



El cine como dispositivo agonista: la promesa política de *La sangre bárbara* (2012) de Jesús Mario Lozano

*Cinema as an agonist device: the political promise of *La sangre bárbara* (2012) by Jesús Mario Lozano*

Laura González-Flores

IIE UNAM, México

ORCID: 0000-0002-0155-9856

Resumo

O presente artigo é uma tentativa de responder às perguntas “Como pensar o cinema político nos dias de hoje?” e “Qual seria a utopia do cinema atualmente?”. Para tanto, proponho uma reflexão sobre o filme *La sangre bárbara* (2012) do cineasta mexicano Jesús Mario Lozano. A obra que aborda a complexa problemática do racismo no México atual, porém também está escrita no mundo da arte, assim constituindo-se em um exemplo da potência política do cinema no mundo de hoje.

Palavras-chaves

Cinema Contemporâneo. Jesús Maria Lozano. Arte e Política.

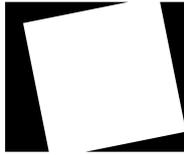
Abstract

*This article is an attempt to answer the questions “How to think about political cinema these days?” and “What would be the utopia of cinema today?”. In this sense, I propose a reflection on the film *La sangre bárbara* (2012) by the Mexican filmmaker Jesús Mario Lozano. The work that addresses the complex issue of racism in Mexico today, but is also written in the world of art, thus constituting an example of the political power of cinema in today’s world.*

Keywords

Contemporary Cinema. Jesus Maria Lozano. Art and Politics.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



*Ya sé que esa tierra es peligrosa.
Y es que todos somos diferentes,
a veces tenemos la sangre débil
y a veces la sangre fuerte.
Hay que trabajar mucho
para saber dónde está el espíritu.*

Carmen García Rosario en
La sangre bárbara, 2012

*El nuevo cine latinoamericano
es hoy una realidad,
Pero hace veinticinco años era una utopía.
¿Cuál es hoy la nueva utopía?*

Fernando Birri, *Para seguir resistiendo*, 1985

¿Cuál sería la utopía del cine de hoy? Planteada dos décadas después de la publicación de "Cine y subdesarrollo" (1962), un texto seminal del Nuevo Cine Latinoamericano, la pregunta de Fernando Birri continúa vigente.² ¿Cómo pensar el cine político de hoy? ¿Continuaríamos utilizando aquellos términos de dominación, resistencia y descolonización mediante los cuales los cineastas latinoamericanos formularon hace cincuenta años la "estética del hambre" (Glauber Rocha, 1965³), el "cine imperfecto" (Julio García Espinosa, 1969⁴), el "Tercer Cine" (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1969⁵) o el *cine revolucionario* de Jorge Sanjinés (1979⁶)?

Algunas respuestas a las preguntas anteriores las encontramos en *La sangre bárbara* (2011), una película del cineasta mexicano Jesús Mario Lozano. Centrada en la compleja problemática del racismo en el México actual, pero también inscrita en el mundo del arte, la película constituye

2 Birri 1986.

3 Rocha 1965.

4 García Espinosa (1969) 2002: 11-27.

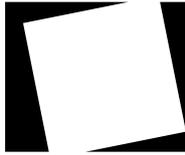
5 Getino y Solanas (1969) 1972: 40-76.

6 Sanjinés, 1979.

FIG 01:

SB01 Detalle, Galería de Castas Mexicanas, Museo de Monterrey, *Still, La sangre bárbara* 05:00

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

un ejemplo de la potencia política del cine de hoy. Como la producción del cine latinoamericano de hace cincuenta años, el de Lozano también da voz a los sujetos indígenas cuyas múltiples opresiones busca visibilizar. Sin embargo, a diferencia del cine anterior, la película no niega su asociación ni con la industria cinematográfica ni con el mundo del arte: su financiamiento surgió de una beca de creación cinematográfica y su producción fue apoyada por tres museos⁷. Por otro lado, su realización dependió de que el cineasta viviera en una comunidad de la Sierra Norte de Puebla, Cuetzalan, por muchos meses antes de empezar a filmar.

El mundo de la representación histórica y artística es justamente el punto de partida de la película, que inicia con varias tomas en el Museo de Historia Mexicana de Monterrey. Una conservadora limpia con un fino pincel y manos enguantadas una de las pinturas de castas de la valiosa colección del museo. Tras ver cómo se traslada cuidadosamente a la Galería de Castas Mexicanas donde se exhibirá con el resto de la colección, la cámara se cierra sobre las figuras pintadas de una pareja de indígenas con su descendencia, sobre los que se lee la inscripción *Indios bárbaros*. Al mismo tiempo, el sonido electroacústico abstracto baja su volumen para hacernos escuchar, como susurros del pasado, voces en lengua indígena mezcladas con otras en español.

La primera secuencia establece el tono de la película y presenta la estrategia cinematográfica de Lozano: el montaje conjuntivo-disyuntivo de imágenes, sonidos, voces y textos diversos. Lozano prescinde de la sincronía convencional entre imagen, acción y voz con la intención de producir confusión respecto de la enunciación y de la comprensión inmediata del sentido. Esa confusión se acrecienta con el uso de voces extra-diegéticas en *off* principalmente en náhuatl pero también en español. La única manera de comprender lo que dicen las voces es leyendo su traducción textual al español en los subtítulos.

Mientras que la mayor parte de las películas reflejan la tensión o fractura de la historia como un elemento de la narración o como un atributo proyectado en las imágenes fílmicas, Lozano desplaza tales cualidades a la *operación perceptual* de su película. Ver *La sangre bárbara* es una tarea ardua porque sus elementos constitutivos —las imágenes, las voces y los textos— se muestran inconexos. La película requiere de un esfuerzo del

7 El largometraje se realizó con el apoyo del Fondo de Promoción al Cine en Nuevo León 2011, CONARTE. Además contó con el apoyo del Estímulo Fiscal a la Creación Artística de Nuevo León 2010.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

espectador para unir y entender las relaciones de sentido producidas por el montaje. Así, solo tras algunas secuencias se vuelve evidente la lógica constructiva de la película, aunque no se capta una unidad narrativa: ésta debe recomponerla el espectador al unir el relato fracturado de Lozano en su mente. El relato está conformado por una diversidad de microhistorias representadas y contadas por muchos protagonistas: 16 personas que desde su perspectiva particular y en su propia lengua, construyen un relato situado en torno a su opresión, sea ésta de raza, género o falta de oportunidades de educación, salud y protección social.

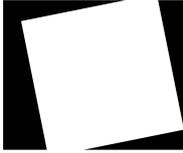
En su retrato del racismo actual, *La sangre bárbara* opta por ir más allá de la *reflexión* mimética (“científico”) del cine documental de denuncia o etnográfico a la Margaret Mead. La película se asume, en cambio, como una operación de mediación que utiliza conscientemente los recursos estéticos cinematográficos. Es un juego de *representaciones*, un tejido de analogías, la primera, aquella entre géneros artísticos (la pintura de castas y el cine etnográfico); la segunda, la que marca dos épocas históricas (la Nueva España colonial y el México contemporáneo); y la tercera, la que refiere a dos sistemas ideológicos de discriminación racista (el sistema colonial de castas y el racismo actual). El desplazamiento entre reproducción y representación es el eje de la película. Lozano no pretende *reflejar* la realidad social, (el registro inicial como testimonio), sino *representar* ésta performativamente mediante recursos de lenguaje cinematográfico. Más que la oposición o el choque (“el montaje de ilusiones” de Eisenstein), la asociación de los pares en el montaje responde a una relación variable conjuntiva-disyuntiva, es decir, una “síntesis disyuntiva”. Es decir que puede unir o separar los dos elementos, o bien expresarlos ambos según una relación (y/o): la imagen y/o el sonido, la lengua indígena y/o la lengua española, los planos fijos y/o los planos subjetivos indirectos, etcétera.

De la tensión derivada del cruce de representaciones se desprende el potencial político de la película como un dispositivo *agonista* en el sentido planteado por Chantal Mouffe.⁸ Más que un cine *antagónico* que surge de la oposición radical entre polos sociales (la enemistad explícita del “cine-guerrilla” de los años setenta respecto de la “realidad” neocolonial e imperialista de Latinoamérica),⁹ el filme *agonista* de Lozano vuelve evidente la realidad social como una constelación inestable de

8 Mouffe 2013: 9-11.

9 Para un análisis suscitó del Nuevo Cine Latinoamericano, ver Chanan 2010: 149.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

“adversarios”: Dispositivo fluido, con un equilibrio metaestable —siempre en negociación, nunca resuelto ni unificado bajo una “ley”— *La sangre bárbara* manifiesta la asimetría y diferencia de los adversarios. En ese sentido, su representación de lo social no refleja el orden catalográfico del sistema de castas, sino la complejidad caleidoscópica de la “paradoja democrática” social descrita por Mouffe.¹⁰

Catálogo o mosaico

Surgida la pintura de castas en el siglo XVII de la necesidad del gobierno borbónico de controlar visualmente una población colonial de creciente mestizaje entre europeos, nativos indígenas y esclavos africanos, para el siglo XVIII adquiere un nuevo impulso en razón del racionalismo ilustrado. En suma, un perfecto ejemplo del “reparto de lo sensible”¹¹ en la cultura colonial mexicana, en la que la calificación de “bárbaros” – impuros – evidentemente recaía en los indígenas.

Es contra ese imaginario pictórico de castas subyacente a la ideología racial contemporánea que Lozano construye su película. Como las pinturas de castas, ésta está construida como un catálogo de figuras. Pero en el caso de Lozano, el mosaico lo forman personas reales, de extracción indígena, de la comunidad de Cuetzalan en la Sierra Norte de Puebla: mujeres, hombres y niños auténticos que se presentan como sujetos reconocibles, con su nombre real.

Dos referencias a la pintura colonial sirven para “enmarcar” el catálogo fílmico que Lozano hace de los habitantes de Cuetzalan: al inicio de la película, el conjunto de cuadros de la Galería de Castas Mexicanas del Museo de Monterrey, y al final de ésta, el Biombo de la Conquista del Museo Franz Mayer en la Ciudad de México. Mientras que las primeras pinturas sirven para introducir el tema del racismo, el biombo resume, mediante sus sangrientas escenas de la guerra de Conquista, la violencia real mediante la cual ambas partes se enfrentaron y que derivó en una sociedad colonial a la que la parte indígena quedó sometida. Entre ambas secuencias de inicio y cierre de la película en las que la cámara recorre los cuadros para revelar el detalle de sus escenas, Lozano introduce el cuerpo central de su película correspondiente a su retrato filmado de los habitantes de Cuetzalan. Ese retrato de conjunto lo logra Lozano



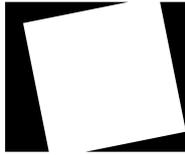
FIG 02:

SB02 Galería de Castas Mexicanas, Museo de Monterrey, *Still, La sangre bárbara* 05:53

10 Mouffe, 2000.

11 Rancière, 2009.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

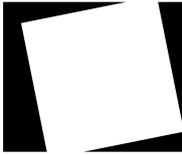
e-ISSN: 2179-8001

intercalando secuencias relativas a diferentes protagonistas, cada una con una duración similar, dos o tres minutos. De modo similar a como vemos las pinturas de castas en la galería, una a una, la película de Lozano nos presenta “cuadros” fílmicos, pero en el tiempo.

Como los indígenas pintados en el cuadro de castas, los protagonistas de *La sangre bárbara* están considerados en la estructura social mexicano como esos “otros” que viven en los bordes del sistema social nacional mexicano. En tanto hablan otra lengua que la oficial y continúan manteniendo sus costumbres y vestidos diferentes, prácticamente se consideran ajenos en una sociedad post-racista “mestiza¹²”. La diferencia de la película respecto de la tradición pictórica es la intención de la representación del “otro” indígena: mientras que la pintura de castas buscaba inscribir visiblemente el lugar que ocupaban las distintas categorías de “bárbaros” en la sociedad colonial novohispana, lo que pretende la película de Lozano es revelar lo subyacente a lo visible: aquello que oculta el discurso normalizado de las “culturas originarias” sobre las que, por un lado se proyecta el *arché* de la nacionalidad (los indígenas, campesinos o proletarios del muralismo como asiento de la identidad nacional) y por otro lado, se continúa ejerciendo sobre ellas la discriminación y opresión pos-racista. De modo paradójico, el género, la edad, la educación, las creencias religiosas y los hábitos del vestido pueden idealizarse en una ideología pos-racial que convierte poblaciones como Cuetzalan en “pueblos mágicos” —en otras palabras, en metas turísticas—, mientras los mismos criterios funcionan como elementos para mantener la diferencia discriminatoria.

La película de Lozano vuelve visibles diversas formas de exclusión y diferencia social a través de los relatos de vida de muchos “protagonistas” que posan ante la cámara y, por otro lado, cuentan sus historias. ¿Muchos protagonistas? ¿Muchas historias? El hecho de que *La sangre bárbara* incorpore tantos protagonistas como historias implica que no haya ningún protagonista y ninguna historia principal: en el montaje de Lozano todo resulta igualmente importante. Así, la película acaba funcionando como un mosaico formado por muchas personalidades y muchos oficios. Si la galería del museo sirve como un catálogo de castas, *La sangre bárbara* es un archivo de casos sintomáticos en el que el sistema pos-racista se manifiesta de distinta manera, marcando las vidas de 16 personas concretas, 10 hombres y 6 mujeres que habitan en esa comunidad en el presente y que se presentan con su nombre y oficio real:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Adán Domínguez Álvarez Asistente de cocina	Andrés Pérez Ramos Tejedor	Angelina Juárez Martínez Vendedora de mercado	Beatriz Islas Manzano Tejedora
Carmen García Rosario Curandera	Clara Fuentes Esteban Alumna de secundaria y reina de la fiesta	Hermilo Diego Mendoza Juez indígena	José Filiberto Morales Campesino
Juan López García Campesino	Juana Antonia García Cocinera	Luis Félix Aguilar Juez indígena	Martín Sala García Maestro
Pedro Martín García Artesano	Rufina Villa Hernández Administradora de hotel	Salvador García Islas Albañil	Urbano Vazquez Toral Artesano



FIG 03:
SB03 Catálogo de
protagonistas en los
créditos, *Still, La sangre
bárbara*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Como se ha hecho anteriormente en el cine de intención documental —el cine-ojo, el cine etnográfico, el *cine-verité*, el cine participativo¹³— Lozano invitó a personas de la comunidad a dejarse filmar, actuando como sí mismos, sin entrenamiento profesional. Son “actores sociales¹⁴” conscientes de la cámara, abiertos a la socialización de su vida personal. Antes de empezar la filmación, que duró un año, Lozano convivió con ellos y con la comunidad a lo largo de tres años. En ese periodo conoció a profundidad la dinámica de la comunidad y se ganó su confianza. Además de los individuos anteriormente citados, la película también incluye la participación de dos colectivos: uno, las cincuenta socias del Hotel Taselotzin, un proyecto comunitario activo y próspero, y dos, el grupo de danza “Los negritos” de San Miguel Tzinacapan, un colectivo con una importante participación en las fiestas locales.

Lo que todos los protagonistas de *La sangre bárbara* comparten es un mismo escenario social. Enclavada en la sierra, Cuetzalan es una localidad caracterizada por una doble condición liminal, geográfica y social. Situada geográficamente *entre* los actuales estados de Puebla y Veracruz, Cuetzalan cuenta con una población mayoritariamente indígena que oscila entre las etnias nahua y totonaca. Incluida por la Secretaría de Turismo en el listado de “pueblos mágicos” desde 2002 por ser una localidad que ha logrado mantener su lengua, arquitectura, gastronomía, vestido y costumbres como valores culturales intangibles¹⁵, Cuetzalan escapa en su configuración social a todo intento de descripción sintética o simplificadora: su riqueza histórica y cultural sólo puede reflejarse desde la pluralidad social y cultural.

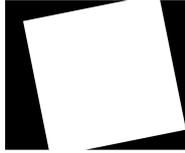
Atento a ésta, Lozano construye su película como una matriz visual y sonora en la que cada protagonista va inscribiéndose como una coordenada que no es estable: cada persona, cada historia de la película funcionan como ventanas diferentes a una realidad fluctuante atravesada por múltiples vectores étnicos, lingüísticos, educativos, de creencias y de género. A veces a través del relato de la historia personal, del trabajo, de los problemas sociales o de la crítica de la experiencia compartida, los hombres y mujeres participantes en la película adquieren en ésta una subjetividad determinada. Por vía del relato —más que por el registro fílmico que los capta realizando actividades cotidianas en la casa, el

13 Aufderheide 2007:

14 Nichols 2016, 157.

15 <http://www.sectur.gob.mx/gobmx/pueblos-magicos/>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

campo o el pueblo— se construyen a sí mismos como agentes en esa matriz social.

La película funciona como un retrato social fracturado: un mosaico de subjetividades y de relaciones transubjetivas imbricadas en una pluralidad de relatos. Al elegir una forma cinematográfica que no responde a la *economía* de atención un relato convencional, la película demanda un esfuerzo inusual por parte de la persona espectadora, que debe situarse ante la problemática que tiene delante también construyéndose subjetivamente ella misma.

La síntesis disyuntiva

La sangre bárbara no sólo representa la realidad social como un mosaico heterogéneo: también su retrato de los individuos los muestra fragmentados, escindidos. Como hemos sugerido antes, la escisión la logra Lozano mediante un tipo de montaje que Alain Badiou caracteriza para el cine como de “conjunciones disyuntivas¹⁶” y que en el caso de *La sangre bárbara* se corresponden con las siguientes oposiciones:

imagen / sonido

acción / discurso

lengua / traducción

indígena / macehual

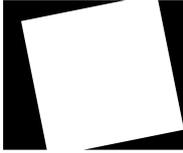
Lo propio / lo extraño

plano objetivo / plano subjetivo indirecto

antropología / psicología

Mediante la contraposición variable de los anteriores elementos en el montaje, Lozano logra una representación compleja y contradictoria de cada sujeto indígena. En lugar de construir una identidad estable para cada retratado mediante la sincronía de los elementos fílmicos, Lozano utiliza su dislocación intencional para sugerir la tensión inherente a cada sujeto. La más evidente e importante disyunción del montaje es la de imagen y sonido, que corresponde a la oposición de acción y voz reflexiva de los personajes.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

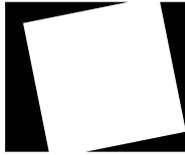
La imagen corresponde a acciones mudas. La cámara sigue a las personas en su vida cotidiana, realizando actividades habituales como caminar, comer, tejer, limpiar el campo, hacer de juez o de curandera, trabajar en la escuela. La actuación de los personajes frente a cámara es sólo acción en el medio cotidiano (en la escena): ante la cámara los sujetos nunca hablan, sólo se mueven, actuando su misma vida conscientes de quedar registrados en la cámara.

Esta imagen-acción es un primer nivel de agencia de las personas que participan en la película. Lozano los registra utilizando dos tipos de planos: uno primero, abierto y general, con la cámara fija que corresponde al registro observacional “objetivo” y aparentemente sin mediación de la forma documental. Y otro segundo plano —o varios— en que la cámara a mano libre se acerca al sujeto mediante algún plano subjetivo indirecto.¹⁷ A veces de frente, a veces desde atrás, mediante una toma por encima del hombre, la cámara nos hace sentir en el mismo espacio del personaje.



Al oscilar tajantemente entre planos —el objetivo y el subjetivo— el cineasta no sólo produce un efecto de *zoom in* por medio del corte directo, sino que también cambia la intención de la imagen de lo etnográfico a lo psicológico. Lo etnográfico se asocia a los planos enteros o medios con la cámara fija: el encuadre fijo se activa cuando el personaje se mueve.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Lo psicológico se asocia a la toma subjetiva indirecta: planos medios o en *close up* generalmente con cámara en mano, a veces de frente o desde atrás, sorteando objetos o planos sobre el hombro del personaje. El corte directo del plano objetivo al subjetivo indirecto produce el efecto de una cámara/espectador lanzándose hacia el otro:¹⁸ es la cámara semisubjetiva que no está fuera del espacio de los personajes sino con ellos, moviéndose en su mismo espacio.¹⁹ Como dirá Pasolini, este desplazamiento produce un desdoblamiento del personaje como pura conciencia cinematográfica.

El anterior juego entre planos permite a Lozano distanciar su película del tono observacional de la forma documental²⁰ y de la perspectiva científica de la antropología visual y, en cambio, acercarse a una subjetividad corporal, a una "cámara que siente"²¹. No niega el valor del registro testimonial, pero lo carga de afecto al contraponerlo con planos subjetivos que remiten a la presencia del cuerpo.

Las imágenes-acción generalmente mantienen el sonido diegético a fin de conservar su efecto de realidad. Sin embargo, el elemento de sonido más importante es la voz en off que Lozano superpone a las imágenes-acción y que resultan fundamentales a nuestra manera de percibir las. No refieren la acción diéctica de las imágenes ni buscan explicarlas, como en *voice over* del cine antropológico, asociado con el discurso científico y con un observador omnisciente. La voz es la de la persona en pantalla, y su relato, el de una experiencia personal que ha afectado su vida: la compra de su terreno, el asesinato de su hermano, la lectura de la poesía de amor, la formulación de un deseo, el encuentro de la vocación de curandera, la suerte de ganar la plaza de maestro, la competencia desigual que implicaría para la venta del pollo la entrada de Walmart, el valor de negar el permiso a Televisa.

Dislocadas del desfile de las imágenes-acción, los relatos de las voces en off funcionan como críticas autorreflexivas de las personas hacia sí mismas. Sirven como un yo que se construye en relación con la escucha, como en el psicoanálisis, pero también como reacción y proyección a la imagen filmada de sí mismos por Lozano. Esas voces en off, íntimas y

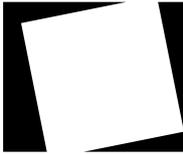
18 Paranagua 2003, 198.

19 Deleuze 1983: 111.

20 Nichols 2010: 31.

21 Deleuze 2014, 113.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

personales, también desempeñan el papel de una racionalidad indígena que ordena el discurso según una lógica diferente.

Con una aproximación más parecida al psicoanálisis que a la entrevista, el cineasta observa, pero, principalmente, escucha. Al filmar sigue un guión abierto a las acciones y gestos imprevistos de sus retratados, así como al registro de acciones espontáneas. Es después, al seleccionar y montar el material grabado, cuando el cineasta elige y edita los planos relevantes y aparece un orden, una secuencia y un ritmo en los relatos. La lógica temporal del montaje no es progresiva porque imita al relato. Va y regresa, según un tiempo fílmico de un presente circular —de repetición y diferencia— que emula el tiempo cíclico y ritual de una cosmovisión indígena todavía apegada al ciclo de la naturaleza, de la siembra.

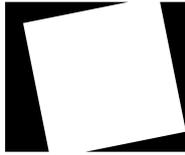
Esta capacidad de autorreflexión y rectificación de la imagen social por parte de los retratados constituye una segunda posibilidad de agencia: la capacidad de reconfigurar su subjetividad a través de un discurso reflexivo que después se vuelve público a través del cine. Cada sujeto se representa, así, como dos personas: como un sujeto social que ejecuta un papel público en la sociedad (la imagen fílmica como *persona* social) y como un yo individual, íntimo y reflexivo, capaz de revelar sus fracturas, deseos y opresiones mediante el discurso.

Si la proyección de la voz en *off* —el relato íntimo— sobre la imagen-acción tiene el poder de dislocarla, la diferencia en la lengua del habla incrementa aún más la distinción de los sujetos indígenas. La película se convierte en un dispositivo que reproduce nuestra falta de comprensión del mundo indígena al volvernos conscientes de que *no entendemos* lo que se dice porque generalmente está en náhuatl. Así, mientras oímos el melodioso y rítmico sonido en náhuatl —la lengua originaria *mexica*, el “mexicano”— caemos en cuenta de que se han invertido los términos del poder, porque en este filme nosotros somos los “otros”, los extranjeros: la casta de espectadores u observadores, los turistas, antropólogos o cineastas. En suma, somos los invasores blancos que filmamos.

Trama de litigios

Hasta ahora hemos descrito cómo la construcción formal de la película la transforma en un dispositivo que hace aparecer lo político y cómo éste se manifiesta más cómo un conflicto agonista que antagónico: más que como relación dicotómica de enemistad, como en Carl Schmitt o en el Nuevo Cine Latinoamericano, la política se expresa en *La*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

sangre bárbara como el cruce plural de los adversarios. Tal cruce se construye en varios niveles: sensorialmente, en la *adversidad* de imagen, sonido y texto, elementos que se presentan divididos y que implican un esfuerzo de atención; y, discursivamente, en la elaboración de las múltiples adversidades sociales, económicas y políticas que afectan a los protagonistas y que encuentran una expresión en sus microrrelatos. El daño —el litigio en el sentido de Rancière— no es uno sino muchos: cada protagonista refiere a distintas formas en las que el post-racismo y la desigualdad afectan su vida.

Construida mediante el cruce heterogéneo de elementos y significados, la película de Lozano sugiere el tejido —el texto— como metáfora de la estructura de lo social. Y es que, en el nivel sensorial, la película la percibimos más como un campo estético textural que como un discurso lineal. La trama de Lozano sugiere la forma de un tejido deshilado de registros visuales y sonoros, algunos de cuyos hilos narrativos quedan sueltos de modo natural, su sentido tan abierto como conflictivo. Al integrar la trama, Lozano resalta algunos elementos alegóricos que significan lo indígena como diferendo y que se asocian con las posiciones relativas de sus protagonistas indígenas en relación con cuestiones culturales claves como la naturaleza, el vestido, la lengua, la ley, la educación, el mercado.



IMAGEN SB06:

Carmen García Rosario, curandera,
en *La sangre bárbara* 31:25

AUDIO:

Ya sé que esa tierra es peligrosa. Y es que todos somos diferentes, a veces tenemos la sangre débil y a veces la sangre fuerte [...] Hay que trabajar mucho para saber dónde está el espíritu. Los que somos débiles de sangre, rapidito, con algo ya se espanta uno. Y los que no, pues no se espantan.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Si para la curandera los males y los bienes vienen de la tierra, otro protagonista describe su posición de extrema minusvalía social al asociar su propio nacimiento al de un animal en la tierra.

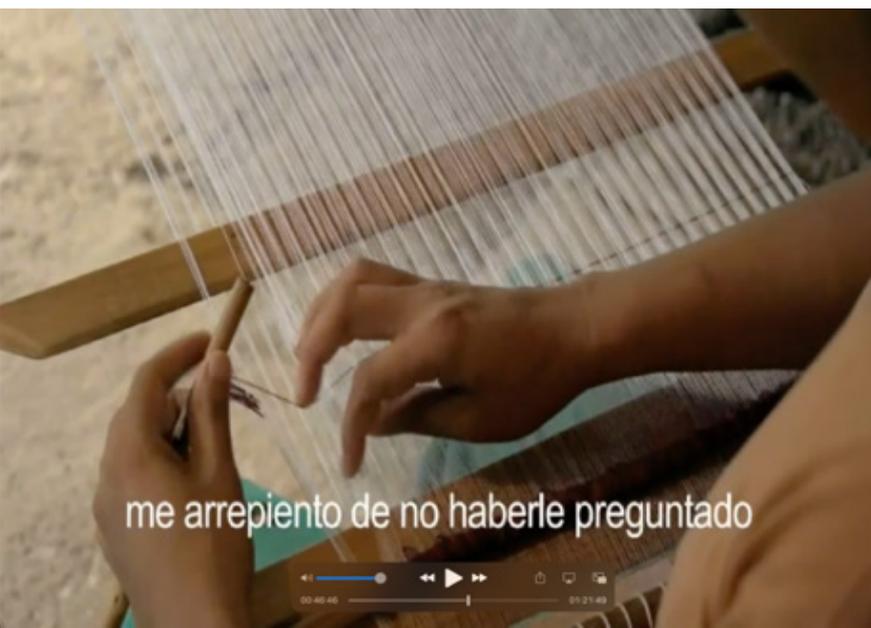
IMÁGENES SB07 y SB08:

Andrés Pérez Ramos, Tejedor en *La sangre bárbara* 45:00 - 47:00



AUDIO:

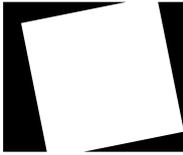
Pues les cuento que yo nací en el camino. No tengo casa ni donde dormir porque nací en el camino. Mi mamá iba caminando todavía, según ella lo que me cuenta. Antes no había carros, no había buena carretera. Según ella iba al hospital todavía pero no llegó y ahí me tuvo a la orilla del camino. Bueno, en una casa ajena, pero ahí salí yo. Y ahí no llegó al hospital regresó. Ya nada más me trajo así, que no la vio ni la partera, ni en un hospital, ningún doctor, así me trajo. Y bueno, quien me cortó el cordón fue un señor que era carnicero. No fue ni partera ni doctor ni nada. Es el que agarraba su cuchillo para matar puercos.



AUDIO:

A mi gustaría pero me falta tiempo es sacar las cosas antiguas ahorita. Mi abuela que les digo que ya no vive, a ella realmente nunca le vi un huipil de las antiguas que ellas hacían. Y hasta ahorita le digo a mi mamá, me arrepiento de no haberle preguntado como lo hacían. Ya casi nadie de las señoras que están donde yo vivo, nadie lo sabe hacer.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

La crudeza del relato se transforma cuando el mismo sujeto habla del valor de sí mismo como depositario aún viviente de las tradiciones de tejido indígenas, cuya pervivencia ve amenazadas. El conflicto agonista implícito en el uso de la indumentaria tradicional indígena también se manifiesta en el discurso antitético de mayores y jóvenes:

IMAGEN SB09:

Angelína Juárez Martínez, vendedora del mercado en *La sangre bárbara* 54:00

AUDIO:



Les da pena hablarle al abuelo, quién sabe por qué. A mi me gustaría que aprendieran, pero ellos no son sus ideas. Igual más adelantito porque sí tiene sus beneficios. De hecho mi suegro se viste así de blanco, como sea, tradicional y estos niños cuando lo ven: es tu abuelito, no no es mi abuelito. Ay, pues déjalos, ellos saben, ¿no? Pero si es vergonzoso que hagan eso los niños, no deben de avergonzarse de su abuelito.

IMAGEN SB10:

José Filiberto Morales, artesano en *La sangre bárbara* 54:42

AUDIO EN NÁHUATL:



Pues nosotros pensamos que los niños todos ya están cambiando, ya todos visten como la gente de la ciudad, ya no quieren vestir como yo, mis nietos ya no quieren vestir así, porque van a la escuela y les piden uniformes y zapatos, que vayan presentables, que vayan bañados y bien peinados, sólo así los reciben en la escuela. Pero si van con la ropa tradicional, no los reciben, no los quieren.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

En tanto expresa el diferendo entre dos concepciones del ejercicio de la justicia, el discurso del juez indígena resulta muy explícito respecto de la problemática convivencia del orden legal nacional y del orden comunitario:

IMAGEN SB11:

Hermilo Diego Mendoza, juez indígena en *La sangre bárbara* 18:25

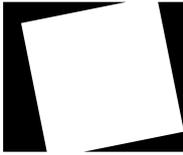
AUDIO:



En mayo de 2009 tomo el cargo de juez de este juzgado. A veces también se siente los cambios de la administración del Municipio, pues siente uno los golpes, que a veces no lo toman en cuenta, es más cuando comenzamos como que lo tomaban como "es un juzgado de indígenas", que aquí colgamos a la gente, que amarramos, martirizamos y todo eso. Como es un juzgado indígena no crea que nos pagan un salario mínimo. Es una gratificación por lo mismo, por ser indígenas. Es como cuando decían antes las mujeres no tenían el mismo sueldo que un hombre.

Como elemento fundamental del ascenso y movilidad social, la educación es un frente central del diferendo entre la sociedad mestiza y la indígena. Muchos de los protagonistas aluden al problema educativo desde sus puntos particulares de vista:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



IMAGEN SB12:

Martín Xala García, maestro de primaria en *La sangre bárbara* 22:23

AUDIO:

No hemos tenido una escuela de calidad en primera porque aquí no contamos con suficientes recursos como para competir, ¿no? También nos quieren aplicar exámenes de otros países y entonces nosotros hemos salido bajos a veces, ¿no? Un niño de la ciudad le vamos aplicar un examen de competencia como de ciudad, y cómo acá, si no tiene computadora ni televisión... y un niño de la ciudad, pues más avanzadito.

En muchos de los discursos se imbrían las opresiones relativas a las oportunidades de educación y a la discriminación de género. Mientras que las imágenes presentan una imagen naturalizada de la mujer indígena como fuente del cuidado, la protagonista refiere a la ausencia social de éste en su vida, reproducida por su propia familia:



IMAGENES SB13 y SB14:

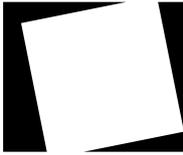
Niñas en la escuela primaria de Cuetzalan. Voz: Juana Antonia García, tejedora, en *La sangre bárbara* 23:00-24:50

AUDIO EN NÁHUATL:

Ahora veo que las niñas viven más libremente, no como cuando yo nací que no podíamos salir. Yo nunca fui a la escuela porque a mi nunca me permitieron estudiar, me decían, porque soy mujer pues que no necesita estudios, en cambio los hombres sí. Así mis hermanos sí estudiaron. Yo sólo me dedicaba a la cocina y solo a la cocina y no me dejaron estudiar porque no era importante que yo me superara.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

En su orden narrativo, la película presenta primero las historias relativas a los sujetos individuales, a quienes nos va presentando, para incluir, hacia el final del filme, las historias que refieren a la acción transubjetiva de sujetos colectivos. Es en estas historias donde se perfila, justamente en razón de su cualidad comunitaria, el potencial político de la acción. En ambos casos, el de los danzantes “negritos” de San Miguel Tzinacapan y el de las cincuenta mujeres socias del Hotel Taselotzin, es cuando los colectivos asumen públicamente su posición adversa y enuncian un ¡no! común cuando la resistencia manifiesta su efecto positivo en la colectividad. En los dos casos descritos en la película, la comunidad de Cuetzalan pudo bloquear, al menos por un tiempo, el ingreso de grandes empresas nacionales e internacionales, Televisa y Walmart:



IMAGEN SB15:

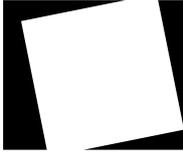
Grupo de danzantes “Los negritos” ensayando en *La sangre bárbara* 40:36

AUDIO (MÚSICA TRADICIONAL):

Yo supe de la llegada de Televisa, pero nunca pensé que se llegara a tanto. (...) Al principio fueron los grupos de danza que intervinieron ahí, los caporales, los tenientes. Porque dijeron ¿cómo es que nos van a grabar y ni nos han preguntado ni nos han pedido permiso? No han hablado con nosotros. De ahí donde fue el problema muchísimo más grande fue porque querían grabar el momento donde cambian de vestimenta al santo patrón, San Miguel Arcángel. Fue donde el pueblo ya explotó y dijo ¡no! ¡No!

[...] Y fue ahí donde el pueblo se impuso y dijo ¡no! O se van, o se van. No se si sea cierto que el presidente ya había pactado con ellos y ellos ya venían a la segura. Pero el presidente nunca los lo mencionó. Y llegaron con la sorpresa de que nada más no. Y esa misma noche se fueron. Agarraron sus chivas y se fueron.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

La historia explica bien cómo la lógica extractiva neoliberal y neocolonial posracista también se extiende a los bienes culturales indígenas. En el caso de Walmart, los habitantes de Cuetzalan tienen muy claro que, de instalarse ahí la empresa, cambiarían las formas de producción y distribución regionales que ancestralmente se han vinculado con el mercado local:



IMAGEN SB16:

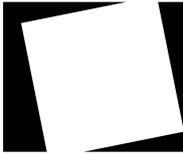
Vocera del colectivo de mujeres del Hotel Taselotzin en *La sangre bárbara* 52:21

AUDIO:

A través de nuestro mismo hotel vamos fortaleciendo la economía local, entonces esa es la forma en la que nosotros nos apoyamos como comunidades, como organizaciones, como grupos, porque no queremos que aquí nos traigan un Walmart, no queremos que nos traigan una tienda de un rico quizás de otro país que venga a explotar a nuestra gente, nuestra comunidad. (...) Y pues dijimos no. Creímos que era un peligro porque también podría empezarse a perder ese tipo de mercado. Iba a perder más nuestra gente del campo.

Un plano en el que se muestra una bandera mexicana raída, ya sin sus colores verde y rojo —la nacionalidad como harapo— marca el cierre de la película, en el que Lozano representa la experiencia de la comunidad de modo abierto y indeterminado, agonista. La metáfora textil de la bandera raída se contrapone a una secuencia en la que los bailantes ejecutan un baile con listones, alrededor del palo. Los danzantes ejecutan la danza girando en sentidos opuestos. Cada paso, cada vuelta de los danzantes que se oponen unos a otros trenzando los hilos, recubre el palo con un tejido de colores. Conforme van dando vueltas la música va siendo sustituida por voces entrecortadas en náhuatl y español, su sentido apenas distinguible.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Mientras las voces siguen, la imagen se funde para dejar ver las imágenes violentísimas del Biombo de la Conquista. De vuelta al mundo del arte, Lozano nos regresa al mundo de las representaciones, al de la conversión de los valores ideológicos en valores sensibles. De manera consecuente al montaje de toda la película, en este plano el sonido acaba resultando contradictorio con la imagen: antes del fundido a negro del final, Lozano nos deja oír un poema cantado en náhuatl:



IMAGENES SB17 y SB18:

Danza del palo florido en *La sangre bárbara* 01:02:00

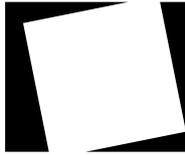
Bandera de la escuela primaria de Cuetzalan en *La sangre bárbara* 01:15:00



AUDIO: (CANTO EN NÁHUATL)

*Acepta esta flor, ponla en tu corazón.
Porque yo te amo con todo mi corazón*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

La utopía: la sangre “fuerte”

*The arabesque is crossed with barren lines,
The single parts are tangled and at strife,
And the enigma of the snared remains
Until, one night, the fabric leaps to life.*
Stefan George, *El tapiz de la vida*, 1898

He ahí la potencia política de la película de Lozano: en su subversión del montaje, cuya “síntesis disyuntiva” constituye un retrato agonista de la comunidad indígena de Cuetzalan como un tejido deshilado.

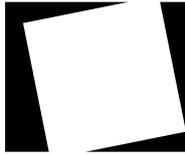
Al representar la experiencia indígena mediante nudos antitéticos, Lozano elude victimizar, folclorizar o idealizar al indígena. Sus sujetos indígenas no son las figuras sublimadas o sacrificadas de la pintura nacionalista y tampoco los héroes armados de la guerrilla contra el imperialismo, como los representarían Sanjinés y Soria en su película *Revolución* (1963)²². Son personas que eligen cómo representarse y que adquieren por mediación del cine una voz pública de efectos políticos. No han emprendido revoluciones ni guerrillas, pero como comunidad auto-organizada, sí han ganado batallas extraordinarias en la protección de su economía local, de su entorno natural y de la integridad de su cultura,

Como en *El tapiz* de Stefan George, las representaciones formadas por el cruce de hilos narrativos y de imágenes adquieren *otra* vida en *La sangre bárbara*: una forma alterna de percepción, subjetivación y acción de la experiencia indígena contemporánea. Manifiestamente diferente de la visión asimilacionista del posracismo y de la descripción estabilizadora del “otro” del sistema de castas o de la visión antropológica, *La sangre bárbara* hace aparecer, por vía performativa, el diferendo. Lejos también del activismo antagónico y revolucionario del Nuevo Cine Latinoamericano, el filme de Lozano funciona como un dispositivo agonista en tanto representa la experiencia indígena como un complejo, indeterminado, e incluso paradójico cruce de prácticas, valores y subjetividades.

Es en la dislocación del montaje, en el intersticio producido por Lozano, donde yace justamente la posibilidad de agencia política de las personas participantes en el filme: en su capacidad de decidir cómo (re)

22 *Revolución* (Bolivia, 1964, 10 min). 16 mm. Dirección: Jorge Sanjinés y Oscar Soria.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

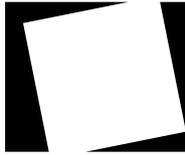
Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

presentarse a sí mismas y cómo imaginar nuevos mundos utilizando la mediación performativa del cine. El efecto político se produce como la capacidad potencial de socavar la consistencia de las representaciones hegemónicas: aquellas que en el semicapitalismo —y desde un sensorio biopolítico— modelan nuestros modos de sentir, de pensar y de actuar.

En sus *Diarios filosóficos*, Hannah Arendt anotaba cómo el político descrito por Platón actuaba como un tejedor. Ése sería justamente el papel que Jesús Mario Lozano representa en *La sangre bárbara*: el responsable de tejer ese *vivir-entre-otros* siempre diferentes que Arendt identificaba con lo político como un hacer textil.²³

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

LAURA GONZÁLEZ FLORES

Pesquisadora no Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde 1986 dedica-se à reflexão sobre fotografia, à docência, à crítica e à teoria da fotografia em instituições nos Estados Unidos, México e Espanha. Entre outras publicações, é autora do livro *Fotografía e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: WMF Editora Martins Fontes, 2011.

Como citar: González-Flores, L. (2023). El cine como dispositivo agonista: la promesa política de *La sangre bárbara* (2012) de Jesús Mario Lozano. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001137037>