

La selva documental: hipertelia texto e insignificancia en las imágenes del documental *Burden of Dreams*

Fernández-Pello, Carlos (2014) “La selva documental: hipertelia, texto e insignificancia en las imágenes de *Burden of Dreams*” in *Pensar la imagen / Pensar con las imágenes* . (Ed.) Aurora Fernández Polanco. Editorial Delirio, Salamanca.



Les Blank, fotograma de *Burden of Dreams*, 1982

Apenas pasado el primer cuarto de hora del documental *Burden of Dreams* de Les Blank (traducido en algunos países hispanohablantes como *Un montón de sueños*) podemos ver un par de pies frotándose mutuamente a conciencia. Hay en su movimiento una atracción hipnótica, absurda, reforzada por lo anecdótico que resulta ese plano para el conjunto del relato documental: venimos de escuchar que Fitzcarraldo, el protagonista de la película del mismo nombre, vive en el distrito de Belén, en la ciudad de Iquitos, un barrio de pequeñas casas que se alzan sobre las aguas crecidas de la rivera del Amazonas y que apenas ha cambiado en los últimos cien años.

Los pies se encuentran en una tarima que comparte nivel con el agua del río, empapando la madera y creando un charco minúsculo —diría que pertenecen a un niño del plano anterior pero el montaje aquí es equívoco¹—. De fondo, suena la melodía popular loretana «vamos a Belén» que nos lleva acompañando desde el comienzo de la escena. Llama la atención la extraña armonía de movimientos en la que el metatarso se frota contra el tarso, las yemas rascan sobre los nudillos y la planta se acopla al empeine. Ambos pies se traban en una danza peculiar, un ritmo

1 En el guion impreso *Burden of Dreams* (Bogan, 1984) sí se especifica: «Child washes feet» aunque no especifica qué niño, p. 26.

que podría perfectamente formar parte de una coreografía de Cunningham, sin?más pretensión que la de ser reproducida indefinidamente. No es difícil imaginarse el fragmento en un bucle continuo, a cada reproducción más abstracto, los pies cada vez más manos, más cosa musical, como garras de un gran felino en relieve, dignas de la leona herida de Asurbanipal.?Toda la operación recuerda a cuando repetimos incansablemente una palabra y, conforme pierde su sentido, recuperamos la conciencia perdida de sus formas vocales y abstractas.

Hay un detalle más: pese a la sensación de limpieza y al tesón que ponen los pies en la friega existe un depósito de barro que se resiste a desaparecer de los pliegues laterales de la uña y la cutícula. Una mugre placentera por despreocupada. Una suciedad insignificante que parece no importar. Este descuido me produce en primer lugar una inquietud; un deseo irrefrenable de vaciar los pliegues de roña y ceder a los placeres obsesivos de la higiene corporal. Inmediatamente después y ante la evidente imposibilidad de hacerlo es, sin embargo, ese mismo detalle el que me reconforta. De alguna manera parece confirmar la sospecha inicial?de que, en efecto, también para el niño se trata de un concierto despreocupado de las formas del pie y no de su higiene. Un recital inútil y, por inútil, relajante. Desplaza el foco de atención de la suciedad inadvertida al placer del descuido: del cuidado que se pone en ciertos descuidos. Siento que?la imagen?le presenta una?partitura al cuerpo y que es esa textualidad sin palabras la que yo?reproduzco?aunque no me mueva de la silla. Es casi como si nos cayera encima un recuerdo primordial, prehistórico, de que lavarse los pies siempre es, además, un placer corporal de lengua innombrable, un gesto lingüístico desarticulado, o la búsqueda de una perfección higiénicamente ineficiente. Que a lo mejor simplemente se está rascando y que rascarse sigue siendo un misterio².

Un istmo dentro de otro istmo

There was a historical figure whose name was Carlos Fermín Fitzcarrald, a caoutchouc baron. I must say the story of this caoutchouc baron did not interest me so much. What interested me more was one single detail, that was he crossed an isthmus from one river system into another with a boat.

Werner Herzog, hablando a cámara en *Burden of Dreams*

En biología la hipertelia sería el término dado al desarrollo exagerado de un órgano cuyo propósito inicial se ha visto superado, desbordado, en aras de otra función o disfunción. Para Roger Caillois (1962), los medios puestos en el camuflaje de los

2 En un estudio dermatológico reciente (Yosipovitch 2008) se afirma que por primera vez existe evidencia científica de por qué rascarse alivia el picor. De acuerdo al artículo la actividad de rascarse produce una “reducción de la actividad cerebral del córtex cingulado, asociado a la memoria” pero el estudio no es concluyente y admite haber realizado las pruebas de rascado en ausencia de picor real. Es por eso que el ejercicio de alivio por saturación, de aumentar la sensación en aquel lugar donde se siente molestia, sigue sin ser comprendido científicamente en su totalidad.

insectos sobrepasan el grado de imitación útil, de tal forma que es precisamente a través de la hipertelia que se describe «la especie de delirio de perfección sin objeto» de ciertas especies (p. 107). En otros casos, precisa, el camuflaje no es sino una fórmula para intensificar la visibilidad, potenciando su capacidad de intimidación en el momento de ser descubiertos y no como una manera eficaz de escondite (p. 109). Esto último se entiende mejor si pensamos que la confrontación con un depredador que normalmente caza con la combinación de vista, oído y olfato es inevitable, antes o después. El camuflaje sería entonces una manera de intensificar la calma que precede a la tempestad, de aparentar que las defensas de la presa son más fuertes de lo que son previamente, al surgir inexplicablemente en medio de un olor o ruido familiar. En cualquiera de los casos, ocultación o intensificación, es interesante subrayar la manera en la que la hipertelia describe una saturación de las formas naturales y por consiguiente del relato científico: se trata de un exceso de perfección biológica, de lo vivo, que desplaza la narrativa tradicional de la naturaleza «sabia y eficiente» hacia otros tipos de naturaleza ensimismada, irónica o simplemente inexplicable.

La película *Burden of Dreams* (1982) —*making-of* de *Fitzcarraldo*— participa de un desplazamiento de la narrativa muy similar. Dirigida por Werner Herzog, *Fitzcarraldo* —mejor dirección en el festival de Cannes de ese mismo año— es famosa por verse involucrada en las pugnas indígenas sobre territorios limítrofes amazónicos, sufrir dos accidentes de avioneta, asistir a la muerte de dos asistentes y por llevar a su director al borde de la quiebra. El autor alemán se inspiró por su parte en la historia real del cacique del caucho Carlos Fermín Fitzgerald, en su periplo por la jungla en busca de un istmo que uniera las cuencas de los ríos Ucayali y Madre de Dios en Perú, con el fin de poder rentabilizar una remota parcela rica en látex. Gracias al relato de producción de *Burden of Dreams*, se teje entre las tres versiones del mismo relato — historia, ficción y documental— un parentesco surrealista³ que pone en suspensión el

3 Parafraseando a Breton nos recuerda Vicente Sánchez-Biosca (2004) que la traducción correcta de surrealismo sería más bien un término como sobrerrealismo o superrealismo: algo más realista que la realidad porque se superpone a ella, la intensifica y la desborda (p. 214). Esta apreciación puede parecer una perogrullada para el nativo francés, pero bien sea por su popularización como sinónimo de «onírico» o «subsciente», bien porque en castellano el prefijo «sur» nos remite a algo que está debajo u oculto, resulta del todo interesante presenciar la inversión vectorial o geométrica del término en nuestro diccionario mental. Me atrevería a decir incluso que esa recuperación de la voz francesa es en sí mismo un ejercicio de redefinición surrealista. Más aún, si seguimos saturando y decimos que se trata de una «sobrescritura sobrealista» no solo estaremos perfeccionando la traducción, acercándolo fonéticamente a la experiencia del francés, sino que al hacerlo se abre esa brecha de la exageración inútil por la que un término, hoy culto, se vulgariza con una voz evidente y fácil. La palabra se vuelve disfuncional, fea y molesta, casi una obra de poesía barata. Al decir «sobrealista» se experimenta de nuevo la vulgaridad de la contracción surrealista. El ejercicio de un rigor saturado nos permite sentir algo parecido a aquellos que escucharon la palabra por primera vez. Reproduce, que no repite, una sensación de vida que se parece, se asemeja, pero no es la misma, igual que un gemelo es genéticamente idéntico y sin embargo difiere. Y lo que es más divertido, nos hace dudar de sí, de haber conocido a Breton en el momento de sugerir el término, habríamos sido de aquellos que seguramente pensaron que era un poeta de verso cutre y presuntuoso.

Señalar que esta lógica está plenamente instaurada en las indagaciones miméticas de Caillois no es algo que a estas alturas pueda venderse como un gran hallazgo —de sobra es conocida la afinidad de este con los surrealistas—, pero sí merece la pena preguntarse el cómo esa idea de exceso afecta a la narrativa epistémica. Insisto de nuevo en el mito de la naturaleza como objeto sabio y eficiente; sobre la idea instaurada de que la sabiduría es algo indisociable de la eficiencia; inseparable de lo rentable aun cuando el producto sea crítico. Por naturaleza no me refiero solo al objeto verde y frondoso romántico, opuesto a la modernidad urbana, sino al lugar de las cosas como opuestas a los seres, de los objetos de estudio sin sujeto, o de la maquinaria que funciona de acuerdo con unas reglas consensuadas de ahorro, equilibrio y eficacia. La

orden entre historia y realidad: las desplaza y sustituye por formas más intensas, *performances* de sí mismas, que se camuflan con su respectivo original, suplantándolo. El texto histórico se actualiza en la ficción de Herzog y la producción cinematográfica se materializa como documento verosímil en el trabajo de Blank. Dicho de otra manera, ambas conservan una correspondencia con su imagen de fondo, pero esta es incorporada a la experiencia y nuevamente interpretada, no en el sentido en el que un semiólogo interpreta un signo sino en el sentido en el que un actor interpreta un texto, dándole una forma física manifiesta. Esta aproximación a la historia conecta directamente con el concepto de hipertelia: con la manera en la que

reproducción castellana del término surrealista que plantea aquí Sánchez-Biosca, junto a la estética de Caillois, recupera la crítica misma de ecosistema eficaz, de cultura utilitaria y, por extensión, de las formas en las que el capital cognitivo produce el conocimiento. No desde una perspectiva contrahegemónica, sino hipertélica, palimpséstica. No supone un corte, una oposición directa y una fragmentación, pues eso ya forma parte de nuestro código de prácticas responsables, sino una saturación y disfunción biológica venida del suma y sigue. El conocimiento occidental sigue sustentándose sobre la mitología de un objeto a desentrañar imparcialmente, como si al limpiar la maleza para entender mejor lo que se esconde en el bosque no hubiera más que sentido y neutralidad inocua. Una neutralidad y distancia rigurosamente teatrales y performativas que, no se me entienda mal, han sido y siguen siendo fundamentales para tratar de aprehender el mundo. Incluso en el último giro histórico, y ruego se me disculpe la simplificación, es porque performamos cierta separación del objeto de estudio que hemos podido definirnos nosotros mismos también como un afuera rebotado, que a su vez retroalimenta y resignifica esa realidad. Pero me pregunto si esa naturaleza objetiva fuera en última instancia saturable, subjetivamente hiperarticulada, amable (es decir, capaz de ser amada) y corporalmente promiscua, en vez de metafísica, «conceptual» y complicada, ¿estaríamos entonces en posición de decir que toda forma de conocimiento se ejerce de manera surrealista y superpuesta? Me inclino a pensar que en efecto toda forma de conocimiento, todo lo que podemos saber y decir de algo, se impone y aumenta la realidad de manera desbordante. Que la escritura y su experiencia desplazan sus fines en el transcurso de ser realizados. Y al desplazarlos crean otros nuevos sentidos imprevistos. En esta misma dirección, es curioso cómo algo tan acrítico como la divulgación científica tuviera en Carl Sagan ese ejemplo de episteme saturada: un firme abogado del método científico que, paradójicamente y en nombre de este, será siempre recordado por sus bellos versos de poeta aficionado, que rayan en lo místico. Inolvidables son ya sus fugas de alquimista catódico recitadas a principios de la década de los ochenta, en las que nos recordaba que el cosmos también está en nosotros; que «estamos hechos de la sustancia de estrellas»; que «somos el medio por el cual el cosmos se conoce a sí mismo». Hay una relación menos evidente, camuflada, entre esto y la mimesis animal. Lo que nos viene a sugerir la breve colección de inutilidades miméticas de Caillois es que ciertos animales parecieran ser capaces de exagerar por el mero hecho de exagerar. No igual que lo haría un humano pero sí análogamente, dentro de sus posibilidades ontológicas, sean estas las que la filosofía diga que sean. Dicho de otro modo, hay en Caillois una invitación tácita a pensar en el arte humano, mejor dicho, la función vital que este cumple, de la misma manera en que lo haríamos con la sexualidad o la reproducción, que sin ser ni mucho menos idénticas en el reino animal son sin embargo categorías compartidas de lo vivo. Cuando Caillois (1962) describe esta actitud de los insectos como un «escamoteo de sí» (p. 107), me viene también a la cabeza el momento en el que Angie Keefer, al observar a un pulpo disfrazado con una cáscara de coco, moviéndose disimulada y torpemente por el fondo marino, no puede reprimir el deseo de concederle a este el don de la ironía (Keefer 2011:60). Insisto en que ninguna de estas especulaciones se las toman sus autores de forma causal o teleológica. De hecho, quizá es porque se las toman precisamente muy literalmente, hiperliteralmente, como ejercicios miméticos y analógicos del pensamiento, que tienen sentido sin ser una solución final. De ambos se deduce cierta resistencia a devaluar su valor epistémico como vicios o maneras «del arte» sino como formas sensibles integradas al rigor del conocimiento humano y humanista. En otras palabras, sin hacer una alusión específica a las artes, de sus textos se destila que la especificidad de estas no está en su capacidad de producir metáforas, de la cual toda actividad humana participa (especialmente las más objetivas), sino en su capacidad de reproducir estas metáforas de forma sensible a través de la experiencia corporal. Las correspondencias profundas de las que habla Caillois son epistemológicamente fuertes porque plantan la semilla, científica y rigurosamente, de que la naturaleza parece en ciertos casos estar dotada de un subconsciente estético o un instinto reflexivo, cuyos fines son distintos de la eficacia biológica. Una actividad de imágenes «irracionales», que no responden a la lógica tradicional humana de la naturaleza y que por supuesto recuerda al «automatismo psíquico puro», al «dictado del pensamiento sin intervención de la razón», del surrealismo de Breton (Caillois, 1995, p. 44). No me parece científicamente aventurado especular que si ciertos animales se piensan a sí mismos inconscientemente a través de su capacidad de ser imágenes, este sea un juego al cual estamos abocados como seres vivos. A pesar de no ser astrofísico, y de no deducirlo a partir de la sublime imagen de lo cuántico sino de las analogías graciosas de dos aficionados a la zoología, me gustaría pensar que la proposición estética de que el conocimiento puede pensarse y reproducirse a través de su propia imagen exagerada, goza hoy del mismo respeto que la poesía científica y primordial de Sagan. Es decir, entre poco y muy poco.

Es desde esta textualidad de las formas sensibles desde donde quiero hablar, sin saber del todo qué puede querer decir eso; intuyendo que hay algo en la forma de enunciar esa frase que consigue reproducir una sensación compartida en el lector. Creo que es en esa proyección de semejanza, en esa telepatía o «sensación a distancia» donde nos acercamos a

la naturaleza se superpone a sí misma en el camuflaje y sirve de herramienta para un conocimiento autorreflexivo e hiperbólico.

La capacidad mimética de una presa le permite parecer y formar parte de un sistema más grande y peligroso: aumenta sus escasas defensas y sus posibilidades de desconcertar al depredador cuando se revele su posición. Por un momento asistimos a una representación en la que el animal se hace pasar por cosa para insuflarle vida a la jungla, para formar parte de esa quietud amenazante del bosque que el individuo no tiene por sí solo. Se confunde con la selva no tanto para esconderse sino para parecer y ser su fuerza dormida, revelada en el último instante y multiplicada teatralmente. Podríamos advertir cierto parecido entre esa función mimética y el documental de Blank: una episteme silenciosa que se confunde con la producción, prestándole a esta su fuerza de verosimilitud documental —tan deseada por Herzog— a cambio de una notoriedad que difícilmente podría conseguir por sí sola, aumentando así sus posibilidades de supervivencia.

Dice Bill Nichols (1991) que toda producción documental participa de cierta «*epistefilia*», de cierto «deseo de conocer» o «placer del conocimiento». Sin embargo Nichols también afirma que el documental «invita a elaborar una episteme o axiología más que una erótica», que su acción incide sobre «el imaginario social» o la capacidad cultural de instituirse colectivamente, y no tanto sobre «la identidad sexual» (p. 178) del individuo. Quizá no podamos entender esto hoy sin ver en esa separación de Nichols cierta caricaturización de la producción documental o del conocimiento como meras herramientas didácticas. No alcanzo a entender cómo podemos rigurosamente dissociar el deseo de conocimiento, esa seductora «*epistefilia*», de cierta condición física y material del erotismo, algo que rigurosamente no existe ni en los documentales de sobremesa de La 2 o de la BBC, que en mayor o menor grado no nos «anestesian» tanto como nos invitan a conocer y experimentar esos lugares, etnias o especímenes. En un documental como *Burden of Dreams* los hechos se vuelven indisociables del relato de ficción precisamente porque la presencia de una segunda cámara en el set copula con ese espejismo de realidad: redefine las identidades de los personajes porque éstos «se lían», «ligan» y «aparean» con sus personas no guionizadas. De ahí que pensar el documental como forma placentera de conocimiento, creadora de «dinámicas subjetivas» que nos permiten «confrontarnos con el mundo histórico» (Nichols, 1991, p. 178) siga siendo tremendamente pertinente. Lo que resulta más difícil de aceptar hoy, no obstante, es que podamos defender esa operación subjetiva sin reconocer en el documental una episteme húmeda, sexuada y performativa, que también redefine al individuo en su condición fisiológica tal y como sucede en la mimesis y la reproducción animal. De

aquello que ninguna de las partes implicadas sabe de antemano. A lo que las separa y las une simultáneamente, como el guión de una palabra compuesta. Lo contrario sería un volcado material de datos o ítems; un trasvase de experiencia cuantificable y positiva. Me interesa por tanto el conocimiento que satura la realidad de imágenes sensibles —con la recombinación de lo existente en formas improvisadas, que no aparecen en el *abstract* o en el borrador, sino que surgen del montaje, del collage de una anécdota absurda que se superpone cuando organizo el sentido del texto sobre la página—. Textualidades que reproduce el cuerpo cuando escribe, habla o graba.

igual manera que el insecto de Caillois se «traviste» y «disfraza»⁴ para aparearse y ocultarse a partes iguales —para fusionarse tanto con el semejante como con la cosa inerte— el documental de Blank seduce y se ve seducido por la película que documenta: reproduce en el espectador el deseo de formar parte de esa pequeña orgía de versiones textuales para, a partir de ese placer, llegar a conocer y formar parte de ese conocimiento.

A este respecto sabemos que si bien la idea de rodar algo relacionado con Herzog es inicialmente una propuesta de Blank, es el director alemán quien finalmente decide que el *making-of* forme parte del proyecto completo, cerrando él la financiación del documental con la televisión germana y con el productor peruano José Koechlin von Stein (Blank, 1984, p. 12-13). A través de los diarios de producción sabemos que Herzog es plenamente consciente de la fragilidad de una producción tan formidable como ruinoso; que es plenamente consciente del riesgo que entraña el quedarse solo con el registro documental de un fracaso (Blank, 1984, p. 221). Más allá de ser entendido como un movimiento de precaución —como un «plan b» de una empresa absurda— el gesto de facilitar el *making-of* y de procurarle presupuesto y autonomía a una segunda versión de su obra, viene a confirmar una apreciación por el contenido performativo de sus actos. Lo que normalmente es considerado un accesorio de la producción y una manera más de rentabilizar los gastos, es aquí tratado como una reescritura sobre la marcha y en tiempo real del relato principal. El éxito o fracaso de una producción desplaza así la función de la otra: si la película falla el documental será el único testimonio restante; si la película es un éxito será el documental el que quede relegado a un segundo plano. Ambos guiones, real y ficticio, quedan sujetos a la improvisación de los acontecimientos y esto obliga al propio Herzog a recrearse a sí mismo como un protagonista cambiante, documentado, observado, que responde sereno en ocasiones y en otras desvaría como si su personaje le hubiera poseído. La evolución convergente entre lo real y lo filmico no solo es aquí más fácilmente visible sino que atraviesa y modifica la textura definitiva con la que percibimos y sentimos ambas producciones. En cierto sentido el documental de Blank funciona como un comentario desdoblado desde dentro; como esa nota a pie de página desbordante que se come el espacio del texto original y que, con el objeto de no desviar la atención resulta justamente molesta y desviada. Es en este lugar intermedio, entre dos caudales que no se tocan, que «el acto de citar forma parte de una performance más grande, volcada por igual en producir efectos en el presente y en forjar nuevas relaciones con el pasado» (Ames, 2012, p. 154) y se altera la idea de «fuente» como una operación lineal del conocimiento.

Se trata así de aprovechar esa convergencia entre texto y performatividad como vía de exploración que acerca las imágenes a la estética del texto y que acerca al texto a la sensibilidad de las imágenes. Más concretamente, se trata de indagar la forma en la que esta tensión se reproduce en la estética del conocimiento escrito, en la cita

4 En *Medusa y Cía* (1963), Roger Caillois divide el mimetismo animal en tres grandes áreas de actividad: travestismo, camuflaje e intimidación.

autocomplaciente y desmesurada - en la aclaración reiterada. El documental de Blank abre una brecha por la espesura de la veracidad fílmica y documental e inventa el istmo por el cual la historia de Herzog se encuentra y se frota consigo misma: con el histórico cauchero peruano; con los indios Aguarunas; con el río Camisea. Lo hace en origen para limpiar la imagen del primero y despejar las dudas vertidas sobre la explotación de indígenas en la producción: para suavizar la imagen tiránica y colonial de un cine hiperbólico en la selva. Pero a este respecto no es eficiente pues la sombra de la sospecha siguió pesando sobre Herzog tanto o más que durante el rodaje. El *making-of* no elimina pues los depósitos de roña política, ni produce un nuevo eje vertebral y axiomático de sentido, sino que nos conduce al placer de conocer por el camino embarrado y sinuoso del roce, el afecto y lo ineficaz.

Descubrir y reescribir

A partir de su concepto de «textualteridad» Joseph Griguelly (1995) nos recuerda algo que no por sabido deja de ser útil recordar, y es que «la existencia de la cultura *depende* de rehacer los textos» (p. 179): de reescribirlos, interpretarlos y reconectarlos. Por encima de lo que el autor o la obra pretendan decir lo que queda finalmente es una versión actual del conjunto de mutaciones a la que se ve sometido un determinado «texto cultural»⁵ —o dicho de otro modo el conjunto cambiante de lecturas, interpretaciones, y experiencias que rodean a cualquier obra de la cultura—. Esta condición de alteridad textual, derivada de la crítica literaria y de la práctica editorial del texto, no buscaría invalidar la intención del autor, ignorar la historia, ni despreciar el acto creativo. No “mata al autor” si no que actualiza la idea de autoridad como fuente de un determinado «estado textual» irrepetible; la autoría como un momento concreto dentro del flujo continuo de metamorfosis al que está sometida toda obra del intelecto. Es decir, la obra es en sí misma un lugar donde el relato adquiere una forma material concreta que le permite verse afectada por los sucesos políticos, las relaciones personales y las anécdotas editoriales insignificantes. Como ya previera Barthes son estas variaciones de la forma las que constituyen el verdadero lugar de la crítica⁶, precisamente porque incurren en una distracción del objeto artístico o del autor y abandonan la idea de esencia o significado último de las cosas. Para Griguelly (1995) esta práctica no tiene por qué limitarse a lo estrictamente literario sino que es aplicable a toda producción de conocimiento basada en la secuenciación de ítems, catalogación, atribución y reatribución de obras de arte, lo cual siempre «prueba que la secuencia previa era, de hecho, una ficción; un hecho que borra otro hecho, cada nuevo descubrimiento sirve para verificar su propia falta de veracidad ulterior» (p. 179).

5 El término es de Griguelly.

6 Sobre la función secundaria del contenido en la crítica literaria ver Barthes, R. (2005) *Crítica y verdad*.



Les Blank, fotograma de *Burden of Dreams*, 1982

Se puede pensar en esta reescritura hecha de descubrimientos solapados a través de una imagen del documental de Blank. Estando en la cubierta de uno de los tres barcos construidos, vemos a Herzog repasar la ejecución de un plano con Claudia Cardinale. El director alemán está interesado en que Cardinale abra una de las puertas y mire dentro, pero ella no parece tener claro cuál es la puerta adecuada. En un momento dado la actriz abre la puerta que no debería abrir y alcanzamos a ver un barco a medias, sin más camarote al otro lado que el barco desnudo. Herzog, que está intentando abrir otra puerta a unos metros, acude a cerrarla visiblemente nervioso e insiste «esa es la única puerta que no debes abrir». Para Eric Ames (2012) el «testimonio es una forma de evidencia que no prueba nada sino que transmite por medio del afecto, el silencio y el lenguaje corporal» (p. 162). Sucede aquí que el lenguaje corporal de Herzog «evidencia» una curiosa e inexplicable necesidad de preservar el efecto de un decorado en el plano documental; de trasladar la ilusión de un barco sólido al plano de la realidad: cierra la puerta y corrige un descubrimiento que ya no puede ser obviado salvo si se omite del montaje final. Es ese intento fallido por controlar el punto de vista de un *performer* —el operador de cámara del documental— lo que nos genera a nosotros un desconcierto parejo al de la actriz. Es decir, la imagen nos llega como un testimonio de la incompreensión, no porque no entendamos las directrices de Herzog ni porque hayamos abierto la puerta nosotros, como le sucede a Cardinale, sino porque por motivos totalmente diferentes tampoco entendemos por qué no deberíamos haber visto lo que hemos visto. No hay transmisión del conocimiento así como reproducción de sus sensaciones en nosotros. No nos sentimos identificados con la actriz miméticamente sino que ella se mimetiza con el escenario y nosotros lo hacemos con la escena y el plano. Aquí no hay pruebas ni explicaciones sino la duda inexplicable de por qué a Herzog le preocupa que un *making-of* muestre la parte trasera y hueca de la escena cuando ese es

precisamente su cometido: enseñar los entresijos, documentar el *backstage*. Quizá esté en juego la veracidad del barco que será remolcado más tarde —el plano furtivo alimentando la idea de que la hazaña central de subirlo por la colina sea también igual de hueca—: el miedo a que un descubrimiento insignificante y fortuito siembre la sospecha sobre el grado y efecto de realidad de una producción cinematográfica pretendidamente veraz, sin «efectos especiales». Accedemos a este conocimiento por medio de una experiencia renovada en nosotros y no por una comprensión razonada de lo que allí sucede: no es que no entendamos a Herzog sino que no entendemos por qué Blank querría incluir en el montaje final este plano de confuso desencuentro. El descubrimiento fortuito al que nos conduce la imagen sucede en la experiencia de uno mismo como espectador e inevitablemente nos hace reescribir críticamente el relato desde dentro, formando parte de él porque nuestra experiencia se parece a la suya.



Les Blank, fotograma de *Burden of Dreams*, 1982

Se puede ver esto mejor si desarrollamos esta idea a partir de otra versión de la misma imagen: en esta vemos a Herzog dirigirse a Claudia Cardinale mientras comprueba unas puertas cerradas diciendo:—Tú podrías fácilmente abrir una de estas puertas —Cardinale señala una y pregunta: —¿Por ejemplo esta? —a lo que Herzog responde: —No, esa no, esa está cerrada. —Herzog continúa hacia el fondo haciendo de Molly, el personaje de Cardinale, indicando cómo esta debe actuar sin poder abrir ninguna puerta. Al terminar vuelve hacia la cámara y añade: —Así que tú no puedes, no puedes hacer nada. —Justo en ese momento Cardinale abre la primera puerta y le hace un gesto al director de que se equivoca, que sí puede abrir la puerta, no entendiendo que este le está hablando a su personaje y no a ella. Herzog insiste con sonrisa nerviosa: —Sí, esa es la que no deberías abrir, pero *intentas* esta otra —cayendo en la cuenta de que se trata de lo que su personaje debe hacer, ella

responde: —Así que solo *intento* abrir —Herzog afirma: —Así es —y reitera: —Esta es la única que no deberías abrir. Para Ames (2012) el testimonio en el documental «obliga al espectador a imaginar lo que les sucedió a los otros y a hacerlo a través del cuerpo propio» (p. 162). En este caso el desconcierto de Cardinale se hace sensible en nosotros precisamente a partir de lo que ella no llega a ver en ese instante; en la visión de un decorado hueco que pretendía pasar por sólido. Lo interesante ahora no es tanto que el punto de vista de la cámara de Blank abra una falla, ni tampoco el inexplicable interés de Herzog por no mostrar aquello que un documental de producción, por definición, debe mostrar. Ni tan siquiera importa saber a qué se debe el disimulo previo de Herzog, en lugar de decirle abiertamente a la actriz algo parecido a «no debes abrir esta puerta». Lo realmente interesante es cómo la imagen hace de istmo entre la vivencia de los personajes y la nuestra como espectadores: no nos tocamos y sin embargo produce un contacto. Pero lo hace de tal manera que la semejanza de la historia con nuestra experiencia no es directa ni limpia, sino llena de inutilidades e imperfecciones. Sentimos lo que siente Cardinale no porque nos pongamos en su lugar sino porque su desconcierto se contagia al visionado de la escena y eso hace que esa sensación se reproduzca en nuestro cuerpo.

Para Benjamin (2001), lo que se obtiene de lo semejante «no será tanto el hallazgo de afinidades, como la reproducción de procesos que las generan» (p. 85). Así, el gesto de incompreensión se desprende del cuerpo de Cardinale pero no para repetirse en el nuestro mecánicamente, como sucede con un bostezo o con una orden. Lo hace para posarse sobre el lugar tras la puerta, sobre aquello que ella no ha visto pero nosotros sí vemos. El testimonio corporal del que habla Ames actúa aquí igual que la mariposa *Agriopodes Fallax* mencionada por Caillois, que al posarse sobre la corteza de un árbol desaparece precisamente porque intensifica la imagen, forma y superficie de aquello sobre lo que se posa. Es ese traslado de la performance principal a los rincones inadvertidos de la imagen, a su textura, lo que consigue reproducir la sensación de desconcierto en nosotros. Es imagen en tanto que podemos sentir su texto o partitura como parte de un repertorio que podemos hacer propio. Reescribo: es semejante no porque sea idéntica a la sensación de la actriz, ni porque repitamos sus movimientos, sino porque al desprenderse de ella y solaparse a otro lugar de la imagen la sensación sucede en nuestro plano de experiencia como espectadores. Nos revela aquello que permanece oculto para el personaje de Claudia, pero en lugar de iluminarnos reproduce en nosotros la duda y enturbia nuevamente las razones de esa ocultación. El saber se reproduce porque esa cúpula entre texto e imagen traslada el cuerpo a las cosas que le rodean, sensibilizando el mundo.



Les Blank, fotograma de *Burden of Dreams*, 1982

En relación a esa correspondencia mágica entre la palabra y el cuerpo hay una tercera imagen en el minuto 42 del documental de Blank en la que vemos a un grupo de indígenas practicando el tiro con arco. El plano se alterna con el autor alemán dirigiéndose a cámara y su comentario se superpone a distintos ejercicios de disparo: «Ellos (los indígenas) actúan en el filme y eso me interesa aún más. Sin embargo hay una autenticidad de su cultura y en su comportamiento, sus movimientos, su lenguaje, que desaparecerá de la faz de la tierra. No quiero vivir en un mundo donde ya no haya leones. Un mundo donde no haya pueblos que sean leones... y ellos son leones». Este impulso humano de semejanza presente en la magia y la clarividencia de los antiguos se ha volcado para Benjamin (2001) en la escritura. «En los tiempos remotos» en los que se materializó esa correspondencia entre quien escribía y lo descrito «la escritura se convirtió, junto al lenguaje, en un archivo de semejanzas extrasensoriales, de correspondencias no sensibles» (p. 88). La semejanza extrasensorial «funda una trama», una textura, entre las palabras y las cosas que estas nombran, «entre lo escrito y lo aludido» (p. 88). Es decir, la escritura asemeja y emparenta elementos de manera extrasensorial, a través del lenguaje, y establece relaciones entre símbolos que no están directamente relacionados con la percepción sensorial. La pregunta pues que se le debe hacer a Benjamin hoy es si esa correspondencia «no sensorial» de la escritura con aquello que describe sigue vigente o si está nuestro cuerpo en un proceso de mutación hacia nuevas sensorialidades no-perceptivas. Es decir, ¿hasta qué punto la percepción física, los sentidos, se aparean y cruzan con la «especie» de lo escrito? Quizá sea el momento de pensar en la manera en que esa extrasensorialidad de lo textual se conjuga hoy con la sensualidad de sus formas, reproduciendo nuevos «hombres-león» cuya estética y performatividad es indisoluble de sus textos. Y no estoy pensando tanto en recuperar la hechicería, el animismo o la magia per se, literal y anacrónicamente.

Me refiero más a buscar en estas imágenes documentales la forma de revivir el hacer imaginario y colectivo de aquello que es sentido; de ser y parecer ser las cosas que uno describe y los objetos que uno investiga, para recordar que el texto científico nunca escapó del todo al hacer paranoico del sentimiento. Hoy, cuando la vida es más textual y sensorial que nunca, cabe pensar que si el lenguaje es en efecto una colección de correspondencias no sensoriales, o bien hemos hecho de esa extrasensorialidad algo biológico, como una articulación del cuerpo, o bien la vida se reproduce de manera autónoma en el seno del lenguaje, animándolo y dotándolo de una conciencia propia, que desplaza la nuestra.

Son los escauceos amorosos, promiscuos, húmedos e interesados entre objetos y sujetos, entre disciplinas y áreas de saber, los que traman y animan el texto cultural. Un tejido que no es solo escritura sino también su relieve táctil en la lengua y en el fondo de la cabeza. Incluso hoy detrás de esa idealización irracional y poderosa de la imagen hay a la manera de los antiguos una secuencia escrita impronunciable: un secreto digital y alfanumérico que solo revela su lengua ininteligible y encriptada cuando abrimos el archivo de audio, vídeo o texto con la aplicación equivocada. Esa inmanencia imperceptible de la cosa escrita en la cosa sensible no habla de una supremacía subliminal de lo textual. Habla de la siempre difícil tarea de dividir críticamente las formas del discurso bajo parámetros como lo sensorial y lo extrasensorial, la poesía y los hechos. La digitalización del *meme* es el ejemplo más claro de cómo la cultura digital, aquella llamada a ser el epítome de la correspondencia no sensorial, programada en forma binaria, se reproduce en la red y en el espacio tangible a través de un *remix*, un *remake* y una *customización* de la copia, que es a su vez el motor fundamental de los nuevos afectos y las nuevas subjetividades. La gente se escribe a dos metros y a dos mil kilómetros de distancia y eso les hace ser más texto, más imagen, pero también más cuerpo: nunca antes hemos estado tan presentes como formas de lenguaje.

De vuelta a nuestro tríptico, *Fitzcarraldo* está atravesado por las maneras diferentes en las que un texto se interpreta y descodifica pero también por cómo esa interpretación es en sí misma una materialidad del texto. Por materializar me refiero a la manera en la que una partitura escrita se hace movimiento en la danza; a cómo el texto teatral adquiere volumen en la voz del intérprete; a cómo la lectura de un ensayo se conecta de forma muda con las contingencias del sujeto que lo lee. No importa tanto que se haga consciente que este texto está impreso en una página o que está siendo leído en una pantalla, pues esa característica de lo material ya existe en la bidimensionalidad de todo texto escrito. Es más en el sentido en que Joshua Simons (2013) dice que la materialidad serían los minerales de los que está hecha una piedra mientras que «el materialismo es la fuerza de la gravedad, la fuerza que hace a la piedra, determinando sus relaciones con las otras cosas» (p. 20). Las tres versiones del relato del peruano son por tanto iteraciones o vibraciones, de otro modo fuerzas metonímicas del sentido que nos permiten sentir, que no adquirir, un conocimiento de la historia.

Restaurar y deformar

En el caso de *Fitzcarraldo* subir un barco de vapor por encima de una colina sin ayuda de «efectos especiales» no responde estrictamente al género del *re-enactment*: el Fitzgerald peruano no solo contaba con un barco cinco veces menor al que se construyó para *Fitzcarraldo*, sino que el cacique lo mandó desmontar en piezas y trasladarlo a lo largo de casi once kilómetros de jungla durante dos meses. Como se menciona en la cita de apertura de este artículo, Herzog deja claro que la historia del cauchero le importa bien poco a excepción de este detalle insignificante e inexistente en la historia: subir un barco por una colina. El texto original se corrompe así de forma totalmente caprichosa. No busca una revisión crítica o consciente del personaje histórico ni de la historia, sino una mera excusa donde encontrar el detalle absurdo que desate las pretensiones románticas del director. Es interesante pensar en esta forma accesoria de repetición, caprichosamente corrupta —y que a mi entender escapa al tradicional compromiso político del *re-enactment*— a través del «comportamiento restaurado» de Richard Schechner (1985): el «comportamiento restaurado es comportamiento vivo», tiene «vida propia»; «La verdad “original” o la “fuente” del comportamiento puede verse perdida, ignorada o contradicha —incluso cuando esa verdad o fuente están siendo aparentemente honradas y tenidas en cuenta» (p. 35). Esta definición del comportamiento permite así especular sobre lo que sucedió a partir de aquellos hechos o leyendas que nunca llegaron a suceder: permite darle cuerpo y materialidad a aquello que no está, sea historia o mito, con el fin de reevaluar ese relato desde la actualización de la experiencia. Para Eric Ames (2012) el concepto de comportamiento restaurado en Herzog «ayuda a explicar cómo la performance es en esencia una forma de conocer, una forma de epistemología que puede reformarse en el tiempo» (p. 152). Es decir, una forma de conocimiento históricamente especulativa y cambiante pero sensorial y materialmente empírica.



“At the present rate of destruction, by the year 2010, the entire Amazon basin will be cleared.”

Les Blank, fotocopia del libro ***Burden of Dreams***, 1984

A este respecto, hay en la página 192 del libro recopilatorio de *Burden of Dreams* una imagen de un trozo de tierra arrasado por un *bulldozer* ilustrado por una cita al pie, también del filme: «Al ritmo actual de destrucción, para el año 2010 la selva amazónica habrá desaparecido por completo» (Blank, 1984, p. 192). Resulta interesante pensar cómo esta combinación de frase e imagen restaura diferentes capas temporales y de sentido, a saber: que las predicciones ambientales de finales de los años setenta no se han cumplido del todo, afortunadamente; que la imagen usada para ilustrar el comentario pertenece irónicamente al istmo de la película de Herzog y no a una explotación maderera; que frase e imagen aparecen también en el documental pero separados por más de una hora de metraje; que el peligro de deforestación amazónica sigue, pese a todo, vigente. La adaptación de esta nueva combinación de texto e imagen en el libro —lo que Ranciè (2009) llamaría una *phraseimage*— no solo deforma el contenido fílmico sino que implica al lector del presente en un futuro que no se cumplió y le hace cómplice de esa brecha. La combinación desplazada de cita e imagen materializa ese lugar crítico entre el caos esquizo de ser cómplice de una tala inútil e improductiva y el consenso hegemónico de no talar ni un solo árbol del Amazonas bajo ningún concepto, especialmente si este es banalmente artístico. A esa primera capa ya de por sí problemática se le suma el hecho de que, pasado el año 2010 y al no verse cumplida la predicción que reza el pie de foto, nosotros somos testigos de esa predicción fallida. Hemos vivido ese tiempo descrito recientemente. Se trata de una experiencia que es crítica con nosotros mismos, que nos involucra y que inevitablemente sacude ciertas expectativas e inercias del presente —el cambio climático— restaurando la

complejidad de aquello que ideológicamente nos puede parecer unívoco. Puede que esta actualización sea inherente a la lectura de cualquier obra pero aquí es además un montaje encima del montaje, que logra escapar del cliché ideológico: ni participa del activismo medioambiental ferviente, ni desactiva la más que pertinente reivindicación ecológica de entonces y de ahora. Es justamente esa recombinação deformada del filme en el libro lo que satura, restaura y le da cuerpo a esa complejidad física y afectiva. En cierta forma este desarreglo de la consigna política es también parte de la gramática documental: no reafirma sino que descompone el sentido de la crítica en partes inéditas, no-silábicas, asémicas (Jacobson, 2013), forzándonos a reorganizar el sentido del texto y a recuperar la sensibilidad de sus formas materiales.

Hacia el final del filme de Blank, con el equipo peleándose y el barco atascado en mitad de la pendiente, amenazando con dar al traste cuatro años de esfuerzo, el director alemán aprovecha para instruirnos en los secretos de este conocimiento primordial y desarticulado:

Este es un país inacabado. Es todavía prehistórico. Lo único que le falta son los dinosaurios. Hay como una maldición que pesa sobre todo el lugar y cualquiera que se adentre lo suficiente acaba tocado por esa misma maldición. Aquí hemos sido maldecidos. Una tierra que Dios, si existe, ha creado con rabia. Es el único lugar donde... donde la creación está a medio terminar.

Hay cierta armonía en la jungla. Una armonía sobrecogedora de asesinato colectivo. En comparación con la vileza y la vulgaridad tan articulada de toda la selva... nosotros, en comparación a esa enorme articulación, sonamos solo como frases mal pronunciadas, a medio acabar. Frases de una estúpida novela suburbana.

Y tenemos que ser humildes en medio de esta miseria sobrecogedora, de esta fornicación sobrecogedora, de este crecimiento sobrecogedor y esta falta de orden. Hasta las estrellas aquí se muestran hechas un desastre. No hay armonía en el universo. Tenemos que hacernos a la idea de que no hay verdadera armonía tal y como la concebimos. Pero cuando digo esto lo digo lleno de admiración por la jungla. No es que la odie, la amo. La quiero mucho. Pero la quiero en contra de mi propio sentido común. (Blank, 1984, p. 225)

Sabemos por los diarios de producción que este monólogo fue pronunciado por Herzog horas antes, en una barca, y que es idea de Blank el re-esценificarlo en medio de la espesura de la jungla. De dotarlo de una veracidad más intensa que la inicial. Quién sabe si el discurso se pronunció exactamente igual o si, como en una película, se rodaron varias tomas. Es en ese sentido que también la escenificación del conocimiento en un *paper*, artículo o ensayo produce libre adaptación de los contenidos a los que se refiere. Es el último plano —o como sucede a menudo en el cine, el menos malo de cuantos se rodaron— de todas las combinaciones posibles

de decir lo que queremos decir; la aceptación profunda de que el cometido del discurso es auspiciar la reproducción de nuevas versiones torpes, mal pronunciadas, de sí mismo.

La adaptación es así una cuestión de reconciliación con las incoherencias disciplinares; un ejercicio de mimetización con la producción de sentido de aquello que estudiamos o describimos. De igual manera el rigor sería un procedimiento afectivo, cambiante, adaptado a cada caso y a cada detalle con el fin de articular en frases ese léxico inconexo de la experiencia. El conocimiento no atiende a una plantilla disciplinar sino que actúa a modo de repertorio, adaptable a cada situación, cada vez más compartido e intercambiable entre las diferentes disciplinas y aproximaciones a un objeto dado. El documental, y concretamente el *making-of*, sería a la manera de Maria Lind e Hito Steyerl (2008) una forma de «organizar la complejidad» (p. 22) desde la participación y colaboración con esa misma complejidad. Las prácticas documentales producen una «pluralidad radical» que «produce sus propios eventos» al documentar y «no necesita esperar a que estos acontezcan» (p. 22). Se trata de una saturación activa, de producir formas sobre la marcha con el fin de restaurar e impregnar de vida a las que ya estaban.

Al igual que le sucede a Herzog con el histórico Fitzcarrald, lo que me llamó la atención de este peculiar tríptico mientras preparaba el artículo no fue el cineasta alemán ni su descabellada historia de producción cinematográfica en la jungla. Lo que me interesó inicialmente fue un único detalle mencionado en el diario de producción de la película en el que Herzog (2010), en un viaje al mismo lugar veinte años después, menciona que no queda rastro de la trocha salvo por una minucia imperceptible: «Solo si uno sabía por dónde habíamos subido el barco se adivinaba que la vegetación era de un verde ligeramente más claro» (p. 312). Esta percepción de lo minúsculo, del detalle absurdo que sin embargo borra el rastro de lo sucedido y lo convierte en leyenda, está íntimamente ligado a esa «conquista de lo inútil» que da título al libro. Herzog confiesa que lo que le interesa finalmente de su película *Fitzcarrald* es que al terminar uno se sienta más leve, más ligero (Blank, 1984, p. 235), como si hubiera sido liberado de la pesada carga de los sueños. Esa es la metáfora central de su película. Y quizá sea también una buena manera de terminar este recorrido por una espesura de aliteraciones y correspondencias formales.

Tras unos días de búsqueda y siguiendo la pista de un verde distinto logré ubicar un posible emplazamiento del istmo original del rodaje en Google Maps. El verde que me había dado la pista era no obstante más oscuro pero muy bien delimitado, casi recortado. Me obligué a pensar que quizá en determinados momentos del día la vegetación pudiera reflejarse de forma inversa vista desde el cielo. La forma de ambos ríos coincidía vagamente con la imagen del documental de Blank pero la resolución ofrecida por la aplicación era insuficiente para determinar si en efecto esa diferencia de verdor respondía a la tala del istmo. Aproveché igualmente para corregir

las coordenadas en la página correspondiente a la entrada de *Fitzcarraldo* de la versión inglesa de Wikipedia dado que las anteriores estaban totalmente desubicadas. Y durante un tiempo eso me mantuvo satisfecho. Sin embargo cuando me planteé escribir sobre el asunto, decidí indagar sobre maneras de obtener una imagen satelital en alta resolución que me permitiera despejar la incógnita. Lo que vino después fue un intercambio de treinta y cuatro correos electrónicos con Brock Adam McCarthy, operario de Apollo Mapping, una empresa que se define a sí misma bajo el lema de «the image hunters». La larga cadena de mensajes respondía a la imposibilidad contractual de Brock de mostrarme otra imagen que no fuera de resolución deficiente, similar a la que ya había visto en Google Maps, con el motivo de impedir que mi curiosidad como potencial cliente quedara satisfecha sin necesidad de abonar la cantidad correspondiente. Como una cuarta versión del relato en miniatura, me vi envuelto en una breve expedición inútil lidiando con el encuadre del satélite, el tamaño final de la imagen, el precio desorbitado o la fecha de la toma. Para sorpresa del operario me interesaban imágenes lo más antiguas posibles con el fin de que la reforestación del istmo estuviera menos desarrollada y la huella del rodaje fuera más fácilmente apreciable. Finalmente Brock me adjuntó una vista preliminar del 23 de julio de 2001, que por «antigüedad» estaba a buen precio, y opté por confiar a ciegas en que la resolución ofertada mejoraría la visión de aquello que ya podía distinguirse en la imagen de baja resolución. Una vez recibida la copia hice las comparaciones pertinentes con los planos del istmo en *Burden of Dreams* y pude apreciar mejor la magnitud y escala de la jungla, confirmando que la mancha que yo había percibido como verde y pequeña, cubría entre diez y veinte veces el tamaño que correspondía al istmo en las tomas aéreas de Blank. La diferencia de verdor que me había llevado hasta allí no tenía nada que ver con el istmo y, sin embargo, daba la casualidad de que la huella estaba allí, unos píxeles más arriba, imperceptible en la imagen previa, pero que sí correspondía con la forma, escala y color del istmo de «un verde ligeramente más claro».

Bibliografía

AMES, Eric (2012) *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog.* University of Minnesota Press, Minneapolis.

BENJAMIN, W. (2001) *Para una Crítica de la Violencia y Otros Ensayos.* *Iluminaciones IV* ,

"Enseñanza de lo Semejante", Taurus, Buenos Aires.

BOGAN, James (1984) "Preview" en **BLANK, L & BOGAN, J. (eds) (1984)** *Burden of Dreams. Screenplay, Journals, Reviews, Photographs.* North Atlantic Books, Berkeley, California.

BLANK, L & BOGAN, J. (eds) (1984) *Burden of Dreams. Screenplay, Journals, Reviews, Photographs.*

North Atlantic Books, Berkeley, California.

CAILLOIS, Roger (1963) *Medusa y Cía.* Seix Barral, Barcelona

GRIGUELY, Joseph (1995) *Textualterity,* University of Michigan Press

HERZOG, Werner. (2010) *Conquista de lo inútil,* Blackie Books, Barcelona

Keefer, A. (2011) An octopus in plain view. *Bulletins of the Serving Library # 1,* The

Serving Library, Sternberg Press, Berlin.

NICHOLS, Bill (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.

LIND, M & STEYERL, H. (eds) (2008) *The Green Room. Reconsidering the documentary and contemporary art*, Sternberg Press, Berlin.

Rancière, J. (2009). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Editorial.

SCHECHNER, Richard. (1985) *Between Theater and Anthropology*

SIMONS, Joshua. (2013) *Neomaterialism*, Sternberg Press, Berlin

Yosipovitch, Gil. (et al) (2008) “The Brain Processing of Scratching”, *Journal of Investigative Dermatology* (2008) **128**,1806–1811; doi:10.1038/jid.2008.3; publicado online el 31 de enero de 2008 en:

<http://www.nature.com/jid/journal/v128/n7/full/jid20083a.html> [consulta 5/2/2014]