

Ecós en el desierto. Paisaje, pueblo y afectividad en *Sertão de Acrílico Azul Piscina*

Echoes in the Desert. Landscape, People, and Affection in *Sertão de Acrílico Azul Piscina*

Irene Depetris Chauvin

Universidad de Buenos Aires-CONICET

ireni22@gmail.com

Este artículo aborda el modo peculiarmente afectivo en que *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, 2004) concibe el paisaje natural y humano del nordeste brasileño. Este poético documental de viaje cartografía un espacio por medio de la apropiación de sonidos e imágenes previos. A modo de eco, la reescritura del desierto pone en escena la ausencia del "pueblo" y la deriva hacia una poética del cotidiano del hombre ordinario. Como si se tratara de restos, el paisaje heredado es objeto de un ejercicio de contemplación afectiva potenciado por la visualidad predominantemente háptica de la película. En este sentido, al dibujar "rutas hápticas" que hacen posible "tocar" las huellas del pasado, Aïnouz y Gomes configuran un nuevo mapa afectivo del *sertão*.

Palabras clave: Sertão, espacio, afectividad

The article traces the affective modes of conceiving the natural and human landscape of the the Brazilian Northeast in *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (Karim Aïnouz and Marcelo Gomes, 2004). This poetic travel documentary maps the space through the appropriation of previous sounds and images. As a way of echo, the rewriting of the desert points towards the absence of the "People" in the glimpses of the daily life of the ordinary man. As if it were a residue of the past, the landscape is the object of an exercise of affective contemplation enhanced by the predominantly haptic character that the film shows visually. In this way, drawing "haptic paths" that make it possible to "touch" the traces of the past, Gomes and Aïnouz configured a new affective map of the *sertão*.

Keywords: Sertão, Space, Affectivity

“Vou lhe falar. Lhe falo do sertão.
Do que não sei. Um grande sertão!
Não sei. Ninguém ainda não sabe.
Só umas raríssimas pessoas –e só
essas veredas, veredazinhas. O que
muito lhe agradeço é a sua fineza
de atenção”.

João Guimarães Rosa,
Grande Sertão: Veredas

Región del interior alejada del litoral y de los núcleos urbanos, clima seco y suelo árido, población escasa, ganadería y pervivencia de costumbres y tradiciones antiguas son algunas de las características que propone el diccionario *Houaiss* de la lengua portuguesa para el término ‘sertão’¹. Como si la geografía física no alcanzara a dar cuenta de las planicies semiáridas del interior nordestino, las definiciones que ofrece el diccionario comienzan describiendo el entorno natural y terminan refiriéndose a dimensiones de la cultura. También la etimología de la palabra nos direcciona hacia la historia política y nos lleva hacia el otro lado del Atlántico: ‘sertão’ provendría de ‘desertão’, desierto grande, apelativo con que los portugueses nombraban aquellas regiones del África ecuatorial que escapaban a su control (Antonio Filho, 88). De esta manera, y como sugiere Jens Andermann, antes que limitarse a una área geográfica particular de Brasil, el sertão es, en su sentido más amplio, un territorio fuera del control colonial, un espacio anómico donde un “otro radical” espera su redención en el paso al orden estatal (2007, 128).

Como paisaje árido y hostil o lugar del “otro”, el *sertão* nordestino siempre permeó el imaginario de la cultura brasileña. Desde mediados del siglo XIX varios campos discursivos fueron sedimentando un universo simbólico en torno a ese territorio geográfico². Las escrituras del desierto trazaron coordenadas conceptuales y sensoriales que delimitaron un espacio en donde el “otro” –salvaje, infiel, rebelde primitivo, pueblo revolucionario u hombre ordinario– se definía en su posición de excluido de los avances de la modernización. Desde esta concepción del “atraso”, el *sertão* fue también central en las discusiones sobre la función social y política del arte que tuvieron lugar en el campo cultural brasileño durante los años sesenta. El movimiento del *Cinema Novo*, y en particular Glauber Rocha, transformaron al *sertão* en un lugar privilegiado para pensar el país y sus contradicciones³. Bajo una

¹ La entrada de “sertão” en el diccionario contempla: “1. Região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas. 2. Terreno coberto de mato, afastado do litoral. 3. A terra e a povoação do interior; o interior do país. 4. Toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos” (Houaiss: 2001, 2558).

² Para un seguimiento de los modos en que la oposición entre el Brasil del litoral y los *sertões* fue abordada en el pensamiento social brasileño, especialmente en el período de 1850 a 1964, véase el libro de la socióloga Nísia Trindade Lima (1999). También Durval Muniz Albuquerque Júnior (1999) ofrece un estudio histórico de la invención del nordeste como un lugar simbólico y real en el mapa de Brasil a partir de 1910.

³ Antes del *Cinema Novo*, y como eco de una tradición literaria, el cine había contribuido al imaginario en torno al *sertão* con las películas sobre el *cangaço*, el bandolerismo del

perspectiva alegórica, prevaleció la idea de que el "*sertanejo*" representaba la fuerza del pueblo puro y genuino del interior, capaz de tomar las riendas de la revolución, lo que transformaba esta región económicamente marginal en un verdadero "microcosmos de la nación" (Xavier: 1983, 160).

El *sertão*, como espacio marcado por una tradición politizada, es reconfigurado en el cine brasileño a partir de los años noventa. Refiriéndose a la "retomada" del cine en esa década⁴, Ismail Xavier identifica una serie de películas que activan desplazamientos al *sertão*, pero que adoptan una actitud despolitizada en tanto sus representaciones particulares del espacio y de las dinámicas migratorias no se traducen en una reflexión crítica sobre la identidad colectiva (2003, 49)⁵. Como sostiene Andrea Molfetta, en un conjunto de películas recientes en las que los personajes se desplazan al interior del territorio, el paisaje deja de funcionar como una representación metafórica del potencial nacional y, por el contrario, las historias siguen las derivas de individuos que viajan de manera "intransitiva" sin lograr, ni buscar, una transformación (53). Al igual que otros espacios rurales, antes asociados emblemáticamente a identidades nacionales, discursos modernizadores o revolucionarios, en el cine contemporáneo los paisajes del *sertão* serían tan solo superficies vaciadas de contenido.

Sin embargo, varias películas producidas en los primeros años del nuevo milenio dan cuenta del potencial del espacio abierto para articular de un nuevo modo dilemas estéticos y políticos. En un sugerente ensayo, en el que compara los paisajes rurales en el cine reciente con aquellos de los

nordeste. Este fue retratado de diferentes maneras desde la década de 1920, pero alcanzó consolidación en la década de 1950 cuando el género del *Nordestern* comenzó a utilizar elementos del *western* americano (Souza Vieira). Usualmente se considera a *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto y *A Morte Comanda o Cangaço* (1960), de Carlos Coimbra como las películas definidoras del género.

⁴ Con "retomada" me refiero a cierto renacimiento de la producción cinematográfica brasileña que fue en parte producto de la nueva Ley Audiovisual de 1993. A comienzos de esa década, como parte de una reforma neoliberal de la economía, el gobierno del presidente Fernando Collor reestructuró el sector público y eliminó las agencias encargadas de la producción y distribución del cine nacional, como *Embrafilme* (Empresa Brasileira de Filmes) y *Concine* (Conselho Nacional de Cinema). Sin ningún tipo de protección o incentivo estatal, la producción cinematográfica brasileña llegó virtualmente a cero. Lentamente, durante la presidencia de Itamar Franco, el Estado volvió a intervenir en el mundo de la cultura. La Ley Audiovisual, de 1993, establecía exenciones impositivas para aquellas empresas que invirtieran en la producción de obras cinematográficas. Este nuevo mecanismo de apoyo repercutió en un aumento de la producción cinematográfica por lo que hacia 1995, ya durante la presidencia de Fernando Henrique Cardoso, se comienza a hablar de una "retomada" del cine brasileño (Moisés: 2003, 7).

⁵ En 1997 el *sertão* vuelve a las pantallas de los cines con la exitosa *Central do Brasil*, de Walter Salles, que según Xavier narra "el retorno al *sertão* como alegoría nacional de reposición de valores" (2001, 88). Por otro lado, Luiz Zanin Oricchio critica a los cineastas de la retomada que privilegiaron el retrato de universos domésticos y cancelaron el potencial de generalización característico del *Cinema Novo* (2003, 145). Centrándose en las relaciones entre ética y estética, Ivana Bentes aborda la problemática apropiación de espacios como la favela y el *sertão* en el cine de los años noventa. Según Bentes, estas películas mostrarían la pobreza de una forma folklórica, apelando a formas discursivas que vaciaban el potencial crítico de la "estética del hambre" de Glauber Rocha, y la transformaban en una "cosmética" en donde la "miséria é cada vez mais consumida como um elemento de 'tipicidade' ou 'natureza' diante da qual não há nada a fazer" (2007, 4).

años sesenta, Jens Andermann encuentra en el cine contemporáneo un "agotamiento" del paisaje como proveedor de significados alegóricos y, al mismo tiempo, un uso autoconsciente de la forma paisaje, que al revelar las condiciones histórica de esa crisis, restituye paradójicamente su valencia epistemológica. De esta manera, las películas funcionarían como "mapas cognitivos" que cartografían tanto las imágenes como sus condiciones de existencia (2014, 52).

Si en la propuesta de Andermann, el paisaje continúa ofreciendo registros estéticos y cognitivos para reflexionar sobre la crisis de la experiencia de espacio y lugar en el presente, ciertas expresiones en el cine contemporáneo sugieren el potencial crítico de los afectos en esa empresa. En particular, en este artículo, me interesa focalizarme en los modos en que *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004) vuelve a pensar el paisaje físico y humano del nordeste brasileño afectivamente. Este documental de viaje de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes nos invita a desplazarnos físicamente por ese espacio, al mismo tiempo que propone una suerte de recorrido histórico en el despliegue de una lectura afectiva que juega con sonidos e imágenes del *sertão* característicos del cine y de la literatura de décadas previas.

De este doble movimiento, espacial y temporal, surgen distintas modalidades de mapeo afectivo. En su estudio sobre la melancolía en la literatura modernista, Jonathan Flatley plantea que diversas obras o prácticas estéticas pueden pensarse en términos de una cartografía afectiva no solamente porque representan un espacio concreto, sino porque redireccionan la vida afectiva del espectador al mundo histórico y a la vida afectiva de otros que habitan o habitaron esos mismos paisajes (10). Desde una impronta benjaminiana, Flatley propone una lectura histórica que apuesta al anacronismo en donde los afectos nunca se experimentan por primera vez, sino que suponen un archivo de sus objetos previos (81). Al mismo tiempo, es la propia obra la que abre un espacio para el encuentro de esos objetos y afectos y, en este sentido, la lectura histórica afectiva se moviliza en el recorrido por el territorio que el documental poético de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes propone. Es en su particular concepción de documental de viaje que la construcción audiovisual de *Sertão de Acrílico Azul Piscina* presenta una modalidad de cartografía que encuentra resonancia en la concepción de Julianna Bruno del cine como "una práctica cartográfica del espacio que designa una ruta háptica", un modo de cine-geografía móvil que en el tránsito desdibuja los límites entre lo interior y lo exterior, entre las dimensiones afectivas y espaciales.

Sertão de Acrílico Azul Piscina se sitúa, entonces, en el cruce entre estos dos modos de relacionar espacio y afectividad. En el movimiento hacia un pasado, o en una atención hacia lo que de ese pasado queda en el presente, la nueva escritura del desierto pone en escena la ausencia del "pueblo" y la deriva hacia una poética del cotidiano del hombre ordinario. Pero como si fueran restos, estos sentidos previos del paisaje son objeto de un ejercicio de contemplación afectiva potenciada por la visualidad predominantemente háptica del documental. Así, más que un mapeo cognitivo, los recorridos de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes dibujan en el desierto "rutas hápticas" que hacen posible "tocar" esas huellas del pasado. De manera poética, los pequeños gestos de este documental de viaje vuelven a cartografiar un espacio en

la apropiación afectiva de figuras heredadas del paisaje, verdaderas huellas y ecos de un archivo de imágenes y sonidos del desierto.

Un archivo del desierto

En *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) un plano general ubica al *sertanejo* en una gran planicie donde nada puede cobijarlo del sol implacable. Otro primerísimo primer plano en diagonal recorta un fragmento oscuro, la sombra creada por el sombrero en el rostro del protagonista. Filmando bajo el sol del mediodía, y renunciando a usar filtros que difuminaran los agudos contrastes del blanco y el negro, Glauber Rocha elevó el sol abrazador del *sertão* a la categoría de personaje (Fernão Ramos, 320). Esta modulación lumínica introducía emblemáticamente el “drama de la sequía” y reforzaba la concepción del *sertão* como tierra hostil, un imaginario que históricamente la propia oligarquía local había movilizadado para apelar a la “piedad nacional” y al otorgamiento de ayudas por parte del gobierno central (Albuquerque Júnior, 327). Pero, de acuerdo con Ismail Xavier, en la versión glauberiana del *sertão*, a la aridez del clima se sumaba la idea de aislamiento que le permitía configurar una locación ideal para la narración de la Historia protagonizada por un “pueblo” con una cultura auténtica. Alejados de toda influencia urbana, en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, los personajes del *sertão* viven en un mundo autónomo, dotado de una lógica propia y es precisamente este carácter endogámico la condición para que ese cosmos cerrado se tornara en un espacio alegórico que representaba a la nación. El aislamiento y la escasez de recursos, por otro lado, generaron un sistema de valores para la comprensión del habitante, ya que la dignidad del *sertanejo* dependía de cierto heroísmo asociado a las condiciones precarias de su existencia (Xavier: 1993, 95). En el paisaje hostil del interior nordestino, el hombre del *sertão*, auténtico, incontaminado y noble, era “pueblo”, semilla de la revolución.

Cierta mitificación del *sertão* y la magnificación del “hombre del pueblo” se presenta también en buena parte de los filmes documentales que se realizaron durante las décadas de 1960 y 1970 y en particular en los cortometrajes producidos por la *Caravana Farkas*, un proyecto pionero de documentación de manifestaciones de la cultura popular brasileña que tuvo lugar entre 1968 y 1970. En esos años un grupo de jóvenes cineastas⁶ organizados por el empresario, fotógrafo y productor Thomaz Farkas partió desde São Paulo en dirección al Nordeste con el objetivo de “mapear filmicamente” el territorio y sumergirse en el “Brasil profundo” para registrar el paisaje, las prácticas y modos de vida del “verdadero hombre brasileño”. Los cortometrajes, sobre temas como la religiosidad popular, la literatura de cordel, la música de las cantorías, la artesanía de barro o la producción de harina, representaban una mirada que valoraba al *sertão* y a las tradiciones del *sertanejo* y buscaba poner en evidencia la miseria en el interior del país⁷.

⁶ Estos fueron Sérgio Muniz, Geraldo Sarno, Eduardo Scorel y Paulo Gil Soares.

⁷ La mayoría de los cortometrajes optaron por un abordaje centrado en una temática única: la música en *A Cantoria*; la literatura oral en *Jornal do Sertão*; la religiosidad popular, en *Padre Cícero* y en *Frei Damião*; la cerámica y el arte religioso, en *A Mão do Homem, Os Imaginários* y *Vitalino/Lampião*; la economía, en *Casa de Farinha, Erva Bruxa, O Engenho, A Morte do Boi* y *Região: Cariri*; el sertanejo, en *A Beste, A Vaquejada, O Homem de Couro*

Detrás de estos filmes latía una fuerte preocupación social. Al igual que las películas de ficción del movimiento del *Cinema Novo*, los documentales de la caravana se insertaban en el debate político sobre la función del cine como instrumento de transformación de la sociedad. Se trataba, entonces, de un proyecto político y didáctico basado en la visión de que el cineasta-intelectual, al montar una imagen crítica de la realidad, podía promover la concientización de la sociedad. En este contexto surge lo que Jean Claude Bernardet llama el "tipo sociológico" que marcará la práctica del documental en buena parte de los años 60 y 70⁸. Casi todos los documentales sobre el *sertão* ponían el foco en cuestiones colectivas y una de las estrategias para sostener este recorte era el vínculo que los filmes establecían entre lo particular y lo general: los personajes ejemplificaban el habla del relator y la fragmentación del discurso individual de los entrevistados se acomodaba a lo que se consideraba la realidad. La voz en *off* se legitimaba por la posición de exterioridad asumida con relación al objeto y su saber sociológico de tipo estadístico se comprobaba con los hombres y mujeres que introducían la experiencia vivida del *sertão*. A pesar de que las innovaciones técnicas y los nuevos modos de enunciación del documental de la época –la posibilidad de grabar sonido con cámaras portátiles y el cine directo– permitían "darle la voz al pueblo", la "voz sociológica" –la "voz del dueño", en la terminología de Bernardet– dominaba a las nuevas voces, hablaba por ellas y en lugar de ellas (13-22).

El propio Thomaz Farkas (1971), refiriéndose a uno de los documentales que sirvió de síntesis al proyecto de la caravana, *Viva Cariri!* (1970) de Geraldo Sarno, reconocía que la dramaticidad construida en el proceso de montaje se sobreponía de manera jerárquica al discurso y a las imágenes registradas en el momento de filmación. Esta domesticación direccionaba también la potencialidad afectiva de las imágenes. En una escena cerca del final de *Viva Cariri!* una anciana sentada en el suelo mira fijamente a la cámara mientras toma con la yema de sus dedos ínfimas porciones de harina de mandioca y se las lleva lentamente a la boca. Las características reales de la imagen son tomadas por un afecto que excede la narración, pero en el montaje y la superposición de la voz sociológica estas instancias expresivas solo pueden ser aprehendidas dentro de la estructura dramática que las organiza. El pequeño y preciso movimiento de la mano de la mujer

y *O Rastejador*; y la vida en la hacienda, en *Jaramataia*. Dentro de la caravana solo dos documentales estudian diversos aspectos de la cultura de modo comparativo: *Visão de Juazeiro* y *Viva Cariri!* funcionan como síntesis y tratan del sertanejo y las relaciones entre economía, cultura y religiosidad popular.

⁸ En *Cineastas e imagens do povo* Jean-Claude Bernardet aborda más de 30 documentales producidos entre las décadas de 1960 y 1980 para dar cuenta de los conflictos estéticos e ideológicos de los cineastas brasileños en su relación con el tema popular. El estudio arranca en los años 60, un período de intensa politización en todas las áreas del campo cultural brasileño. Durante los primeros cinco años de la década, los *Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes* y otros movimientos de base se expandieron por todo Brasil eligiendo al "pueblo" como su principal público e interlocutor. Sin embargo, esta valorización de la cultura popular descansaba, según Jean-Claude Bernardet, en el hecho de que para los cineastas las manifestaciones populares filmadas eran válidas como registro a ser insertado dentro de un discurso didáctico dirigido a las clases medias urbanas. Los documentales que "le daban la voz al pueblo", entonces, no consideraban a ese mismo pueblo como destinatario del mensaje.

es la representación del único gesto posible para los pobres en el contexto social del valle de Cariri que la voz sociológica del documental busca explicar.

Incluso cuando los documentales de la *Caravana Farkas* trataban de personajes particulares, estos representaban una síntesis de la experiencia de un todo más amplio. Asociado a una práctica pedagógica, el documental disciplinaba narrativamente y clausuraba la ambigüedad de sentidos y afectos que las imágenes, en tanto índices de lo real, pudieran movilizar. Encuadrados bajo la figura del "pueblo", la singularidad de los personajes era borrada y la pluralidad de los *sertões* se homogeneizaba en la narración de un *sertão* singular⁹.

El sertão híbrido del hombre ordinario

Desde el interior de un auto, la carretera y la monotonía del paisaje del semiárido nordestino. En sentido contrario pasa un camión de carga. Luego otro. A los costados, desde la ventana, se observan arbustos bajos. A la distorsión extradiagética de una guitarra le siguen sonidos de animales y el ruido que produce algún vehículo al atravesar la ruta. Una serie de imágenes fijas: en un paraje casi desértico dos hombres miran la carretera vacía mientras dos o tres gallinas andan sueltas. En el interior de un precario puesto de ruta una señora posa delante de un mural que reproduce en colores brillantes el paisaje de una playa tropical. En el mismo lugar se ve a otra joven y se escuchan palabras entrecortadas, esbozos de testimonios, sonidos que se congelaron junto con las imágenes. Escritos a mano, con tizas de colores, los títulos de la película. Un plano largo y fijo pacientemente espera que un chanco cruce la ruta. Distintas tomas de la misma carretera desierta, mañana, tarde y noche. Imagen sobreexpuesta del sol del atardecer. Plano borroso de un camión que participa de lo que parece ser una procesión religiosa. Los hombres y mujeres saludan a cámara. Interior de un santuario, la cámara recorre la superficie de un mar de fotografías y una música de repentismo se funde con voces entrecortadas, letanía de pedidos y reconocimiento de milagros. Afuera, vendedores ambulantes ofrecen suvenires a los turistas y una música árabe extradiagética nos hace pensar en otros peregrinos y en otros desiertos. Una sucesión de parejas repitiendo la misma pose frente a un fotógrafo a los pies del monumento al Padre Cícero, en Juazeiro do Norte. La música disonante de la guitarra se expande en una atmósfera sonora onírica y melancólica.

Sertão de Acrílico Azul Piscina (2004) comienza como una *road movie* que mezcla el registro de un recorrido turístico con un vagabundeo azaroso. Las fotografías e imágenes en super 8, 16 mm y mini-DV fueron tomadas en 1999 por los nordestinos Karim Ainouz y Marcelo Gomes durante un viaje sin rumbo fijo por los estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas, Sergipe

⁹ *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho constituye una inflexión en la práctica del documental sobre el *sertão*. Más que intentar representar al pueblo, Coutinho fue al encuentro de personajes singulares, atendiendo al fluir de las relaciones que se daban en el presente de la filmación. Para un análisis de las relaciones entre Historia, memoria y discurso cinematográfico en este documental véase el artículo de Verônica Dias Ferreira.

y Bahía¹⁰. El film carece de testimonios o narración de voz en *off*, y la banda sonora reproduce músicas incidentales, sonido ambiente y efectos disonantes que dialogan con la atmósfera por momentos onírica de las imágenes. Sin marcos cronológicos, ni señalizaciones que permitan localizar geográficamente con precisión las escenas, los planos largos del documental invitan a una aprehensión afectiva del *sertão*. Como declaraban en una entrevista los directores, al recorrer los espacios interiores de sus estados de origen, estaban abiertos al encuentro de todo aquello que les encantara o causara extrañamiento (Marcelo Gomes en Cruz, 2009)¹¹.

Al igual que en sus producciones individuales, en *Sertão de Acrílico Azul Piscina* hay cierta búsqueda interna de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes en relación con el *sertão*, aunque el registro de los lugares visitados, de las paradas hechas en los bares al costado de la ruta, de los moteles, las peregrinaciones religiosas, fiestas, monumentos o ríos se enmarca en un proyecto desarrollado para el Instituto Itaú Cultural. En 1999 esa fundación les otorgó un subsidio para estudiar el fenómeno de las ferias itinerantes. Lo que comenzó como una investigación se convirtió en una travesía con un fin incierto, y luego el mismo viaje se convirtió en una película de poco más de una hora que los directores montaron seleccionando aquellas imágenes que les atraían desde un punto de vista sensorial¹². Aun sin el ordenamiento narrativo de una voz en *off*, la versión final de 26 minutos puede leerse como un ensayo que responde al concepto de "contrastes en el mundo contemporáneo", eje de la convocatoria de Itaú. En *Sertão de Acrílico Azul Piscina* el interior nordestino lejos de ser un espacio puro, se presenta como espacio intervenido, híbrido y ambivalente. Pequeña célula abandonada por el progreso, y al mismo tiempo inscrita en la red de conexiones y flujos del mercado globalizado, periférico respecto del desarrollo, pero central en el imaginario brasileño, en el paisaje semidesértico del *sertão* conviven hombres y mujeres que viven aislados sin luz eléctrica, estaciones de servicio, animales que cruzan la ruta, prostitutas, feligreses y consumidores que llegan a una feria a cielo abierto donde se venden artesanías producidas localmente, flores de plástico, televisores y aparatos electrónicos *made in Taiwán*.

¹⁰ Con la excepción de un cartel de la municipalidad de Piranhas ninguna escena de la película deja ver marcas que permitan localizar geográficamente y con precisión los lugares recorridos. Solo en los créditos finales aparece una lista de los estados del nordeste que fueron visitados en el transcurso del viaje.

¹¹ Esta relación directa y afectiva de los directores nativos de las ciudades del litoral nordestino con el *sertão* se verifica en una generación de cineastas provenientes de distintos estados, pero en particular de las ciudades de Fortaleza y Recife. Algunas películas representativas son *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2007), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes y Karim Aïnouz, 2009).

¹² El material filmado durante el viaje de cuarenta días conformó un "archivo personal de imágenes" al que Karim Aïnouz y Marcelo Gomes retornaron varias veces a lo largo de una década para elaborar distintos proyectos cinematográficos y artísticos. En 2001 trabajaron con varias proyecciones simultáneas del material a modo de instalación en la exposición *O Cinema dos Pequenos Gestos (Des) Narrativos*, en 2004 presentaron el medimetro documental *Sertão de Acrílico Azul Piscina* a la fundación Itaú. Finalmente, en 2009 volvieron a las imágenes capturadas en 1999 y montaron una estructura dramática y la voz en *off* de un actor para realizar el largometraje de ficción *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Para un análisis de los usos del archivo personal y los cruces entre documental y ficción en la obra de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, véase el artículo de Souza Vieira (2013).

Según Marcelo Gomes, con la película buscaban “romper com a ideia de lugar isolado, intacto, esquecido, arraigado numa religiosidade intransponível. Eu até evito usar a palavra ‘sertão’ para ter um novo olhar sobre esse lugar. A ideia era se afastar da imagem histórica da região na cultura brasileira. Encontramos um universo plural, que tem desde uma feira de equipamentos eletrônicos a locais de total desolação” (Marcelo Gomes en Cruz, 2009). Detrás del proyecto original late el impulso de ir en contra de ciertas imágenes heredadas, un archivo fílmico del *sertão* que la película de Gomes y Aïnouz supone. Una de esas concepciones sedimentadas era la de un aislamiento radical que, en el cine de los años sesenta, había dado lugar a “dragones de la maldad contra santos guerreros”. Por el contrario, en la búsqueda de un espacio real y específico, el *sertão* abandona su carácter mítico y adquiere formas discursivas que lo hibridan con paisajes primitivos y contemporáneos, locales y globalizados.

El *sertão* adquiere trazos urbanos pero las pequeñas ciudades consumidoras quedan a medio camino entre la tradición y la modernidad. Una difusa toma nocturna de una calle con carteles luminosos hace de Juazeiro, ciudad principal del valle de Cariri, una versión subdesarrollada de Las Vegas en el desierto. El *sertão* se vuelve híbrido espacial y temporalmente también en lo sonoro. La melodía árabe que acompaña una secuencia del armado de las tiendas en la feria de Caruaru sobreimprime un imaginario nomádico exótico sobre este municipio pernambucano. Otro plano general de una fiesta recuerda a *A Cantoria* (1970), el cortometraje sobre los payadores y la música popular que Geraldo Sarno grabó para la *Caravana Farkas*, pero en esta escena los músicos ya no improvisan, sino que interpretan un samba y un forró, conocidos éxitos radiales del músico Jackson do Pandeiro. En una de las últimas secuencias de la película, Piranhas, en el *sertão* alagoano, se puebla sonoramente con estrofas de “Esta cidade é uma selva sem você” del cantante de música brega Bartô Galeno, pero las imágenes nos muestran una pequeña ciudad colonial casi vacía en donde resabios del pasado ganadero se adivinan en las cabras que andan sueltas en lo que parece ser la plaza principal del municipio.

Restos, ecos, huellas. *Sertão de Acrílico Azul Piscina* recrea lúdica y afectivamente imágenes que hacen referencia al documental tradicional sobre la cultura nordestina: trabajadores itinerantes, devoción religiosa, sol abrasador, paisaje anémico. En una escena, sobre el fondo de tonalidades ocres de la naturaleza del semiárido, se recorta el brillante azul de una piscina de acrílico sin instalar, un *objet trouvé* en el *sertão* ambivalente de la posmodernidad que parece venir a poner en duda el drama de la sequía como obstáculo para el desarrollo de la región¹³. En otra secuencia, Aïnouz y Gomes, en un

¹³ También en las películas de ficción de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes se observa un mapeamiento geográfico y humano del nordeste que coloca al *sertão* en el contexto de movilidad y dislocamientos en donde los espacios superponen lo local y lo global. En *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz, la música *technogrega*, la venta de CD piratas, las luces de neón y el cabello teñido de la protagonista hablan de un *sertão* contemporáneo en el que coexisten el atraso con trazos de una modernidad no cumplida (el trabajo precario, la pobreza, la prostitución) e influencias del mundo global. La historia de *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, se sitúa en los años cuarenta, pero el *sertão* que se muestra es también híbrido, atravesado por un inmigrante alemán que vende aspirinas e improvisa sesiones de cine a cielo abierto.

bello montaje, muestran un fragmento de la actividad de fabricar colchones rellenos con paja. Las imágenes se ralentan y terminan transformándose en fotos fijas, casi postales, mientras en la banda sonora el ruido del crujir de los materiales completa auditivamente un proceso de trabajo que no alcanzamos a visualizar. Más adelante, en una de las imágenes más poéticas del film, el mismo colchón floreado secándose al sol se recorta por contraste con el paisaje anémico de árboles y cabras flacas. A diferencia de muchos de los documentales de los años sesenta y setenta, aquí el proceso de trabajo no se muestra en su totalidad, el producto obtenido se aísla y el hombre no aparece interactuando con el medio. El ambiente, desprendido de toda motivación, se transforma en paisaje puro, objeto de contemplación.

El recorrido de Aïnouz y Gomes cartografía un desierto híbrido al detenerse en este tipo de secuencias: ejercicios singulares de capturar un real marcado por lo extraordinario y por lo prosaico, donde lo cotidiano es reinventado poéticamente en un montaje que recorta y aísla los procesos. En los retratos audiovisuales cotidianos las figuras humanas también se fragmentan y cuando aparecen delante de cámara parecen responder a lo que Michel de Certeau entendía como "hombre ordinario" aquel que, por la falta de atributos esenciales que lo vinculen metonímicamente a un conjunto, perturba la representación. El paisaje humano de *Sertão de Acrílico Azul Piscina* pone en escena la ausencia del Pueblo. El borramiento de la entrevista con Paty, una prostituta cuyo testimonio será clave en *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, pone en evidencia este quiebre en la noción de pueblo como aquello representable. A diferencia de la película de ficción, en donde el encuentro se inserta en una lógica de formato de entrevista documental, con Paty encuadrada en un plano fijo observacional respondiendo las preguntas hechas por una voz en off¹⁴, en *Sertão de Acrílico Azul Piscina* solo vemos primeros y primerísimos primeros planos del rostro de Paty que se congelan en fotos fijas. Su testimonio es omitido pero la expresión de un deseo pervive, como en las otras escasas voces que se escuchan en la película, como un eco que sin coincidir exactamente con la imagen repite "eu quero" y "é importante para a gente". Así, la instancia narrativa que conduce el documental se desmarca de una sedimentación del filme en el ámbito de la verdad, pero se articula a partir de las huellas afectivas que nacen de los personajes encontrados en el viaje.

Rutas hápticas

Registros del paisaje en movimiento, los gestos de una pareja que baila un *fórró* con su bebé en brazos, la mirada de una mujer sin dientes que viaja colgada de un camión, un vendedor itinerante mal iluminado por una antorcha, un colchón floreado secándose al sol en un paraje casi desolado. *Sertão de Acrílico Azul Piscina* lleva al centro del plano figuras de la naturaleza humana, y de lo humano inserto en la naturaleza, que ya habían poblado otros relatos sobre el *sertão*. Precisamente Jens Andermann (2014) señala que este documental trabaja de manera autoconsciente sobre la figura de

¹⁴ La voz *off* es en realidad *over*, ya que la voz de Renato, el protagonista, viene a reemplazar la voz de quien hizo las preguntas en 1999, en el momento de la filmación del encuentro. Ficción y documental se tensionan mutuamente por medio de este monólogo, diálogo, entrevista.

paisaje. El tratamiento no naturalista del sonido y de la imagen debilita los vínculos entre los acontecimientos reales y su representación e introducen una distancia que llama la atención sobre la relación entre la locación particular y el archivo de imágenes que la precede. En otras palabras, en la película de Aïnouz y Gomes se pone en evidencia que los espacios ya fueron conformados previamente por el cine como lugares estables (56).

Reconocer que el *sertão* es un espacio cinematográfico no anula, sin embargo, la carga de afectividad con la que los directores van al encuentro de ese archivo de imágenes. *Sertão de Acrílico Azul Piscina* trabaja sobre la mirada y la escucha de un modo peculiarmente afectivo. En el film, planos híbridos, autónomos e imperfectos se nos presentan como un caleidoscopio visual y sonoro aparentemente sin otra conexión más que la del viaje, cuyo sentido se tramita en sensaciones, una invitación a escuchar y contemplar antes que a establecer vínculos causales entre las escenas. El hacer la película a partir de la experiencia del viaje traslada al documental el potencial afectivo del vagabundaje, como si la cámara que acaricia los cuerpos y los espacios nos permitiera vivir vicariamente la experiencia sensorial del tránsito. Pero, más allá del montaje, es también al nivel de los planos aislados que la película propone una forma afectiva de relacionarnos con el mundo. Es el propio registro visual fragmentario, texturado e impreciso el que motiva las miradas en relación con las personas, los espacios y los objetos.

Los planos de *Sertão de Acrílico Azul Piscina* presentan las cualidades formales que Laura Marks asocia a la "visualidad háptica": imágenes granuladas y poco claras, imaginería que evoca memoria de los sentidos (agua, naturaleza), posiciones de cámara muy cercanas al cuerpo, recorrido de superficies, cambios de foco, baja o sobreexposición, uso de película vencida, uso de super 8, carteles, impresiones y caligrafía artesanal, emulsión desgastada, imágenes densamente texturadas, intercalado de film, video y fotografía (163). Las imágenes de Aïnouz y Gomes son verdaderas potencias sensoriales porque participan de una dimensión háptica mucho más próxima a la dimensión táctil que la tradicional visualidad óptica. Sus imágenes borrosas invitan a una percepción más próxima a la superficie y a la materialidad misma, donde el ojo se queda explorando el grano y la textura, pequeños eventos que emergen en la superficie del plano¹⁵.

El fuerte vínculo entre mirada y tacto tiende a crear proximidad con los observadores. La visualidad háptica implica "making oneself vulnerable to the image, reversing the relation of mastery that characterizes optical viewing" (Marks 185). De este modo, reduciendo la distancia y confundiendo observador y superficie observada se establecen canales de comunicación entre estética y afecto que impactan a su vez en la dimensión narrativa y en los sentidos

¹⁵ Según Marks en la visualidad óptica el ojo percibe los objetos desde una distancia lo suficientemente lejana que los aísla como formas en el espacio. En contraposición a esta separación entre el cuerpo del que ve y el objeto, la visualidad háptica sería un modo más cercano de mirar, ya que tiende a moverse sobre la superficie de los objetos, antes que zambullirse en una profundidad ilusoria, y no busca tanto distinguir formas, sino discernir texturas. En este sentido, la visión háptica se basaría más en el tacto y estaría más cercana a una forma corporal de percepción como si los ojos en sí mismos fueran "órganos del tacto" (162).

de temporalidad. Al ser "menos completas", las imágenes hápticas invitan al espectador a contemplarlas como presencias materiales antes que como piezas representacionales en una secuencia narrativa y convocan una mirada que, en lugar de diseccionar, mira de costado, vislumbra, como buscando los atisbos de un evento que se sitúa fuera del plano (Reis Filho, 82). El modo de registro de *Sertão de Acrílico Azul Piscina* comparte esta "precariedad", ya que trabaja con un universo de imágenes que necesariamente apuntan a su propio límite, señalando algo que no se ve completamente, no solo porque la imagen está fuera de foco o porque los objetos o eventos queden fuera de campo, sino porque ese límite sugiere algo todavía no actualizado, como una promesa de algo que está por venir.

En el final de la ruta háptica de *Sertão de Acrílico Azul Piscina* llegamos al municipio de Piranhas, un oasis en el *sertão* alagoano. Bordeando las márgenes del río São Francisco, ascendemos a un mirante cuya placa anuncia que el monumento es un homenaje "do povo do século XIX ao povo do século XX". Desde la cima, un giro nos ofrece una panorámica de la ciudad y en el cierre, como una inversión de la primera escena en la que a bordo de un vehículo entrábamos al *sertão*, nos desplazamos por el río, alejándonos de la tierra. Por primera vez en el documental la palabra articulada y cargada de afecto se hace presente en el recitado de "A Voz do Frei Damiao", un cordel que narra las catástrofes que asolaron al *sertão* a lo largo de un siglo y que profetiza que en 1997 "está chegando a era". El *sertão* que "se convierte en mar" y el discurso milenarista que espera la llegada del fin para el centenario de la masacre de Canudos coinciden en el cierre de *Sertão de Acrílico Azul Piscina*. El archivo visual del paisaje cinematográfico y el archivo popular de la voz se encuentran en la percepción háptica que prescinde del significado de "Pueblo", pero que en su precaria cadencia afectiva remite a un "por venir" que se ilumina en la materialidad de un fragmento.

Ser, estar, transitar: un mapa afectivo del *sertão*

Hablar del *sertão* es hablar de lo que no se sabe, dice Riobaldo en *Grande Sertão: Veredas*. Pero de manera enigmática los sentidos no dejan de proliferar en el vacío del desierto como si este espacio nunca pudiera estabilizarse en un lugar fijo. La literatura y el cine construyeron "veredas" por las cuales transitar y edificaron paredes invisibles que delimitaron la manera en como percibimos el *sertão*. Sin embargo, siempre se vuelve al desierto y a sus escrituras y esos vínculos entre pasado y presente hacen proliferar nuevos discursos, nuevas formas de abordar ese espacio. El cine del nuevo milenio parece haberse alejado relativamente de la concepción totalizadora del cine de los años sesenta, que proponía que "el *sertão* es el mundo", para explorar propuestas más cercanas a aquella percepción de Guimarães Rosa de que el "sertão está dentro de las personas": el *sertão* nos habita porque forma parte de una subjetividad. Así, nuevos tránsitos en el cine contemporáneo dibujan un *sertão* íntimo con desplazamientos que privilegian el punto de vista afectivo y transforman el territorio en "lugar practicado"¹⁶.

¹⁶ En un sugerente artículo, Isis Sadek aborda la relación entre las prácticas espaciales de movilidad y el mundo de los afectos desde una perspectiva de género que subvierte

Utilizando el formato de documental de viaje y explorando la dimensión de lo háptico, también *Sertão de Acrílico Azul Piscina* propone una nueva forma de reescribir el *sertão* explotando las dimensiones críticas de la afectividad. Siguiendo a Flatley, puede decirse que en la película "affect is the shuttle on which history makes its way into the aesthetic, and it is also what brings one back from the work into the world" (81-82). En el recorrido de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes el afecto emerge de una obra que invierte en la materialidad de las imágenes: sus planos borrosos responden a una visualidad háptica que restablece un contacto más sensible con los objetos, con el entorno. Las "rutas hápticas" de la película van dibujando un mapa en el que el desierto se vuelve un territorio plástico poblado de hombres comunes y esa cartografía afectiva funciona también poniendo en escena los vínculos rotos con el pasado. En la precaria superficie de esos paisajes cinemáticos, las figuras de lo popular se vislumbran como fantasmas cuyas voces reproducen ecos de un archivo de objetos y afectos del *sertão*. Así, la potencia sensorial de *Sertão de Acrílico Azul Piscina* apuesta a una temporalidad abierta, liberada de las ataduras de la teleología, de la verosimilitud y de la totalidad pero explora el potencial del anacronismo para volver a conectarnos afectivamente con la Historia.

Obras citadas

- Albuquerque Júnior, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1999.
- Andermann, Jens. "Exhausted Landscapes: Reframing the Rural in Recent Argentine and Brazilian Films". *Cinema Journal*. 53.2 (2014): 50-70.
- _____. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- Antonio Filho, Fael David. "Sobre a Palavra 'Sertão': Origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da Ciência Geográfica)". *Ciência Geográfica-Bauru XV.1* (Janeiro / Dezembro 2011): 84-87.
- Bentes, Ivana. "The sertão and the favela in contemporary Brazilian film", *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lúcia Nagib, London: Tauris, 2003: 121-37.
- Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Nueva York, Verso, 2002.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Cruz, Leonardo. "O sertão vai a Veneza". *Folha de São Paulo*, p. E1, 05/09/2009.
- Farkas, Thomaz. "Entrevista [1971]", *O Processo do Cinema Novo*. Ed. Alex Viany y José Carlos Avellar, Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999: 38-41.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008.

las lecturas clásicas sobre las películas del *Cinema Novo*. En su estudio, Sadek encuentra que, en largometrajes de ficción como *O Céu de Suely* o *Eu Tu Eles*, el punto de vista y las trayectorias de las protagonistas mujeres transforman el *sertão* en un "lugar practicado" cuyo sentido deviene íntimo.

- Dias, Verônica Ferreira. "Cabra marcado para morrer-cinema contando História por meio de histórias (e memórias)". *Doc On-line* 1 (dez. 2006): 62-78.
- Guimarães Rosa, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.
- Houaiss, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa), 2001.
- Lima, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: IUPERJ, Universidade Candido Mendes, 1999.
- Marks, Laura. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP, 2000.
- Moisés, José Álvaro. "A new policy for Brazilian Cinema". *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lúcia Nagib, Londres: I.B. Tauris, 2003: 3-22.
- Molfetta, Andrea. "Naturaleza y personaje en el cine latinoamericano del nuevo siglo" *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*. Coord. Lauro Zavala, México: 2011; 45-58.
- Oricchio, Luiz Zanin. "O Sertão e a Favela". *Cinema de Novo: Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, 96-147.
- Ramos, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1990.
- Reis Filho, Osmar Gonçalves. "Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea". *Visualidades* 10.2 (Jul-Dez 2012): 75-88.
- Sadek, Isis. 'A sertão of migrants, flight and affect: Genealogies of place and image in Cinema Novo and contemporary Brazilian cinema', *Studies in Hispanic Cinemas* 7: 1 (2010): 59-72.
- Souza Vieira, Marcelo Dídimo. "El cangaço en el cine brasileño". *Razón y Palabra* 16.76 (2011): 1-11.
- . "Documento porque ficciono, ficciono porque documento: a resignificação de imagens de arquivo no cinema brasileiro". *Realidade Ficção* 20.1 (Primer semestre 2013): 5-18.
- Urban, Rafael. "Longe de casa" (entrevista com Karim Aïnouz). *Juliette Revista de Cinema*. <http://archive.today/lawdY>
- Xavier, Ismail; Bernardet, Jean-Claude; Pereira, Miguel. *O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.
- Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- . *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra. 2001.

Filmografía

- Árido Movie*. Dir. Lírio Ferreira, Brasil, 2004.
- Cinema, Aspirinas e Urubus*. Dir. Marcelo Gomes, Brasil, 2005.
- Deserto Feliz*. Dir. Paulo Caldas, Brasil, 2007.
- Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Dir. Glauber Rocha, Brasil, 1964.
- O Céu de Suely*. Dir. Karim Aïnouz, Brasil, 2006.
- Projeto Thomaz Farkas*. Dir. Sérgio Muniz, Geraldo Sarno, Eduardo Scorel y Paulo Gil Soares, Videofilms, Brasil, 2010.
- Sertão de acrílico azul piscina*. Dir. Marcelo Gomes y Karim Aïnouz, Brasil. 2004.
- Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*. Dir. Marcelo Gomes y Karim Aïnouz, Brasil. 2009.



Carpa nómada en las cercanías de la ciudad de Semirrom, Provincia de Isfahán.
© Saeid Atoofi. *Nomads of Iran*, 2008.