Viola y el mismo Juan Downey.

Más allá del desarrollo tecnológico en el campo del cine y el video, lo interesante de estos movimientos fue su apropiación experimental respecto a la técnica. Subvertir el programa como brillantemente planteó Flusser¹⁰ respecto a los usos de las máquinas de imágenes. Pasar de los usos usuarios y preestablecidos por las normas del mercado. Aventurarse en la herejía de las formas y modos de hacer alternativos. Los nuevos soportes entregan múltiples caminos para su producción, edición y transformación, ampliando las derivas creativas de la obra y liberándose del afán mimético al cual sistemáticamente se le ha tratado de reducir.

Esta herejía supera la sintaxis narrativa hasta la materialidad misma del soporte, convirtiendo la textura de la imagen en un agente activo de la antropofagia. En *El techo de la ballena*, Ruiz opera una destrucción sistemática de la transparencia fotográfica mediante el uso de filtros cromáticos —tonos sepia, verdosos o rojizos que bañan la escena—, generando una atmósfera onírica que recuerda a la visión desde el interior de un organismo. La lente no funciona aquí como la ventana al mundo que teorizaba André Bazin, sino como una membrana digestiva; la cámara no registra la Patagonia, sino que la metaboliza. Este tratamiento plástico sugiere que la realidad no está ahí afuera para ser capturada, sino que está siendo constantemente masticada y reconstituida por la subjetividad del exiliado. El espacio fílmico se vuelve claustrofóbico, una ballena visual donde los personajes flotan en un líquido amniótico de celuloide degradado, enfatizando que para el cineasta desterrado, el paisaje natal es siempre una reconstrucción fantasmática, un tejido de memoria y ficción que se descompone al contacto con la luz.

⁹ rauss, "Videoarte: la estética del narcisismo", 43.

¹⁰ Flusser, *Para una filosofía fotografía*.



Afiche de *El techo de la ballena* (Ruiz, 1982).

Por el camino opuesto, pero con idéntica virulencia política, Downey explota la especificidad electrónica del video para desmaterializar el paisaje amazónico. A diferencia del grano filmico que remite al archivo y al pasado, la señal de video en *The Laughing Alligator* opera en un presente puro y nervioso. Las líneas de barrido del monitor, las interferencias estáticas y la retroalimentación visual no son ocultadas como errores técnicos, sino exhibidas como la arquitectura nerviosa de la comunicación intercultural. Si Ruiz “ensucia” el lente para denotar la distancia melancólica del exilio, Downey utiliza la “baja resolución” y la inmediatez del video para insertar su propio cuerpo en el circuito energético de la selva. La imagen electrónica, con su capacidad de reproducción instantánea, permite a Downey verse a sí mismo siendo visto por los Yanomami en tiempo real, rompiendo la temporalidad lineal de la antropología clásica (que graba hoy para analizar mañana). Aquí, la máquina de imágenes actúa como un espejo caníbal que devora simultáneamente al observador y al observado, fusionándolos en un flujo de electrones donde las jerarquías ontológicas entre “civilizado” y “salvaje” se disuelven.

Estos modos de hacer en general vienen de la mano del cine independiente. Así lo postula también La Ferla¹¹, quien sostiene que en la simbiosis entre lo independiente, lo experimental y lo autoral, es posible concebir nuevas formas que impugnen la lógica hegemónica del espectáculo. Fuera de los circuitos mercantiles y fuera de

¹¹ La Ferla, *Cine (y) digital*, 11.

los lenguajes predominantes emerge la praxis creativa del devenir artístico. En esa amalgama mutante que tanto eco hace en Comolli¹², es donde es posible pensar en nuevas emergencias.

Estas apropiaciones formales inciden directamente en la relación de lo decible y lo visible, reconfigurando la correlación entre arte y política. Rancière¹³, en sus postulados sobre el reparto de lo sensible desarrolla dicho argumento. Dependiendo del momento sociohistórico, el reparto de lo sensible varía, generando inclusiones, pero también exclusiones. Constituye el régimen que estipula quién y cómo accede a ese reparto.

El arte tiene la capacidad de modificar el reparto de lo sensible establecido, a partir del desarrollo de nuevas formas que posibiliten transformar la relación entre estética y política. La estética está en la base de la política misma, puesto que supone un reparto. Una exclusión e inclusión según criterios propios de la dinámica de poder concreta. Ese mismo reparto es posible también transformarlo. Así, el arte en sí mismo es político, más allá de la estetización de la política o la politización de la estética. Hay en esos modos de hacer la posibilidad de su degradación y a la vez creación. Flujo constante de negación que en su momento se afirma y desarrolla. El movimiento del arte constituye el movimiento de ese reparto.

Las experimentaciones propias de estos movimientos estéticos respecto a la apropiación crítica de los dispositivos técnicos, constituye un incidencia en los modos de hacer establecidos, modificando la relación entre lo decible y lo visible. En este sentido, la experimentación con el lenguaje a partir de la subversión de la técnica, entrega luces para pensar las relaciones con un otro por medio de las imágenes. Movimiento que a la vez critica los discursos hegemónicos y da cuenta de los límites de la representación.

3. Los límites del lenguaje realista y la inabarcabilidad del encuentro

Ambas obras se inscriben en una ruptura deliberada con el realismo, desplegando estrategias que enfatizan lo inexpresable, lo invisible o lo “otro”. Esta elección busca desestabilizar las estructuras convencionales de representación que persiguen la explicación objetiva de dichos elementos. Por el contrario, en el corpus se asume esa limitación y se hace expresa, buscando construir signos alternativos que den cuenta de la inabarcabilidad de la experiencia humana.

En una secuencia de *The Laughing Alligator*, Downey relata, a través del sonido y la imagen, que mientras caminaba por el bosque, los Yanomami le apuntaron con un arma, simbolizando un potencial enfrentamiento. A lo que Downey responde apuntando con su cámara, la cual “también puede ser un arma peligrosa”. A partir del rápido montaje y de los bruscos movimientos de la cámara, se genera la sensación

¹² Comolli, *Ver y poder*, 558.

¹³ Rancière, *El reparto de lo sensible*, 19.

de inestabilidad. Es ese primer encuentro de la otredad. El miedo a lo desconocido y la respuesta visceral de la defensa que en cualquier momento deviene en ataque.

Esta confrontación, más allá de ser un choque de fuerzas físicas, es el colapso de una arquitectura invisible. Downey, formado originalmente como arquitecto, concibe el video no solo como un registro, sino como un sistema de retroalimentación capaz de reconfigurar el espacio y las relaciones energéticas entre los cuerpos. En su serie Video Trans Americas, la cámara opera como un dispositivo de “auto-etnografía” donde el sujeto que mira es modificado instantáneamente por lo mirado.

Al apuntar con su cámara al Yanomami armado, Downey no busca capturar al “otro” para el museo occidental, sino que se inscribe a sí mismo en un circuito de peligro y seducción. La arquitectura que le interesa a Downey aquí es la estructura cibernética de la comunicación intercultural: una red de miradas donde el antropólogo/artista pierde su posición de seguridad ontológica. La imagen granulosa y el montaje frenético del video no son errores técnicos, sino la formalización estética de esta pérdida de centro; es la visualización de una arquitectura invisible donde las jerarquías coloniales se disuelven en un flujo de información inestable.

Luego Downey, con un cierto tono de ironía, recuerda las advertencias que le hicieron los antropólogos acerca de la peligrosidad de los Yanomami. La secuencia termina con la ralentización de la imagen y risas. Esta ironía se puede interpretar como una crítica a la representación tradicional del lenguaje realista-antropológico, donde el conflicto intercultural y el colonialismo son estructurales.

Dicha operación sonora y visual desactiva la solemnidad del discurso científico, revelando que el miedo al otro es una construcción proyectada por la propia psique occidental. La risa interrumpe la cadena lógica de la defensa y el ataque, introduciendo una zona de indeterminación donde la figura de la alteridad deja de ser una amenaza para convertirse en un enigma compartido. Al sabotear la expectativa de violencia, Downey abre una grieta por donde se fuga la posibilidad de una relación no jerárquica, negando la premisa de que todo contacto con la alteridad debe resolverse necesariamente bajo los códigos de la dominación o la guerra occidental.

Se muestran los límites del discurso que busca explicar la realidad de forma unicausal, particularmente a partir del conflicto como fuerza productora de la alteridad. Si bien es innegable el papel de la lucha en la dinámica sociohistórica, su sobredeterminación cae en un esencialismo mecanicista que no logra abrirse a la complejidad de los procesos de encuentro y alteridad.

En *El techo de la ballena* la dimensión del miedo como pulsión propia del encuentro es desarrollada durante el primer contacto entre el antropólogo y los indígenas. Un plano de espaldas muestra a Narciso sentado en el pasto junto al antropólogo, Narciso le dice que se va a parar rápidamente y voltear la mirada. Ambos realizan esa acción y se encuentran frente a frente a los indígenas Adán y Edén. Ante esto, los indígenas cubren su rostro con sus manos, pero dejan un pequeño espacio que les permite seguir viendo.

Acá dialogan dos reacciones propias de la experiencia de la alteridad y el extrañamiento: el miedo y la curiosidad. Un temor a lo desconocido acompañado de una pulsión por desentrañar lo que allí se esconde. Lo interesante es que en esta secuencia quienes se cubren el rostro son los indígenas, mientras que Narciso y el antropólogo miran fijamente, así como si su posición de poder y capital simbólico-cultural los despojara del miedo, pues sus marcos racionalistas de comprensión del mundo, subsumen la diferencia rápidamente y sin contratiempos.



1. Fotograma de *El techo de la ballena* (Ruiz, 1982).

No obstante, esa confianza en la transparencia de lo real pronto se revela como una ceguera epistemológica. La mirada fija del antropólogo, que pretende devorar al objeto de conocimiento sin ser tocada por él, choca contra la opacidad estratégica de los indígenas. Al ocultarse parcialmente, Adán y Edén instauran una asimetría visual que desarticula la fantasía de control del observador: ellos ven sin ser plenamente vistos, invirtiendo la lógica del panóptico colonial y transformando su supuesta vulnerabilidad en una táctica de resistencia que deja al “hombre de ciencia”, paradójicamente, en la intemperie del sentido.

De esta forma, esta primera seguridad por la posibilidad de la aprehensión de la experiencia humana, se va diluyendo a lo largo del filme, mostrando las limitaciones de la concepción lógico-mecanicista del mundo. Esto se va desarrollando cuando el antropólogo interroga a los indígenas para conocer su idioma. Recordemos que una de las principales estrategias de la antropología colonialista consistió en aprender

la lengua de la etnia que estudiaban, para así poder documentar sus dinámicas culturales y someterlos desde ahí.

Cada vez que el antropólogo les muestra un objeto, Adán y Edén le responden con la misma palabra: “Yamascuma”, lo que termina por dejarlo perplejo ante la imposibilidad de comprenderlos. Así, la obra muestra la incapacidad de los métodos tradicionales para interpretar la experiencia de la alteridad.

Esta reiteración del vocablo “Yamascuma” funciona como un dispositivo de clausura semántica que frustra la expectativa de transparencia del relato etnográfico. Lejos de ser un simple malentendido, se trata de una táctica defensiva: al anular la posibilidad de una traducción unívoca, los personajes indígenas impiden que su experiencia sea capturada y archivada por la lógica occidental. El lenguaje deja de ser un vehículo de entrega de información para convertirse en un muro infranqueable, dejando al antropólogo —y con él, al espectador— ante la evidencia de que existen zonas de la alteridad que permanecen inaccesibles a la razón instrumental.

Del mismo modo, en *The Laughing Alligator*, la decisión de Downey de no subtítular los cánticos Yanomami ni traducir sus diálogos internos opera bajo la misma lógica de resistencia. El espectador occidental, acostumbrado a que el documental etnográfico le entregue el mundo masticado y explicado mediante la voz en *off* o el subtítulo, se enfrenta aquí a una barrera de sonido puro. La voz indígena se presenta en su materialidad sonora, como un timbre, un ritmo y una vibración, pero se niega a entregarse como información.

Esta estrategia desactiva el consumo exótico de la alteridad: no podemos entender, en un sentido racionalista, a los Yanomami, solo podemos interpretar y sentir su misterio. Al preservar esta zona de indescifrabilidad, tanto Ruiz como Downey sugieren que la única relación ética posible con el otro no pasa por la traducción (que siempre es traición y domesticación), sino por la aceptación de su irreducible diferencia, de esa parte de su experiencia que nunca podrá ser codificada por las máquinas de imágenes.

Otro momento que aporta a esto en el filme de Ruiz es cuando el hijo del matrimonio europeo se comunica con los indígenas. Su madre lo encuentra y le dice que no se acerque tanto, ya que los proletarios son raros —el dolor los ha hecho raros—, a lo que el niño responde en un idioma que él mismo inventó, generando el extrañamiento de la madre.

El infante, aún no cargado completamente por los marcos de comprensión occidental, puede acceder de forma más abierta a la experiencia de la alteridad, ya que su lenguaje todavía tiene la plasticidad necesaria para su adaptación. Por el contrario, la madre los clasifica inmediatamente a partir de ejes de entendimiento, mostrando la visión paternalista acerca de las clases subalternas.

En *The Laughing Alligator*, esta imposibilidad de traducción es asumida radicalmente desde el comienzo sin ser una carencia. Las oraciones de los Yanomami renuncian a su función informativa para devenir en pura materia sonora, integrándose como una textura más del paisaje audiovisual, siendo discernibles solo a través de

ARTÍCULO

la sensibilidad. Esta operación alcanza su clímax hacia el final del filme, cuando la figura de la narradora irrumpe dislocada en medio de la ciudad moderna.

Allí, la imagen avanza mediante un parpadeo intermitente o *flicker* estroboscópico que violenta la estabilidad retiniana del espectador. Mientras la voz en *off* describe el uso de psicotrópicos y su función ritual para acceder a otros mundos, el dispositivo de video mimetiza esa experiencia: la alucinación se produce formalmente a través del montaje, recordando el interés del cine experimental. De este modo, Downey postula una analogía entre el chamanismo y la tecnología electrónica; ambos operan como máquinas de alteración de la conciencia capaces de rasgar el velo de lo visible y transportarnos a una realidad otra.



2. Fotograma de *The Laughing Alligator* (Downey, 1979)



3. Fotograma de *The Laughing Alligator* (Downey, 1979)

Este tratamiento de la imagen cuestiona la narrativa realista a través de una apropiación experimental del dispositivo técnico. Se trata de mostrar la inconmensurabilidad de esos otros mundos a partir de la creación de figuras simbólicas que movilizan sensaciones por sobre los datos. Esto se refuerza con el canto ininteligible de los Yanomami mientras realizan su ritual.

Esta imposibilidad es retratada en la última secuencia de *El techo de la ballena*, cuando el antropólogo retorna y se encuentra nuevamente con los indígenas. Esta vez ambos se miran directamente y logran charlar. El antropólogo les pregunta cómo aprendieron tantos idiomas. Los indígenas le preguntan en lengua occidental si conoce a Spinoza, si conoce a Hegel.

Esta última mención a Hegel es interesante si volvemos al término “Yamascuma”, que era una respuesta tipo para cualquier significante. En sus obras *La ciencia de la lógica* y *La fenomenología del espíritu*, Hegel expone el desarrollo dialéctico de la ontología, cuyo origen está dado por la contradicción entre el ser y la nada. Unidad diferenciada que corresponde a la mayor abstracción posible. Hegel es uno de los principales detractores de la lógica formal aristotélica y su mecanicismo-causal. “Yamascuna” es el todo y la nada. La abstracción del devenir del ser.

Para el filósofo alemán, el “ser puro” y la “nada pura” son indistinguibles en su vacuidad inmediata; su verdad no reside en el movimiento incesante de desaparición de uno en el otro, lo que constituye el devenir. “Yamascuma” encarna esta fluidez de las contradicciones superiores. En el polo opuesto, Baruch Spinoza desarrolla en su *Ética demostrada según el orden geométrico* una ontología radicalmente distinta, fundada en la pura afirmación. Para Spinoza, solo existe una sustancia infinita —Dios

o la Naturaleza— que se expresa en infinitos atributos y modos. En esta visión de inmanencia absoluta, no hay nada ni vacío. Hay una plenitud causal donde todo está interconectado en un mismo plano de realidad. Así, la palabra indígena parece oscilar entre la dialéctica hegeliana y la saturación ontológica spinozista.

La invocación de Hegel y Spinoza por parte de los indígenas es utilizada por Ruiz para dinamitar la lógica de la identidad aristotélica. Tradicionalmente, la historia de la filosofía ha planteado una disyuntiva entre los postulados de ambos filósofos; es decir, o la inmanencia absoluta de una sustancia única (Spinoza) o la dialéctica histórica del espíritu que avanza por negación (Hegel). Sin embargo, al responder “Yamascuma” a todo —significante que es simultáneamente “todo”, “nada” y “algo”—, los personajes de Adán y Edén proponen una síntesis compleja que acerca a ambos pensadores.

Al invocar a estas dos figuras, la respuesta indígena dinamita los cimientos epistemológicos sobre los que se erige la disciplina antropológica tradicional. Tanto Spinoza como Hegel representan, paradójicamente desde el interior del canon occidental, líneas de fuga que escapan a la rigidez del dualismo cartesiano y al positivismo científico hegemónico. Mientras que el naturalismo clásico opera bajo la distinción tajante entre sujeto observador y objeto observado —herencia directa de la separación mente/cuerpo—, la ontología spinozista disuelve esa frontera al integrar ambos en una misma sustancia inmanente.

Simultáneamente, la dialéctica hegeliana impugna la identidad estática que el positivismo necesita para clasificar al otro, revelando que la verdad es un proceso histórico de contradicciones. Así, el “Yamascuma” se revela como una trampa filosófica mortal: Adán y Edén utilizan las armas más sofisticadas del pensamiento europeo para dismantlar la pretensión de objetividad del “hombre blanco”, demostrando que su maquinaria de clasificación racionalista es insuficiente para contener el movimiento de la alteridad.

Ruiz nos sugiere que, para la mirada indígena (o para la mirada del exiliado que ha perdido su mundo), la contradicción hegeliana no se resuelve en una síntesis superadora, sino que coexiste en un plano de inmanencia spinozista. “Yamascuma” funciona entonces como un agujero negro lingüístico que se traga la pretensión taxonómica del antropólogo. Si para el positivismo científico cada cosa debe tener un nombre unívoco para ser clasificada y dominada, la lengua que Ruiz atribuye a sus personajes es pura potencia de variación. Es un lenguaje que devora el mundo y lo devuelve transformado, impidiendo que el colonizador pueda fijar un significado estable. La alteridad se instaura como una fuerza que desactiva la maquinaria lógica de Occidente, utilizando sus propias herramientas como mecanismo de antropofagia, ya sea desde los pensadores occidentales o desde las máquinas de imágenes.

Los indígenas le preguntan: ¿qué pasa con todo lo que han hablado? A lo que el antropólogo les responde sonriendo que se va a ir. Ahí está la aceptación de lo imposible, del fracaso del lenguaje realista y la aprehensión racionalista de la alteridad.

4- Alegoría de la antropofagia

Para comprender la dimensión política de esta operación, es ineludible remitirse a la matriz teórica de la antropofagia cultural, formulada por Oswald de Andrade en su “Manifiesto Antropófago” de 1928. En este texto fundacional del modernismo brasileño, Andrade reinterpreta los rituales de la tribu Tupinambá, quienes no practicaban el canibalismo por necesidad biológica, sino como un rito ceremonial para apropiarse de las virtudes de sus enemigos más valientes. Trasladando esta metáfora al campo de la cultura, el manifiesto propone la deglución simbólica de la metrópolis: el artista periférico no debe aislarse de la influencia europea ni copiarla sumisamente —actitud que perpetúa la lógica colonial—, sino devorarla. Bajo la célebre fórmula *Tupi or not Tupi*, that is the question, Andrade aboga por una digestión crítica que procesa las bondades de la tecnología y la estética dominante, mezclándolas con los jugos gástricos de la experiencia local para excretar una síntesis nueva, monstruosa y, tal vez, soberana.

Tanto Ruiz como Downey actualizan este mandato modernista en un contexto de crisis del proyecto moderno. Si Andrade pensaba en devorar a Europa para fundar una identidad brasileña potente, Downey y Ruiz practican una antropofagia desde el exilio. En *The Laughing Alligator*, el deseo de ser devorado es una metáfora de asimilación cultural, pero sobre todo, una estrategia de desaparición del ego autoral y de retorno a esa naturaleza perdida abogada por el romanticismo. Al proponerse como alimento, Downey invierte el rol del etnógrafo: ya no es solamente el que captura imágenes, sino también quien se ofrece para ser metabolizado por la cultura que visita. Esta antropofagia inversa radicaliza la propuesta de Andrade: no es solo de comerse al otro para ser más fuerte, sino de dejarse comer por el otro para devenir múltiple.

La antropofagia aparece en ambas obras a modo de alegoría, simbolizando el proceso de encuentro, intercambio cultural y resistencia. En la obra de Downey esto se explicita a través de los Yanomami, comunidad de la cuenca del Orinoco que practica un endocanibalismo simbólico. Lejos de la visión sensacionalista occidental que asume una antropofagia literal, el autor plantea una retórica compleja respecto a este ritual.

La voz del narrador emite el deseo de ser devorado por un Yanomami y se pregunta: ¿será aquello la muestra de la arquitectura definitiva? La deglución física, pero sobre todo simbólica, representa la posibilidad del encuentro a partir de la sustitución. Un elemento es incorporado en el otro, pero sin desaparecer. Más bien, ambos agentes atraviesan una transformación.

Downey aparece vestido de terno en Nueva York y comenta que antes había intentado ser devorado. Luego aparece tratando de comer su cuerpo proyectado en un televisor, mientras el Downey de la pantalla pide que lo dejen salir. El dispositivo técnico es también un medio para engullir cuerpos a partir de un procedimiento similar. Los sujetos no desaparecen, más bien, son incorporados al plano de la producción de las imágenes en una dialéctica vertiginosa.



4. Fotograma de *The Laughing Alligator* (Downey, 1979)

La historia colonial desborda la simple noción de aculturación o integración de la etnia subalterna; su motor fundamental fue una violencia sistémica dirigida hacia el etnocidio y la anulación simbólica del dominado. En *El techo de la ballena*, esta lógica se manifiesta grotescamente en Narciso. Al evocar la invasión de sus antepasados en el territorio austral, el personaje entremezcla la apología del progreso con la confesión criminal, todo bajo un tono jocoso que banaliza el exterminio. Esta frivolidad delata la esquizofrenia moral del colonizador: celebra la “civilización” impuesta mientras simula una culpa teatral, perpetuando desde un paternalismo sádico la misma coerción que finge lamentar.

En el exterior de la casa, Narciso conversa con su peón, Luis. Realizan una apuesta, a lo que Luis se compromete que si pierde se comerá su lengua. Esto se retoma casi al final del filme, cuando Luis efectivamente pierde y debe engullir su propio órgano. Es la simbolización de la pérdida del lenguaje y la posibilidad de la comunicación, es decir, la interacción con un otro. La anulación de cualquier proceso antropofágico en alteridad.

Esta autoinmolación glótica radicaliza la violencia colonial al desplazarla del terreno del castigo físico externo hacia una dimensión contractual perversa: no es el amo quien corta la lengua del esclavo, sino el sujeto subalterno quien, atrapado en la lógica lúdica del poder, se ve forzado a devorar su propia capacidad de enunciación. Aquí, la antropofagia deja de ser una práctica de incorporación vital del otro para degradarse en una autofagia estéril; Luis no se alimenta de la fuerza del dominador, sino que se consume a sí mismo en un bucle de silencio. Al engullir su órgano del

habla, el personaje materializa la fantasía última de Narciso: un mundo donde la alteridad pierde su voz y se reduce a pura corporalidad muda, garantizando así que el monólogo del colonizador no encuentre jamás réplica ni interrupción.

Este acto de mudez forzada adquiere una gravedad particular si lo leemos desde la teoría de Jacques Rancière¹⁴ sobre el reparto de lo sensible. Para el filósofo francés, la política surge precisamente cuando aquellos que no cuentan —la parte de los sin parte— demuestran que poseen el *logos*, es decir, que comparten el mismo lenguaje que los amos y son capaces de enunciar un litigio sobre su condición común. En la polis clásica, la dominación se sostenía en la creencia de que el esclavo solo poseía *phoné* (voz para expresar dolor o placer), pero carecía de palabra política. El momento disruptivo, el gesto de emancipación, ocurre cuando un grupo subalterno rompe ese cerco y verifica su igualdad intelectual mediante el uso de la palabra.

Al forzar a Luis a devorar su propia lengua, Narciso clausura radicalmente esta posibilidad de subjetivación política. No se trata solo de una humillación física, sino de una operación quirúrgica sobre el cuerpo social: al eliminar el órgano de la enunciación, el colonizador se asegura de que el subalterno jamás pueda transitar del ruido al discurso. Narciso radicaliza así la lógica policial de Occidente basada en el exterminio; al imposibilitar biológicamente que Luis modifique el reparto de lo sensible, reafirma su exclusión no ya como una norma social, sino como un destino irreversible, consolidando un orden donde el otro puede trabajar y obedecer, pero nunca disentir.

Para el caso de *The Laughing Alligator* este proceso, más que representar una dinámica de coerción, busca dar cuenta de un acto de resistencia y aprecio entre los sujetos. Downey relata que una mujer Yanomami lo quería tanto que le dijo que si contrae malaria le gustaría comérselo para llevarlo junto a ella ¿la expresión máxima de la arquitectura funeraria?

La antropofagia es constitutiva de la génesis de la etnia. Downey relata que antes de que supieran utilizar el fuego, un caimán era el encargado de guardarlo en su boca. Esto cambió cuando los Yanomami lo descubrieron y trataron de manejar el fuego. El caimán se puso a reír y un pájaro robó su fuego y lo guardó en los árboles. Ante esto, el caimán maldijo a los Yanomami. Por esta razón, cuando un ser de la etnia muere, queman su cuerpo y comen su polvo.

Aquí se cifra una contraposición radical con la escena de *El techo de la ballena*: la imagen del caimán preservando el fuego en su cavidad bucal funciona como una inversión simétrica de la deglución de la lengua por parte de Luis. Si en la obra de Ruiz la boca se convertía en la tumba del lenguaje mediante una autofagia mutiladora y estéril, en la cosmogonía Yanomami la boca aparece como el primer archivo de la técnica y la cultura (el fuego). La operación de tragar cambia entonces de signo político: lejos de ser el acto suicida del subalterno que anula su propia voz, la ingesta

¹⁴ Rancière, *Reparto de lo sensible*, 18.

se revela como una estrategia de conservación vital donde lo devorado —ya sea el fuego mítico o las cenizas del pariente— no se extingue, sino que se resguarda en el interior del cuerpo colectivo.

La narración del mito Yanomami sobre el origen del fuego y su vínculo con el caimán expone una concepción antropofágica de la identidad étnica. El relato del caimán que ríe y maldice a los Yanomami, seguido de la práctica de consumir las cenizas de los muertos, establece una conexión simbólica entre el acto de devorar y la perpetuación de la comunidad. La antropofagia, en este contexto es una práctica regenerativa que articula la memoria y la continuidad de la etnia.

Este relato también resignifica el acto de consumir como un proceso espiritual de asimilación y transformación donde lo devorado no desaparece, se integra y reconfigura en el tejido conectivo de la etnia. Así, la antropofagia aparece como forma de resistencia frente a la fragilidad de la existencia y la amenaza.

Lo uno se contiene en lo otro. Esta idea también es desarrollada en *El techo de la ballena* a partir de los personajes de Adán y Edén, quienes cada cierto tiempo cambian de nombre. Cuando el antropólogo estudia su lenguaje relata que cada frase contiene simultáneamente otra. Además, respecto a su razonamiento numérico, dice que están convencidos de que el número uno es par.

La alegoría de la antropofagia se despliega en la lógica de integración y transformación. La constante permutación de sus nombres sugiere una disolución de las fronteras entre las individualidades. La concepción del número uno como par, desafía la lógica binaria y occidental, proponiendo una coexistencia paradójica de opuestos. Este juego de contención y duplicación refleja una antropofagia simbólica. A través de esta narrativa, Ruiz transforma el lenguaje en un espacio donde lo lineal y lo unívoco son absorbidos por un sistema de significación más fluido y relacional. Esta dinámica también es desarrollada desde lo visual, cuando uno de los indígenas refleja su rostro en la fotografía del otro.



5. Fotograma de *El techo de la ballena* (Ruiz, 1982).

La incorporación del uno en el otro también se extiende al matrimonio europeo, pero sólo después del viaje de la elipsis del antropólogo, quien había decidido abandonar la casa de Narciso ante la incapacidad de aprehender el lenguaje y la cultura de los indígenas. Su retorno implica asumir dicha imposibilidad y dejar de lado el paradigma racionalista de la alteridad. Esto se simboliza a través de la proyección de su cuerpo con el de su pareja, lo cuales se sintetizan mediante el acercamiento de sus sombras.



6. Fotograma de *El techo de la ballena* (Ruiz, 1982)



7. Fotograma de *El techo de la ballena* (Ruiz, 1982)

Es el punto culminante acerca de la reflexión sobre la antropofagia como una alegoría del encuentro y la transformación cultural. La síntesis de sus sombras sugiere la integración, trascendiendo las fronteras corporales y conceptuales que previamente los separaban. Este momento señala una renuncia al paradigma racionalista y jerárquico de la alteridad. La unión de las sombras encarna la idea central de la antropofagia: en el acto de absorber y ser absorbido, las identidades se transforman sin anularse, abriendo un espacio para la cohabitación de lo propio y lo ajeno. La creación de un terreno híbrido y compartido donde la alteridad se resignifica.

5- Conclusiones

Esta convergencia estratégica permite suturar la aparente distancia formal que separa a ambos autores. Si bien Raúl Ruiz proviene de la tradición cinematográfica, operando mayormente desde los códigos de la ficción narrativa, y Juan Downey se inscribe en el videoarte con un enfoque cercano al registro documental, ambos coinciden en un mismo procedimiento de apropiación experimental. Sus obras demuestran que la distinción tajante entre ficción y documental es inoperante para pensar la imagen política contemporánea.

En sintonía con los planteamientos de Jean-Louis Comolli, quien sostiene que todo documental es una ficción y toda ficción tiene un cuerpo documental, siendo ambas

caras de una misma luna¹⁵. Ruiz y Downey revelan que ambos procedimientos no son lenguajes distintos, sino distintos modos de hacer respecto a un mismo devenir estético. Al manipular las máquinas de imágenes —ya sea saturando los colores del celuloide o exacerbando el *feedback* del video—, ambos desmantelan la supuesta neutralidad del registro, evidenciando que tanto la fábula escenificada como la etnografía grabada son construcciones discursivas susceptibles de ser subvertidas.

El análisis de *The Laughing Alligator* de Juan Downey y *El techo de la ballena* de Raúl Ruiz se pregunta cómo ambos artistas dialogan con los límites del lenguaje audiovisual y abordan la alteridad desde perspectivas disímiles a las narrativas hegemónicas. A través de la hibridez de los dispositivos técnicos —video y cine— y la apropiación experimental de sus recursos, las obras proponen nuevas formas de articulación entre estética y política, replanteando los modos de representación, el encuentro con el otro y el reparto de lo sensible.

En el caso de Downey, la narrativa de los Yanomami y la utilización del dispositivo de vídeo constituyen una crítica directa a las prácticas coloniales y antropológicas tradicionales. La cámara como arma y el rechazo a la traducción literal del lenguaje Yanomami desarticulan las pretensiones universalistas del discurso antropológico, mientras que el juego performativo del autor consigo mismo señala la imposibilidad de aprehender a un otro sin la concepción de sí mismo como autorretrato.

Ruiz articula en su filme una crítica a la visión eurocéntrica de la alteridad, evidenciando las contradicciones de los dispositivos de poder en el encuentro colonial. La figura del antropólogo desbordado por la lógica Yamascuma plantea la alteridad como un devenir constante.

El concepto de antropofagia emerge como una metáfora central en ambas obras para plantear una alternativa política y estética frente a la homogeneización cultural. En Downey, la antropofagia Yanomami es una práctica ritual y un acto simbólico que convierte la pérdida en resistencia, la muerte en continuidad, y el cuerpo en memoria colectiva. Por su parte, Ruiz desarrolla esta idea de forma más abstracta a través de la narrativa y las interacciones visuales, integrando la disolución de fronteras identitarias en los personajes y cuestionando los fundamentos lógicos de la representación occidental.

El reparto de lo sensible, entendido en términos de Jacques Rancière, es profundamente reconfigurado en ambas piezas. A través de estrategias estéticas que incluyen la subversión del lenguaje técnico, la incorporación de cuerpos y voces marginadas, y la creación de narrativas abiertas, Ruiz y Downey amplían los límites de lo visible y lo decible. Esto no implica un rechazo al realismo como única vía de representación y propone un marco donde las identidades culturales y las dinámicas de poder se entrelazan.

¹⁵ Comolli, *Ver y poder*, 151.

Pese a sus diferencias técnicas y coyunturales, estas obras dialogan profundamente entre sí, planteando preguntas fundamentales sobre el rol del arte en la representación de la alteridad y la construcción de narrativas críticas. Al hacerlo, contribuyen a resignificar las posibilidades del cine y el video como herramientas políticas y como espacios para la exploración de nuevas sensibilidades, donde la experiencia del otro no es una amenaza, sino una oportunidad para la co-creación y el intercambio.

En última instancia, la potencia crítica de estas obras radica en su capacidad para reconfigurar la economía política de los cuerpos y las voces. Desde la boca mutilada de Luis, que se traga su propia lengua en un acto de autofagia colonial, hasta las fauces del caimán mítico que resguardan el fuego de la cultura, Ruiz y Downey trazan una cartografía de la resistencia que va de la mudez a la memoria. Frente a una modernidad que exige transparencia y traducción total, la apropiación experimental de las máquinas de imágenes opone el derecho a la opacidad y la digestión selectiva. Nos proponen un modo de hacer donde no seamos devorados por el discurso hegemónico, subvirtiéndolo su lógica, es decir, aprendiendo a devorarlo. Transformar la tecnología del dominador en una herramienta para inventar, entre el parpadeo del video y la mancha del celuloide, una nueva forma de decir nosotros.

Bibliografía

- Andrade, Oswald de. "Manifiesto Antropófago". En *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Bellour, Raymond. *Entre imágenes: Foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Boschi, Gabriel. *Robert Kramer: Cineasta americano*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2019.
- Comolli, Jean-Louis. *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2007.
- De los Ríos, Valeria. *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, artificios y epifanías*. Santiago: Uqbar Editores, 2010.
- Downey, Juan. *Juan Downey: el ojo pensante*. Santiago: Fundación Telefónica, 2010.
- Flusser, Vilém. *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2013.
- Gilman, Claudia. "Los sesenta/setenta considerados como época". En *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Goddard, Michael. *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Nueva York: Columbia University Press, 2013.
- Hegel, G. W. F. *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1968.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. Ciudad de México: Fondo de Cultura

Económica, 1966.

Krauss, Rosalind. "Videoarte: la estética del narcisismo". Mimeo. 1978.

La Ferla, Jorge. *Cine (y) digital: Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

Pérez, Fernando. *La imagen inquieta: Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto*. Santiago: Mundana, 2008.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

Schefer, Raquel. "Vi-deo memoria: Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos". En *Historia crítica del video argentino*, compilado por Jorge La Ferla, 1-14. Buenos Aires: MALBA/Espacio Fundación Telefónica, 2008.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Filmografía

Downey, Juan: *The Laughing Alligator*, 1979.

Ruiz, Raúl: *El techo de la ballena*, 1982..