



## Necro- y Geopolítica: *El Reportero*, de Michelangelo Antonioni<sup>1</sup>

Michael J. Shapiro<sup>2</sup>

Recibido: 30 de mayo de 2018 / Aceptado: 1 de septiembre de 2018

**Resumen.** Los soportes de este artículo son análisis de dos tipos de textos visuales situados en África. Comienza centrándose en la película de Michelangelo Antonioni *El Reportero* (1975), un film sobre un drama personal y cartográfico simultáneamente, que implica la micropolítica de la vida violenta de un periodista y un espacio con un legado de violencia colonial, el país africano de Chad. Termina centrándose en la fotografía de Santu Mofokeng, que expresa la comunidad de sentido entre los ciudadanos negros en la Sudáfrica del post-apartheid.

**Palabras clave:** prácticas cinematográficas; fotografía; violencia colonial; violencia personal; África.

### [en] Necro- and Geopolitics: Antonioni's *The Passenger*

**Abstract.** The bookends of this article are analyses of two kinds of Africa-situated visual texts. It begins with a focus on Michelangelo Antonioni's film *The Passenger* (1975), a movie simultaneously about a personal and cartographic drama, involving the micropolitics of the violent life of a journalist and a space with a legacy of colonial violence, the Africa country of Chad. It ends with a focus on the photography of Santu Mofokeng, which expresses a community of sense among Black citizens in post-Apartheid South Africa.

**Keywords:** cinematic practices; photography; colonial violence; personal violence; Africa.

### [pt] Necro- e Geopolítica: *Profissão: Repórter*, de Michelangelo Antonioni

**Resumo.** O suporte deste artigo são análises de dois tipos de textos visuais situados em África. Começa centrando no filme de Michelangelo Antonioni *Profissão: Repórter* (1975), um filme sobre um drama pessoal e cartográfico simultaneamente, que implica a micropolítica da vida violenta de um jornalista e um espaço com um legado de violência colonial, o país africano de Chade Termina centrando na fotografia de Santu Mofokeng, que expressa a comunidade de sentido entre os cidadãos negros na África do Sul do pós-apartheid. Palavras-chave:

**Palavras-chave:** práticas cinematográficas; fotografia; violência colonial; violência pessoal; África.

**Sumario.** Introducción: óptica, atmósfera y drama. 1. Prácticas cinematográficas. 2. Temporalidades histórico-geopolíticas. Conclusión: "La victoria en las sombras". Bibliografía.

<sup>1</sup> Traducido del original en inglés por Marina Díaz.

<sup>2</sup> Department of Political Science, University of Hawai'i at Manoa (Estados Unidos)  
E-mail: Shapiro@hawaii.edu

**Cómo citar:** Shapiro, Michael J. (2018) “Necro- y Geopolítica: *El Reportero*, de Michelangelo Antonioni”. *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder*, vol. 9, núm. 2, 195-208.

## **Introducción: óptica, atmósfera y drama**

Este ensayo comienza con un análisis de la cartografía imaginativa articulada en *El Reportero* (1975), la película de Michelangelo Antonioni contextualizada en Chad, y finaliza con el análisis de un tipo distinto de trabajo de cámara: las imágenes de sujetos negros tomadas por el fotógrafo Santu Mofokeng en otro escenario africano, Sudáfrica. El contraste entre la propuesta de Mofokeng y la de Antonioni es notable. Para situar estas dos prácticas artísticas, analizo un espacio geopolítico desde el punto de vista de la experiencia —en particular, en la forma en que es vivido, explorado y conceptualizado por los autores Joseph Conrad y Sven Lindqvist. La película de Antonioni, el eje principal de este ensayo, es un drama cartográfico y personal que nace de la intensa combinación entre el color usado como código, y la exploración arquitectónica y paisajística de la cámara del director. Ello da como resultado un texto cinematográfico que reflexiona a un tiempo sobre la micropolítica de la subjetividad y la violencia colonial. Para identificar este planteamiento, uno debe reconocer la manera en que *El Reportero* —como todas las películas de Antonioni— sustituye “el drama tradicional por una suerte de drama óptico vivido por los personajes” (Deleuze, 1989: 9). Así, utilizada como soporte para la interpretación sobre cómo funciona la narrativa óptica, el propio Antonioni pone en boca de uno de sus personajes una frase con valor de meta-sentencia acerca de cómo el cine desafía la experiencia accesible. En un determinado momento, el reportero asignado para entrevistar a líderes rebeldes en Chad, David Locke (Jack Nicholson) —cuyo desasosiego y, en última instancia, viaje hacia la muerte son la narrativa principal de la película— le dice a la “chica” con la que viaja (Maria Schneider), “Traducimos cada experiencia a los mismos viejos códigos”. El comentario refleja la trayectoria de la migración identitaria de Locke quien, al tratar de “escapar de la tiranía de las coordenadas de su existencia presente [y]... reabrir su vida a nuevas experiencias” (Walsh, 1975), usurpa la identidad del hombre fallecido en la habitación contigua de su hotel en Chad, Robertson, y finge hacerse cargo del negocio de este como traficante de armas. Cuando la chica le pregunta “¿De qué estás huyendo?”, Locke le pide que encuentre la respuesta colocándose de espaldas al asiento delantero del coche de alquiler en el que viajan para que pueda observar lo que dejan atrás y no su nuevo destino. Como es el caso con muchas de las escenas, esa parte del drama personal se hace eco de un drama geopolítico anterior, quedando así la historia personal de Locke circundada por la experiencia colonial de Chad. La película articula el pasado en el presente a través del lenguaje visual, pero también a través de una narrativa no lineal interrumpida por *flashbacks* que esbozan la manera en que el periodismo europeo ha construido la mirada y el sentido occidental sobre África. Resulta llamativo que Locke alerte al espectador sobre la consecución cinematográfica de la progresiva huida de sí mismo refiriéndose no solo a la manera en que la gente aparece y desaparece en el mundo terrenal sino también sobre cómo el cine posibilita apariciones y desapariciones. En un determinado momento de la película, cuando la chica que está con él

en los pasillos del famoso Palau Güell de Antoni Gaudi le dice, “La gente desaparece todos los días”; Locke responde, “Cada vez que sales de la habitación”.

La observación de Locke está en consonancia con lo que Noël Burch identifica como “dos tipos distintos de espacio cinematográfico”. Burch desarrolla esta idea afirmando que “[p]ara entender el espacio cinematográfico, resulta útil decir que está compuesto por dos tipos diferentes de espacio: el de dentro y el de fuera de plano”. El espacio fuera de plano interviene en la película cuando “[un] personaje lo alcanza al cruzar una puerta, al doblar la esquina, o al desaparecer tras una columna o tras otra persona...” (Burch, 1981: 18). El juego entre espacios dentro y fuera de plano aparece en dos escenas clave de la película: la primera, durante el proceso en que Locke reemplaza su identidad por la de Robertson; la segunda, en los momentos en que Locke y la chica experimentan una serie de desapariciones cinematográficas que refuerzan la historia de la propia huida de Locke. Como ejemplo de ello, la escena del Palau Güell en la que, mientras conversan sobre desapariciones, Antonioni muestra a Nicholson y Schneider entrando y saliendo de plano tras las columnas del edificio.

En lugar de ofrecer un mero análisis descriptivo de la narración cinematográfica —esto es, del curso de las acciones de Locke que retrata el film—, el propósito de este ensayo es analizar con mayor detalle las temporalidades complejas de la película a través de textos que ofrecen maneras de situar y conceptualizar los dos niveles temporales que hemos identificado. El nivel primario o superficial es la historia personal de Locke como reportero de televisión que, frustrado por su incapacidad de realizar con éxito un documental sobre la guerra de guerrillas en Chad, decide canjear su vida por la de Robertson (Figura 1), muerto en la habitación contigua del hotel en el que ambos se hospedaban.

Figura 1. Locke contemplando el hombre cuya identidad va a tomar (de forma muy parecida a Hamlet mirando la calavera de Yorick)



Fuente: Fotograma de *El reportero* (1975).

Durante el robo de la identidad, tras descubrir que Robertson ha fallecido, Antonioni desplaza la cámara de habitación en habitación en un movimiento continuado. Así, al filmar una estancia desde la puerta de otra estancia, o desde una ventana, las propias divisiones del edificio crean el efecto de “duplicar los encuadres de la cámara” (Tawa, 2010: 151) en las secuencias en las que Locke roba el pasaporte y la ropa al cadáver y luego consigue convencer al muchacho de recepción —quien por lo que parece es incapaz de distinguir entre dos hombres blancos— de que “Locke” ha muerto y que él, “Robertson”, está escribiendo un reportaje sobre el suceso. El resto de la película lleva a Locke, haciéndose pasar por Robertson, hacia su propia muerte en un hotel del desierto, abatido por agentes contrarrevolucionarios que creen que se trata del hombre que proporciona armas a los rebeldes, Robertson.

## 1. Prácticas cinematográficas

Sin duda, la famosa frase de Gladney, el personaje de la novela *White Noise* (Don DeLillo), “Todas las tramas se inclinan hacia la muerte” (DeLillo, 1985), encaja en la trayectoria narrativa de la historia de David Locke; de la misma manera que lo hace la caracterización de Ira Jaffe de estas “películas lentas” en las que “la trama y el diálogo [...] a menudo gravitan hacia la quietud y la muerte...” (Jaffe, 2014: 3). Sin embargo, teniendo en cuenta la manera en que se desarrolla la estructura temporal de la historia de Locke conforme parece proyectar su propia muerte, cabría pensar en la trama de la muerte dentro de un marco más amplio, que sugiero que es el mismo que en *Hamlet* de acuerdo con la interpretación que Jacques Lacan hace de la obra de Shakespeare. Otros autores, al advertir la omnipresencia de espejos, los reales y los sobreentendidos, realizan una lectura lacaniana de la película. Por ejemplo, en palabras de Jack Turner: “la película funciona como una potente alegoría psicológica que encaja en el marco de la matriz primaria de Lacan (Imaginaria, Simbólica, Real)”. “Por la forma en que Locke ha llegado a despreciar la imagen de sí mismo que aparece en el espejo”, Turner sugiere que, “[c]omo muchos de los pacientes sobre los que Lacan discute, «no aguanta más» [y busca] «excusar su propia impotencia» [y del mismo modo] Locke se siente impotente al no cumplir su misión en el desierto, impotente al comunicarse con los africanos, etc.” (Turner, 1999: 2).

En todo caso, quiero subrayar que los momentos psicológicos en la película no son nada comparados con el campo de fuerza dentro del cual se producen los encuentros entre los personajes y que evitan que la historia quede reducida a un marco enteramente psicológico, en parte porque Antonioni impone una economía de la imagen en lugar de una economía psíquica (la secuencia y disposición de las tomas representan perspectivas ambiguas sobre la identidad que resisten una lectura de la progresión narrativa centrada en lo psicológico); y, en parte, porque la película ofrece un elaborado marco histórico que trasciende el singular destino de Locke. Si bien no recibe especial énfasis, la cinta articula otra temporalidad (ésta de tipo histórico-geopolítico —que desarrollo más abajo—) disponible a través de una variedad de momentos y objetos filmados en largas tomas.

Para continuar con lo que se refiere a la historia individual diré que la interpretación lacaniana de *Hamlet* es útil, no tanto para psicoanalizar la figura de Locke, como para rastrear la construcción de la temporalidad del viaje hacia la muerte de un hombre que (como Hamlet) “desea llenarse con el aire sofocante del destino en una sola y profunda inhalación” (Benjamin, 1998: 137) —una temporalidad espacialmente puntuada a través del código del color—. Sin embargo, más que subrayar y recrearse en la psicología del deseo de muerte albergado por Locke, la película muestra la forma en que la subjetividad del personaje se va formando en los distintos encuentros. En este sentido, la lectura que hace Lacan del *Hamlet* de Shakespeare parece relevante por dos razones principales. La primera razón es que Antonioni propone a Locke una compañera de viaje que es más un objeto que un sujeto, así que no es de extrañar que no tenga nombre: su papel en la película es servir como objeto de encuentro. La segunda razón tiene que ver con los colores que Locke se apropia de Robertson cuando decide suplantar su identidad, proceso en el que se recrean algunas tomas de la película (Figura 2).

Figura 2. Locke a punto de “ponerse” los colores de otro hombre



Fuente: Fotograma de *El reportero* (1975).

En la conferencia de Lacan sobre *Hamlet* encontramos referencias a estas dos razones. El encabezado con el que da comienzo la conferencia, “Ofelia como objeto” (Lacan, 1977: 11) ilustra este punto. Lacan sugiere que Ofelia “se convierte en uno de los elementos más recónditos del drama de Hamlet; el drama de Hamlet

como hombre que pierde el rumbo de su deseo... [un] drama sobre la subjetividad individual” (*Ibid.*, 12). También resulta pertinente pensar en el argumento de Lacan al hilo del otro encuentro importante: el que tiene lugar entre Locke y Robertson. En la descripción del “acto final” en el que Hamlet participa en el torneo junto al Rey —su tío y padrastro—, Lacan dice que Hamlet “viste los colores de otro hombre” (*Ibid.*, 29). Más allá de estos dos apuntes relevantes, la lectura lacaniana de *Hamlet* nos ayuda a reconocer las continuas puntuaciones temporales en la ambigua construcción del sujeto “Locke”, cuya Odisea geográfica retrasa la consecución del verdadero objeto de deseo del protagonista: la muerte.

Conforme avanza en el análisis, Lacan construye la relación de Hamlet con el objeto de deseo como “una relación del sujeto con el tiempo”, basada en la observación de que Hamlet se encuentra constantemente “suspendido en el tiempo del Otro a lo largo de toda la historia hasta el final” (*Ibid.*, 17). Como reflejo de la tendencia de Antonioni a privilegiar lo que él denomina “pausas” —o, en palabras de Tawa, “suspensiones radicales de tiempo y movimiento” (2010: 151)— en lugar de suspense dramático, los aplazamientos de la travesía hacia la muerte que Locke experimenta *à la* Hamlet reproducen la estructura típica de las tramas de las películas de Antonioni. Especialmente llamativa resulta la pausa cinematográfica —que afecta también al personaje/sujeto— en el preciso instante en el que Locke decide “vestirse con los colores de otro hombre”. Locke está de pie al lado del teléfono (visible a través de la puerta del baño de la habitación de Robertson), dudando sobre si hacer la llamada que lo arrancará de su pasado y lo embarcará en su último periplo como Robertson. Así, a través del drama individual, la narrativa sigue rítmicamente los pasos de la temporalidad de Locke quien, como Hamlet, desciende hacia “la hora de su destrucción” tras seguir el “movimiento imparable... hacia esa hora” (Lacan, 1977: 25).

Por lo tanto, el drama personal de Locke viene definido por cómo la historia se construye en el movimiento hacia la muerte. Además de esto, cabe mencionar las puntuaciones de color que anuncian una presencia demasiado visible en determinados lugares. Al comienzo de la película, la incómoda presencia de Locke se expresa en la disonancia cromática entre el Land Rover de color azul claro que conduce y el joven local de camiseta amarilla que se encuentra en la calle. Conforme avanza la película, los colores de un intenso rojo puntúan las escenas en repetidas ocasiones; por ejemplo, en el momento en el que, tras abandonar el edificio de Gaudí, Locke entra en una oficina de alquiler de coches Avis pintada de rojo chillón que recuerda a una escena anterior en la que la empleada de Avis llevaba una chapa en la camiseta en la que se lee “Nos esforzamos más” (*We Try Harder*). Como contraste con los rojos que aparecen en varios de sus encuentros (por ejemplo, en la escena del cambio de identidad, en la que Locke se quita la camisa a cuadros blancos y rojos y se pone la camisa en tono azul claro de Robertson), podemos pensar en el desierto: el paisaje que desata la frustración de Locke cuando su todoterreno queda atrapado en una duna. En este vasto paisaje monocromático teñido de un rosa apagado, la transformación cromática de Locke resulta particularmente apreciable.

La otra práctica cinematográfica que destaca en la historia tiene que ver con el espacio. Los planos en los que aparecen paisajes —muy frecuentes a lo largo de la película— introducen una división y, en consecuencia, tensión, entre los espacios y

personajes. Los personajes —a menudo codificados a través del color— y los edificios —cuyo color contrasta con la monocromía de los paisajes— que puntúan la película hacen que la tensión sea especialmente visible para el espectador. A esto hay que añadir que la huida progresiva de sí mismo resulta más evidente en espacios donde no se ve a Locke, o tan solo se le intuye en la distancia. Además, aunque en la historia personal hay resonancias emocionales fuertes —en especial en relación con el conflicto identitario del protagonista quien, primero se embarca en el robo de la identidad de otra persona y más tarde en distanciarse de la relación romántica que comienza con la chica—, la narrativa trabaja con ambas cuestiones a través de las puntuaciones cromáticas y de la conexión con planos espaciales más que con “imágenes sentimentales” (momentos en los que el sujeto se percibe a sí mismo “retratado en primeros planos”: Deleuze, 1987: 65). Como señalan Leo Bersani y Ulysse Dutoit en su lectura de *Contempt* (1963), la película de Jean Luc Godard, el filme está menos centrado en los “orígenes psíquicos del desprecio” que en “lo que el desprecio aporta al espacio cinematográfico” (Bersani y Dutoit, 2004: 21). Del mismo modo, cuando Antonioni quiere prestar atención a la emoción, no lo hace recurriendo a un gran número de primeros planos que muestren cómo los personajes se conmueven, sino a través de una cierta organización del espacio. Un ejemplo de ello lo encontramos en el momento en que Locke decide suplantar la identidad de Robertson, donde la cámara sigue los movimientos nerviosos del protagonista con tomas realizadas desde otras estancias, creando una amplia distancia espacial; o también, en momentos donde se da protagonismo a las barreras arquitectónicas entre Locke y la chica para mostrar cómo el desafecto crece entre los dos personajes.

## 2. Temporalidades histórico-geopolíticas

Hasta aquí mis ideas sobre el desarrollo del drama personal, pero la temporalidad trascendente que he mencionado con anterioridad está relacionada con el escenario africano de la película. Se trata de un espacio con una historia de violencia colonial en el que la tecnología armamentista ha jugado un papel importante, donde las armas han permitido masacres y donde los discursos (eurocéntricos) han esgrimido causas nobles para legitimar la violencia. Para tratar estas cuestiones, mi lectura de las imágenes más relevantes se apoya en el relato del viaje (el suyo propio) llevado a cabo por Sven Lindqvist, en el que sigue los pasos de Joseph Conrad —un viaje que, como Locke, Lindqvist emprende en una monótona escena desértica en la que “[h]ora tras hora el blanco desierto derrama el pasado: piedra y arena, piedra y grava, grava y arena resplandecientes todas como la nieve” (Lindqvist, 1996: 3)—.

Para apreciar los resultados interpretativos de la estancia de Conrad en África seguidos por Lindqvist, se hace necesario explorar con más detalle la perspectiva geográfica desarrollada por Conrad a partir de su experiencia de la colonización de África, que es el momento histórico que sirve como telón de fondo en la más famosa de sus novelas, *El Corazón de las Tinieblas* (1899). Conrad entendía bien la violencia que subyacía a la representación en algunos imaginarios geográficos y, bajo la rúbrica general de “geografía imperial”, propuso una cronología de las perspectivas geográficas que han sostenido y legitimado el proceso de colonización

européa en etapas sucesivas. Las etapas a las que se refiere van desde la “geografía mítica”, que tiene como fundamento los mitos del nuevo mundo, hasta la “geografía militante”, ligada a la era de las invasiones, hasta la “geografía triunfante”, que se expresa en sucesivas representaciones cartográficas de los asentamientos europeos (Driver, 1994: 103-111). Conrad expresa claramente la idea de que los mapas son un reflejo de los imaginarios practicados, permeados a su vez e inevitablemente por proyectos morales y políticos. En la “geografía triunfante”, el vínculo poder-conocimiento estaba asociado con el establecimiento de un mundo de Estados según el modelo euro-americano.

Así, la estancia de Conrad en África sirve como pretexto para la construcción del relato del viaje donde Lindqvist, que sigue la ruta del escritor, cuenta la historia del exterminio de gran parte de la población nativa africana a manos de los europeos en el siglo XIX (Lindqvist, 1992). Al dibujarse a sí mismo como un sujeto estético, Lindqvist articula una “justicia literaria” (Felman, 2002). La visita a lugares donde se llevó a cabo el exterminio sirve para reflexionar sobre la violencia del encuentro entre europeos y africanos a lo largo del siglo XIX, al tiempo que incluye testimonios de archivo que relatan los motivos utilizados para justificar las masacres. El trabajo de Lindqvist encarna uno de entre los muchos géneros que traen el pasado al presente con el fin de buscar justicia para las víctimas cuyas experiencias no han sido recogidas por extenso en archivos oficiales y/o procesos judiciales. Para ello se presenta a sí mismo como personaje conceptual de la justicia que se sitúa dentro del drama histórico al revivir una era atroz y al fusionar su imaginación creativa con jirones del registro histórico. Con todo, al vislumbrar el viaje como la historia de un hombre que viaja en autobús por el desierto del Sáhara al mismo tiempo que explora virtualmente la historia del concepto de exterminio (literalmente, a través de su ordenador), el texto de Lindqvist deviene un acto imaginativo que resuena con fuerza con la película de Antonioni.

De acuerdo con esto, se observa que tanto Locke como Lindqvist son hombres “que transitan por el desierto”, pero uno de ellos, Locke, asume una “misión que toma prestada” (Arrowsmith, 1995: 153), mientras que el otro, Lindqvist, está dedicado a la suya propia. Mientras que la historia sitúa a Locke en el escenario violento del presente postcolonial —su inacabado proyecto consistía en documentar el movimiento anti-gubernamental guerrillero en Chad, un Estado con amplias áreas desérticas—, la misión de Lindqvist tiene un alcance histórico mayor. Su propósito es recuperar la violencia del exterminio europeo durante la colonización de África. De la misma manera que Joseph Conrad, cuyo viaje acabó inspirando *El Corazón de las Tinieblas*, Lindqvist se dibuja a sí mismo como un personaje de ficción [como todos los que escriben “yo”, incluso cuando alcanza el “conocimiento”, “paso a paso, prueba a prueba” (Lindqvist, 1992: 104)] y recupera África como escenario de la crueldad europea al detenerse en detalles como las consecuencias del uso de la tecnología armamentista en masacres a gran escala —por ejemplo, como cuando escribe sobre los efectos de la invención del rifle de retrocarga: “Muy pronto el arte de matar desde una cierta distancia se convirtió en una especialidad europea” —así, “En la batalla de Omdurman se aniquiló al ejército sudanés al completo...” (*Ibid.*, 46) sin que hubiera siquiera una sola víctima inglesa—.

Como Lindqvist, Locke está implicado primero con la cobertura mediática de la violencia en el continente africano (desde su vocación como reportero), y después, con la llegada de armas a África, a través de la suplantación de la identidad del



traficante de armas cuyo cargamento tiene como propósito alimentar a la rebelión local y no al proyecto colonial o imperial. Sin embargo, al construir al personaje de Robertson como un traficante de armas, está claro que Antonioni sitúa la historia en un escenario que va más allá de la historia personal de Locke, dotando así a la película de profundidad histórica. La historia de Chad, un escenario activo del comercio de esclavos, es la historia de la atroz dominación colonial. Pero para contar esto Antonioni no hace referencias históricas concretas sino que proporciona sutiles ayudas visuales —puntuaciones a través de objetos que, siguiendo la explicación de Alain Robbe-Grillet, funcionan como vehículo a través del cual el filme traduce en imágenes afirmaciones literarias (Mercken-Spaas, 1977: 653). Como testimonio de la historia de la dominación colonial aparecen los cigarrillos al comienzo de la película —objetos a través de los cuales la cinta exhibe cómo los africanos con los que Locke trata de comunicarse al inicio de su viaje evitan toda reciprocidad. Así, vemos como al pedir indicaciones para llegar a algún lugar, los locales optan por, o bien no decir nada, o bien dar indicaciones crípticas que no sirven de ninguna ayuda al forastero. En dos momentos concretos de la película, el valor de los propios cigarrillos como signos de puntuación de las escenas es evidente. Sin mediar palabra, tan solo haciendo el gesto de fumar con los dedos de la mano, los hombres del poblado reclaman cigarrillos a Locke (Figura 3), que no recibe ninguna muestra de gratitud cuando se los entrega. El mensaje implícito parece ser que, a la luz del violento pasado de dominación extractivo-colonial por el que Europa no dio nada a cambio, la deuda acumulada con los africanos es mayúscula y, a su vez, algo que el hombre blanco difícilmente puede pasar por alto.

Figura 3. Chadiano pidiendo un cigarrillo



Fuente: Fotograma de *El reportero* (1975).

La película utiliza, aparte de estas señales sutiles, una imagen-objeto que evoca un tipo de violencia más contemporáneo: el de la interferencia occidental en los procesos de autodeterminación llevados a cabo en África. Mientras que Locke está

en la habitación de Robertson inmerso en la apropiación de su identidad, hay un primer plano de un libro situado en la mesilla al lado de la cama cuyo título se puede leer parcialmente: *De Lumumba aux colonels* [De Lumumba a los coroneles]<sup>3</sup>. Y es significativo que encima del libro, ocultando en parte el título, haya una foto de su mujer, Rachel. Lo que se desprende de esto es que, para Locke, su drama individual es más importante que el legado colonial de violencia permanente que atraviesa al continente africano —violencia que retrata en su trabajo como reportero—. Como prueba de su falta de sensibilidad ante la atrocidad, la película muestra un fragmento de una grabación anterior del propio Locke donde registra la ejecución de un líder rebelde a manos del gobierno como “un mero acto de documentación voyerista... donde no se asume ningún tipo de responsabilidad analítica o moral. Y en [una] entrevista con un hechicero, la voz y maneras de Locke revelan la condescendencia que subyace a la actitud colonialista”.

No obstante, la puntuación histórica/colonial más importante a lo largo de la película es el color. Con respecto a la temporalidad colonial, los colores relevantes son el negro y el blanco. Es evidente que la blanquitud es ya algo irrelevante en el principal escenario del África negra que aparece en la película y que los africanos ni se inmutan ante los blancos. Por otra parte, Locke logra convertirse en Robertson con un mero cambio de color de ropa. En otros momentos —los momentos clave de encuentros en la historia personal de Locke—, la atención se la llevan los fogonazos rojos que subrayan las escenas. Un ejemplo es el momento en el que Locke pega su fotografía en el pasaporte de Robertson. En esa escena, el plano queda dividido por el tapón rojo de la botella de cola entre los dos pasaportes. Y al final de la película cuando Locke está en el Hotel Gloria donde le matan, el hombre también lleva puesta una camisa de color rojo chillón. En ambos momentos, “los colores rojos encendidos puntúan las escenas una y otra vez”. A mi modo de ver, al igual que en los lienzos de Vermeer, en las películas de Antonioni, las puntuaciones cromáticas funcionan como “chispazos perturbadores” con “implicaciones para el pensamiento político”. En línea con esto, resulta sugerente la observación de Didi Huberman cuando describe las áreas de color en los cuadros de Vermeer como “*intensidades parciales* que trastocan las relaciones habitual entre elementos locales y globales” (Didi-Huberman, 1989: 156).

El tema de las “intensidades” en un contexto cartográfico fue tratado en un trabajo anterior, donde hablaba de “las intensidades afectivas” del mapa global en referencia a los exilados de sus países de origen (Shapiro, 2009: 119). El contexto de aquel análisis era el escenario europeo de la novela de Milan Kundera, *Ignorance* (2002), cuyos protagonistas son exilados checos residentes en París y Copenhague, cuyas estructuras de sentimiento describen una cartografía que, desde mi punto de vista, es tan vertical como horizontal: los espacios que habitan se distinguen por su intensidad afectiva, pero también por su extensión. Y es en este punto en el que volveré al escenario africano, en concreto a Sudáfrica, para hablar de la manera en que las fotografías de Santu Mofokeng expresan visualmente las intensidades afectivas de la población negra. El trabajo de Mofokeng es relevante en este punto como vía para reconocer la importancia de ofrecer un *locus* de enunciación afri-

<sup>3</sup> El libro habla de Patrice Lumumba, el líder anticolonial que luchó por la independencia del Congo y en cuyo asesinato en 1961 participaron agentes occidentales.

cano a partir del cual contrarrestar la manera en que “las narrativas sobre África [han sido] el vehículo que permite a Occidente acceder a su propia conciencia y construir un relato público de su propia subjetividad” (Mbembe, 2001: 3). Y, mientras que en *El Reportero* de Antonioni —a pesar de mostrarse sensible por la manera en que el periodismo contemporáneo convierte la realidad africana en mercancía— la óptica europea domina la representación de África, en las imágenes de Mofokeng, se hace visible la intención de abordar las sensibilidades africanas mismas.

### **Conclusión: “La victoria en las sombras”**

El contraste, en cuanto a la atmósfera y al tratamiento de la imagen, entre la riqueza cromática y la claridad de Antonioni y las sombras y contornos borrosos de las fotografías de Mofokeng, es espectacular. Al respecto de las imágenes de Mofokeng, Teju Cole afirma que:

De entre la masa oscura de formas inacabadas, emerge una mano y descansa entre dos ventanas. Un brazo la coloca en ese lugar y el brazo está cubierto por una manga oscura. Cuando se mira más de cerca, aparecen otras manos y brazos; algunos de ellos tratando de alcanzar el portaequipajes por encima de las ventanas. Se adivina la presencia de cuerpos humanos. La escena está sumida en profundas sombras y manchas desdibujadas... El fotógrafo Santu Mofokeng y el título de la imagen crean un mundo: “The Drumming, Johannesburg-Soweto Line, from Train Church, 1986” [El Redoble, Línea Johannesburgo-Soweto, Fotografía del tren-iglesia, 1986] (Cole, 2017).

El trabajo fotográfico de Mofokeng también se distingue por la inusual composición del espacio. Por ejemplo, en la imagen de un funeral tomada desde una gran distancia, el espacio entre el fotógrafo y su sujeto “tiene la apariencia de ser un espacio improductivo” (Figura 4). Como sugiere Cole, los detalles de la procesión funeraria —“el coche mortuorio y la multitud de procesionantes” junto a “un autobús cercano detrás del cual hay dos mujeres que puede que estén caminando con lentitud o intentando alcanzar al grupo principal”— parecen tener menos peso que el entorno: “... la gran extensión de paisaje [para que] la foto parezca menos una imagen de funeral que la imagen de este espacio” (*Ibid.*). Cole también identifica que Mofokeng tiene “la habilidad de evocar un espacio” en el que “el evento principal es casi demasiado pequeño para ser visto”. Lo que expresa la “mano” de Mofokeng —al crear un contorno difuminado que consigue “disparando a velocidad lenta, sin *flash* o sin trípode”— es la “intimidad con este... mundo... un mundo que no carece de sustancia pero que se escapa a los no iniciados o forasteros” (*Ibid.*).

Cole es consciente de las resonancias políticas del trabajo fotográfico de Mofokeng, cuyo arte está enclavado en el contexto del Apartheid en el que: “... la áspera luz que interroga una realidad política injusta”, ... “el efecto... de ensoñación” de las composiciones fotográficas de Mofokeng... ofrece... conocimiento de una naturaleza algo secreta” (*Ibid.*). Precisamente, Mofokeng consigue un efecto

político al someter a las sombras y contornos difuminados a esa “áspera luz interrogativa” que dificulta la comprensión de las cosas —su “mano” no deja de intervenir en el cuarto oscuro, moldeando las atmósferas y emociones toda vez que las imágenes han sido tomadas—. Mi deseo es seguir discutiendo la propuesta de Mofokeng —una intervención fotográfica sintonizada políticamente en la “historiografía de Sudáfrica” (Thompson, 2015)— porque ofrece un marco para el resto del análisis.

Figura 4. Funeral del Jefe More, GaMogopa (1989)



Fuente: Cole (2017).

El método fotográfico del autor está íntimamente relacionado con su ímpetu político. Como observa Patricia Hayes, “mientras que sus colegas de Afrapix [un colectivo de fotografía documental contra el Apartheid] corrían detrás de la policía y trataban de documentar las protestas para producir punzantes imágenes realistas de meridiana claridad para consumo local e internacional, Santu Mofokeng, en sus propias palabras, estaba “a la caza de las sombras [con las que estaba experimentando] los efectos de un punto de vista fracturado, que emergían en África de forma específica [con el fin de] ofrecer algunas posibilidades para reflexionar sobre la fotografía” (Hayes, 2009, 34-35). En parte, Kaja Silverman capta la implicación política de un cambio metodológico de esa naturaleza que “abre incertidumbres y acentúa diferentes cosas” (*Ibid.*), al sugerir que ese “trabajo estético” tiene el efecto de desviarnos del punto geométrico (esto es, el centro) y nos permite “ver de maneras no establecidas de antemano por la ficción dominante” (Silverman, 1986: 184). Y a propósito de la preocupación política que subyace al método de Mofokeng, nos alerta acerca de la “memoria de otras personas” (*Ibid.*, 186).

Para lanzar esta advertencia, Mofokeng tuvo que resistir los “supuestos figurativos” y “clichés psíquicos” de la economía global de la imagen (Deleuze, 2005: 71-72). Tras explorar y rechazar lo que denominó la “política de la representación” (Weinand, 2014: 309), que retrataba a la población negra de Sudáfrica solo en términos de su victimización, luchó por “una representación alternativa de la vida negra” que mostrara escenas diarias de la vida “normal” a partir de una “contranarrativa de las imágenes dominantes de los asentamientos urbanos reservados para los negros (*townships*) que los muestran como lugares de enfrentamiento violento” (*Ibid.*). Y lo que destaca es que, en lugar de complacer a una audiencia global de espectadores de la violencia asociada a la lucha contra el Apartheid en Sudáfrica, los espectadores ideales en los que Mofokeng está pensando son los habitantes de los *townships*; Mofokeng construye escenas que buscan ser entendidas por la población negra de Sudáfrica, en tanto que esta constituye una comunidad de sentido. De forma astuta, algunos autores (entre ellos Cole) han advertido que la forma escogida por Mofokeng es inherente a la sensibilidad política que sus imágenes expresan. Al construir escenas de contornos borrosos y ocasionalmente envueltas en humo o neblina, de forma deliberada, el fotógrafo quería “ocultar en lugar de exponer” la vida de los negros de Sudáfrica porque, para él, la violencia del Apartheid existía más allá de la inmediatez que se presenta ante nuestros ojos. Así, Mofokeng afirmaba que “La violencia está en el saber” de aquellos que han estado oprimidos; estos son los observadores a los que se dirige (Hayes, 2009: 42).

Para concluir quiero subrayar el aspecto político del desplazamiento hacia un *locus* de enunciación africano, articulado en imágenes —las fotografías de alto significado político de Santu Mofokeng, cuyos detalles pasa por alto Teju Cole en el comentario que he citado con anterioridad—. En él destaca el término “intimidad”: “En última instancia, la espaciosidad y falta de definición de las fotos de Mofokeng vienen de la mano de esta intimidad con este mundo «sutil»”, en el que “sutil” es el término utilizado por el fotógrafo para hablar de la espiritualidad inmanente en el mundo de los negros sudafricanos, que se manifiesta en los servicios religiosos. En un plano más teórico, la “intimidad” a la que se refiere Cole —y que desarrolla al subrayar que es un mundo “que se escapa a los no iniciados o forasteros”— puede ser capturada con el concepto de conjunto (*assemblage*), que Deleuze y Guattari utilizan para teorizar sobre cómo los cuerpos forman adhesiones colectivas a través de su capacidad compartida para afectarse los unos a los otros (Deleuze y Guattari, 1987). Mofokeng menciona esa capacidad y su efecto en el reconocimiento propio de los sudafricanos negros cuando observa que sus potenciales espectadores son sudafricanos negros capaces de reconocer en las fotografías la violencia del Apartheid. Haciéndonos eco de una cita anterior, y en sus propias palabras, “la violencia está en el saber”.

## Bibliografía

- Arrowsmith, W. (1995) *Antonioni: The Poet of Images*. New York: Oxford University Press.
- Benjamin, W. (1998) *The Origin of German Tragic Drama* [trad. de John Osborne]. New York: Verso.

- Bersani, L., y Dutoit, L. (2004) *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*. London: *bfi*.
- Burch, N. (1981) *Theory of Film Practice*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Chatman, S. (1985) *Antonioni, or, The Surface of the World*. Berkeley: University of California Press.
- Cole, T. (2017) "Victory in the Shadows". *The New York Times Magazine*, 10 de agosto [URL: <<https://www.nytimes.com/2017/08/10/magazine/victory-in-the-shadows.html>>. Consultada el 10-06-2018].
- Deleuze, G. (1987) *Cinema 1: The Movement Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1989) *Cinema 2: The Time Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus* [trad. Brian Massumi]. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DeLillo, D. (1985) *White Noise*. New York: Penguin.
- Didi-Huberman, G. (1989) "The Art of Not Describing: Vermeer – the Detail and the Patch". *History of the Human Sciences*, vol. 2, núm. 2, 135-169.
- Driver, F. (1994) "Geography Triumphant? Joseph Conrad and the Imperial Adventure: A Review Essay". *The Conradian*, vol. 18, núm. 2, 103-111.
- Felman, S. (2002) *The Juridical Unconscious*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Hayes, P. (2009) "Santu Mofokeng, photographs: «the violence is in the knowing»". *History and Theory*, vol. 48, núm. 4, 34-51.
- Lacan, J. (1977) "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*". *Yale French Studies*, núm. 55/56, 11-52.
- Lindqvist, S. (1992) *Exterminate all the Brutes* [trad. Joan Tate]. New York: The New Press.
- Mercken-Spaas, G. (1977) "An Interview with Alain Robbe-Grillet and Lillian Dumont". *The French Review*, vol. 50, núm. 4, 653-655.
- Shapiro, M. (2009) *Cinematic Geopolitics*. New York: Routledge.
- Silverman, K (1986) *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Tawa, M. (2010) *Agencies of the Frame: Tectonic Strategies in Cinema and Architecture*. Newcastle (UK): Cambridge Scholars.
- Thompson, D. (2015) "Ruminations? Or, Ruinations? In the work of Santu Mofokeng". [En línea. URL: <<http://africasacountry.com/2015/05/ruminations-or-ruinations-in-the-work-of-santu-mofokeng/>>. Consultado el 21/09/2017].
- Turner, J. (1999) "Antonioni's *The Passenger* as Lacanian Text". *Other Voices*, vol. 1, núm. 3 [En línea. URL: <<http://othervoices.org/1.3/turner/passenger.php>>. Consultado el 13/07/2017].
- Weinand, A. (2014) "Santu Mofokeng: Alternative Ways of Seeing (1996-2013)". *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, vol. 15, núm. 2-3, 307-328.
- Walsh, M. (1975) "Antonioni's Narrative Design". *Jump Cut*, núm. 8 [En línea. URL: <<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC08folder/PassengerWalsh.html>>. Consultado el 30/03/2018].