
**La trascendencia del *ser-ahí*. Quiebres y persistencias en la
filmografía de Ariagna Fajardo**
*Transcending da-sein. breaks and continuities in the filmography of
Ariagna Fajardo*

MSc. Carlos Guillermo Lloga-Sanz
carloslloga88@gmail.com
Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba

Resumen

Los documentales de Ariagna Fajardo han sido responsables, en gran medida, del acercamiento de la TV Serrana al discurso visual antropológico. Esta realizadora ha sintetizado la aspiración de esa institución de compilar el *ser-ahí* de la realidad montañosa y ha incorporado a la práctica el proyecto ontológico que la compromete. Esa postura fenomenológica le permite, a través de la representación cotidiana – *existentia*– enarbolar la pregunta que interroga por el ser, traspasar lo que se presenta *ante los ojos* y descubrir en el proceso la *essentia* detrás del hecho. Desde su irrupción en el panorama audiovisual contemporáneo, la obra de Fajardo ha experimentado un proceso de maduración. Esta investigación pretende una revisión de sus filmes más importantes con fin de comprobar la paulatina depuración de la técnica cinematográfica, al tiempo que aspira revelar la agudeza de la directora en el contraste de líneas discursivas de diversa índole.

Palabras clave: cine documental, documental antropológico, antropología visual, Televisión Serrana, ser-ahí.

Abstract

Ariagna Fajardo's films has been responsible in a great way of the approach of TV Serrana to an anthropological visual discourse. This filmmaker has synthesized the aspiration of the institution of collecting the *Da sein* of reality in the mountains and added to the practice the ontological Project that compromises her. Such phenomenological stands allows her, through the representation of everyday life – *existentia*– to raise the question that interrogates for being, trespassing what is in front of our eyes and discover in the process the *essentia* behind the fact. Since her entrance in the contemporary audiovisual landscape, Fajardo films has matured. This research pretends a review of her most important films with the intention of proving the abilities of cinematic technique, and at the same time revealing the sharpness of this filmmaker in contrasting discourses of diverse origin.

Keywords: documentary, anthropological documentary, visual anthropology, TV Serrana, Da-Sein.

Introducción

Acercarse a la obra de Ariagna Fajardo representa, antes que nada, sumergirse en el universo de una de las realizadoras jóvenes de mayor notabilidad en Cuba¹. Pudiera sonar paradójico, empero, que el reconocimiento que se apunta corresponda a una labor documental cuya área de escrutinio se enclave en lo profundo de las montañas de la Sierra Maestra y que sus materiales exploren con desnudo el universo simbólico y las prácticas conductuales de las zonas rurales de la región oriental de Cuba. *Campesino y oriental*, dos categorías singulares dentro del cine cubano, abordadas, sin dudas, pero que aluden a paradigmas sociales definitivamente subalternos. He ahí los ejes semánticos donde se han de inscribir sus filmes. ¿Cómo explicar, por tanto, el predicamento de la creadora ante el manejo de un discurso periférico y, sobre todo, frente al enunciar de ese discurso *desde* la periferia?

Fajardo es realizadora de la Televisión Serrana. Luego de más de veinte años de accionar, la visualidad de las obras de este centro ha ganado una identidad que permite su fácil identificación. Fundada en 1993, la Televisión Serrana es un proyecto de creación audiovisual que radica en San Pablo de Yao, provincia Granma. Tiene una misión esencialmente comunitaria y su trabajo audiovisual se sostiene en un método participativo que aspira a integrar en comunión aquel *que filma* y aquel *filmado*.

La presencia activa del hombre del campo en el proceso de realización documental fue motivación fundamental desde el comienzo mismo. Se trata de recoger la esencia vital de la serranía por el habitante mismo de la zona. Daniel Diez, Rigoberto Jiménez, Waldo Ramírez y Carlos Rodríguez son algunos realizadores de valor salidos de allí. Además de la creación audiovisual, la TV Serrana desarrolla varias actividades comunitarias de importancia: una de ellas es el Taller de Creación, un curso práctico en

¹ Varios documentales dirigidos por Ariagna Fajardo han sido premiados en la Muestra Joven. Entre ellos, *A dónde vamos* (2010) recibe el premio del Centro Martin Luther King Jr., el reconocimiento de Las Cámaras de la Diversidad UNESCO y el Premio Especial del Jurado de ese año; *Papalotes* (2011) gana el premio de la Fundación Brownstone y la Beca de Creación que otorga la Fundación Ludwig. Otro importante galardón fue el obtenido en el Festival de Francfort-Höchst, Alemania en 2010, por el documental *La Vuelta*, realizado en 2009. Fajardo completa su aval con innumerables lauros en los festivales nacionales de telecentros y otros eventos.

el que se instruye a los campesinos interesados en la producción de documentales, de suma importancia pues constituye la cantera de la que el centro renueva su personal; y la otra acción cultural es la Cruzada Audiovisual, en la que el equipo de realización se mueve hacia zonas específicas de la Sierra, usualmente intrincadas o de difícil acceso, olvidadas por el discurso nacional, se integran a las comunidades conviviendo allí durante un mes, efectúan labores culturales de diversa índole y producen documentales que exploran las características y problemáticas de la localidad.

Son diversos los elementos que definen su estética. En sentido general y evitando análisis casuísticos, su producción se ha distinguido en el orden temático por la atención denodada a la naturaleza; a la conjunción del trabajo del hombre a un entorno que se muestra a la vez exuberante, agresivo y encantador; ha recogido las inventivas de la localidad ante la escasez de objetos comunes de la vida moderna; ha puesto especial énfasis en la atención a personajes representativos de la comunidad. En menor escala, pero presente también, los documentales han abordado el panorama religioso de la región oriental. Enfocados estrictamente en lo visual, la TV Serrana se basa no solo en una tecnología televisiva (el video), sino en una impronta televisiva. La entrevista es la técnica más explotada en sus obras. Aunque han hecho incursiones en otras formas de realización del documental, la gran mayoría de los filmes giran en la órbita del reportaje de investigación.

Un primer momento de consolidación del trabajo de este centro es apreciable desde los últimos años de la década de los noventa y en el primer lustro del siglo XXI, cuando pueden encontrarse, casi de forma consecutiva, todo un cuerpo de obras de buena factura que catapultan el nombre de la TV Serrana y prestigian su modelo artístico. Es posible mencionar: *Las cuatro hermanas* (1998, Rigoberto Jiménez), *La chivichana* (2000, Waldo Ramírez), *Al compás del Pilón* (2002, Carlos Y. Rodríguez) y *Los ecos y la niebla* (2004, Rigoberto Jiménez).

Sin embargo, ese impulso que, siguiendo los términos de Jorge Luis Sánchez, “refresca” al cine documental cubano (2010b, p. 326), encontrará luego un evidente declive de la fuerza creativa. La salida de varios directores de la institución es un detonante del descenso; pero más importante aún, se asiste a la senescencia de la fórmula; el propio Jorge Luis Sánchez alude a este deterioro en otro ensayo publicado en fecha similar

(2010a, p. 145). El romanticismo del empeño hombre–naturaleza, la magia bucólica del paisaje campestre y la exquisita ingenuidad de sus protagonistas, ya no serán asideros suficientes para sostener la atención que recibiera por parte de críticos y público en años anteriores. Con una receta caducada las temáticas se vuelven repetitivas y los personajes cada vez menos pintorescos.

Por otra parte, a este estancamiento corresponde, no obstante, un período de formación en que se hace evidente la superación del personal en otras áreas técnicas de la producción audiovisual. Los especialistas, en general, oriundos de la comunidad misma, son formados en los Talleres de Creación y forjados durante años en el trabajo fílmico. Luis Guevara en la fotografía, Kenia Rodríguez en la edición, Pedro Espinosa en el sonido, son ejemplos del alto nivel de maestría alcanzado en el dominio del oficio. Algunos de ellos también participan en la dirección (*La Cuchufleta*, 2006, dirigido por Luis Guevara).

Es precisamente por estas fechas en que Ariagna Fajardo, quien también proviene de Yao y que ya llevaba cierto tiempo en la institución, realiza *La vuelta* (2008), su primera obra de importancia y que se analizará con mayor profundidad más adelante. Aunque es un documental que, a grandes rasgos, transita por el mismo atajo estructural que aquellos que venía realizando la TV Serrana, ya se aprecian ciertos matices temáticos, *tonos*, que anuncian un giro en el quehacer de centro. Ariagna representa el primer cambio generacional de la institución y será responsable de todo un conjunto de filmes que exhiben, a todas luces, continuidades y rupturas con la generación que le precedió².

Esta joven directora expulsará definitivamente la mirada cautivada ante el exotismo del hombre del campo que marcó parte de la producción audiovisual anterior. Para Ariagna, el contar las historias de los campesinos no resulta un enfrentamiento a la *otredad*, puesto que sus obras hablan precisamente de *su* entorno natural. Las problemáticas que aborda son las dificultades de su circunstancia vital. Sus caracteres son los compañeros

² Junto con Ariagna Fajardo, Carlos Rodríguez es el otro director que participa de este viraje. Con una mayor cantidad de años de experiencia y una obra significativa durante todo lo que va de siglo, Carlos Rodríguez es el enlace entre ambas generaciones. Aunque con carices diferentes a la propuesta de Fajardo, ambos son los encargados de la actualización de las formas artísticas de la TV Serrana.

con los que ha crecido. No trabaja, por tanto, para un público exógeno. El documental se embiste de una carga ontológica, de un viaje al centro de su ser, que es idéntico a decir de la Sierra misma. Ello otorga al cuerpo de su trabajo un valor antropológico especial, presente desde siempre en la obra de la TV Serrana, pero extendido con vigor esta vez. El dominio de las técnicas cinematográficas y el compartir una pre-comprensión colectiva del ámbito rural montañoso, le permiten detectar las disyunciones entre la simbolización del espacio (la cultura como signo) y las prácticas cotidianas (la cultura como proceso conductual), y contrastar ambas a la vez con las manifestaciones del discurso colectivo nacional.

El video como indagación del espacio: la antropología visual

No se podría, sin embargo, catalogar de forma maquinal la obra de Ariagna Fajardo como documental antropológico. Como categoría, esta forma de realización documental tiene características específicas que determinan sus esencias. Una de ellas es la perenne ilación con la ciencia antropológica misma. Esta cualidad comporta que el valor estético del que es portador el filme estará directamente vinculado, o por lo menos no puede dejar de reconocer, al contenido y estructura de la investigación académica con la cual también tiene compromisos.

Este estar “a medio camino” entre ciencia y arte ha hecho que el documental antropológico plantee constituciones muy estrictas que niegan parte del aura de libertad formal que define al documental –a secas– como género artístico y, por consiguiente, hace que cuente con una historia subalterna a las zonas de la cultura que intenta conciliar (ciencia y arte). Solo excepciones como Jean Rouch han logrado hacerse de un nicho en ambas plazas. Paul Basu (2006, p. 95) conceptualiza la postura analítica más tradicional:

A pesar de la amplia inclusión sugerida por la definición etimológica de *filme etnográfico*, está claro que, a través de la mayor parte de su historia, este subgénero del documental ha tenido un uso más estrecho. Como su contraparte textual, al filme etnográfico no le ha importado mucho representar a todas las personas de forma equitativa

–son en su mayoría filmes hechos por *nosotros* (occidentales, blancos y urbanos) acerca de *ellos* (nuestro *otro* no-occidental, no-blanco, no-urbano).

En su lucha por el reconocimiento, el documental antropológico intenta aún hoy desarrollar constructos canónicos que sirvan de referente para acercarse o alejarse a conveniencia. Lo anterior es capital para validar o desacreditar la práctica de realización. Es por eso que, según Basu, a pesar de que se continúan graduando especialistas en antropología y de la proliferación del video, primero analógico y luego digital, a partir de la segunda mitad de la década de los 80. La literatura sobre la temática continúa estudiando con denuedo a realizadores como el propio Rouch, John Marshall, Robert Gardner, Timothy Asch, Gary Kildea, Ian Dunlop y Melissa Llewelyn-Davies, quienes establecieron sus reputaciones con el trabajo en 16 mm en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta (Basu, 2006, p. 97).

Sin embargo, independientemente de las definiciones más académicas, la experiencia sugiere que la información antropológica es contenido inherente al texto (cualquiera que sea su presentación: escritos, fotografías, pinturas, películas, danzas, etc...). Ello trae consigo la noción de que se puede hacer antropología a partir del estudio de cualquier manifestación de la cultura, demuestra que el conocimiento antropológico no es propiedad de élites intelectuales, y justifica, además, los intentos de construcción de paradigmas que fueron mencionados más arriba.

Ante este panorama, evidentemente complejo y difuso, David MacDougall (1998) ofrece una propuesta esclarecedora. Este investigador/cineasta reconoce dos cuerpos de actividades diferenciados dentro de la antropología visual: por una parte, aquellas que la definen como disciplina que se encarga de estudiar las formas culturales visibles; y por otro lado, la antropología que utiliza los medios visuales para analizar y describir una cultura.

Como *estudio de las formas culturales visibles* –estudia como el medio es utilizado–, MacDougall (1998) concibe estas acciones como una extensión del área de muestra de la antropología tradicional. Esta expansión abarca dos formas fundamentalmente: 1. Cualquier sistema expresivo que comunique significados parciales o primarios a través de medios visuales (fotografías históricas, eventos deportivos, decoraciones corporales, arte turístico, videos caseros, arquitectura vernácula, etc.); y 2. Producciones audiovisuales locales, concebidas como venas de representación social, entendidas

como expresión autoconsciente de identidad cultural y política dirigida, en parte, a contrarrestar las representaciones hechas por otros, como instrumento de acción política, reintegración cultural y corrección de estereotipos.

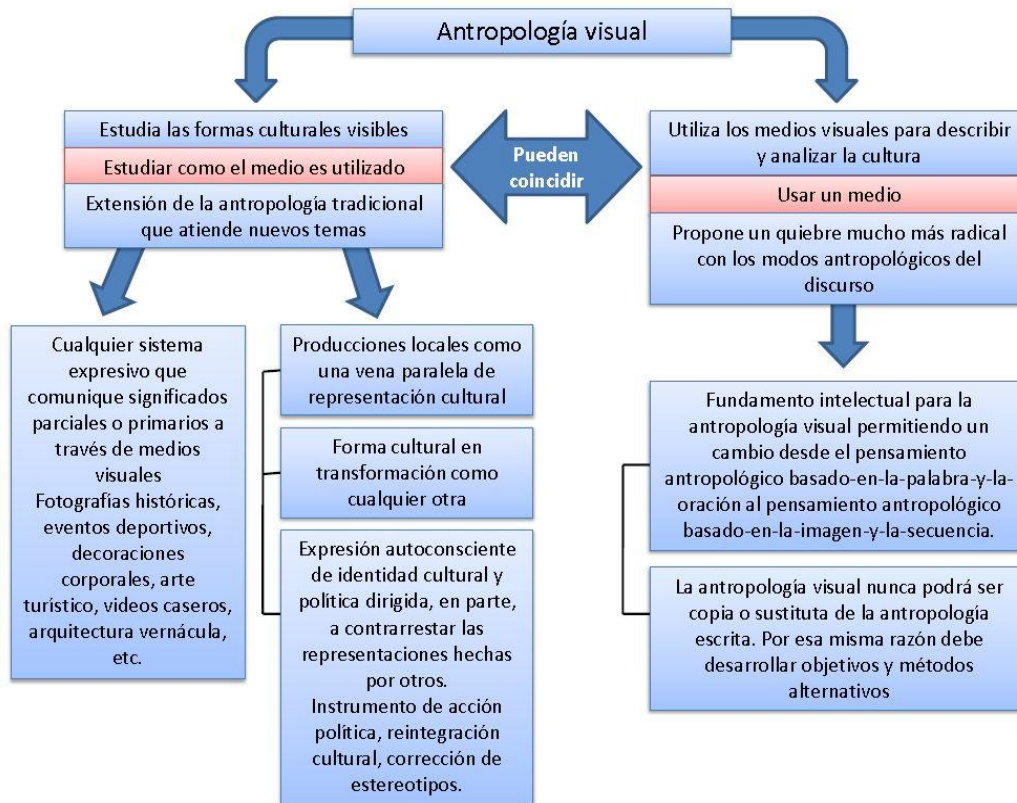


Grafico 1. Esquema de los cuerpos de actividades dentro de la antropología visual, diseñado a partir del análisis de MacDougall.

La segunda variante explicada por MacDougall (1998), “la utilización de los medios visuales para describir y analizar la cultura”, –uso de la técnica audiovisual– propone un quiebre mucho más radical con los modos de existencia del discurso antropológico. Esta actividad supone la transmutación en método de la práctica investigadora/creativa. Aspira a crear el fundamento intelectual para la antropología visual permitiendo un cambio desde el pensamiento antropológico basado-en-la-palabra-y-la-oración al pensamiento antropológico basado-en-la-imagen-y-la-secuencia. La consecución de este empeño supone un giro extremo en la concepción de la ciencia moderna cuyos fundamentos se hayan anclados en la lógica demostrativo–mecanicista y en su presentación escrita. Por esa razón, la antropología visual debe desarrollar objetivos y métodos alternativos: nunca podrá ser copia o sustituta de la antropología escrita.

La obra de la TV Serrana participa de las dos corrientes de la antropología visual descritas anteriormente, aunque jamás haya sido intención expresa el actuar sobre el conocimiento científico. Constituye lo mismo un documento contenedor de información –material de análisis para la ciencia–, que práctica investigativa novedosa en cuanto uso del video como herramienta de estudio de representación social.

La trascendencia del ser-ahí en las obras de Ariagna Fajardo

Los documentales de Ariagna Fajardo han sido responsables en gran medida de ese acercamiento al discurso visual antropológico. No solo porque ha sintetizado la aspiración de siempre de la TV Serrana de compilar el *ser-ahí* de la realidad montañosa, sino porque ha incorporado a la práctica el proyecto ontológico que la compromete. Esa postura fenomenológica le permite, a través de la representación cotidiana –*existencia*– enarbolar la pregunta que interroga por el ser, traspasar lo que se presenta *ante los ojos* y descubrir en el proceso la *esencia* detrás del hecho.

Desde su irrupción en el panorama audiovisual contemporáneo, la obra de Ariagna ha experimentado un proceso de maduración *en vertical*. Si se realiza una revisión de sus filmes más importantes puede comprobarse una paulatina depuración de la técnica cinematográfica (alejándose cada vez más del reportaje y la visualidad televisiva, explorando otras formas que privilegian la observación, el *mostrar* en lugar de *decir*), al tiempo que se revela una mayor agudeza en el contraste de líneas discursivas provenientes de mundos comunicativos diversos.

El punto de comienzo de ese recorrido es, como se ha mencionado anteriormente, *La vuelta*. Realizado en el 2008, este documental se acerca a la vida de la comunidad homónima, cuya fuente de trabajo fundamental es la elaboración de ladrillos para la construcción. Es un material interesante en varios sentidos. En primer lugar, propone un curso dramático principal en el que se sigue todo el itinerario de la producción de los ladrillos, desde la recolección de los materiales (el agua y la tierra) hasta la venta última del producto.

Se pone especial énfasis en mostrar la inclemencia del trabajo, la rusticidad de los implementos, la crudeza de las condiciones. Esta ruta narrativa se caracteriza por una edición trepidante que logra condensar días de trabajos en los 18 minutos que dura el

material; es la encargada de pautar el tempo de la historia contada y a ella se han de incorporar, de a ratos, bloques de entrevistas a los alfareros. Los interrogatorios se enfocan en varios temas: el tejar como símbolo de identidad en la comunidad, la transferencia de la tradición de una generación otra, el impacto de la labor en la salud del obrero y la conciencia de la importancia de la faena que ejecutan.

La incorporación de estos parlamentos resulta curiosa: hace dudar al filme en cuanto a su protagonista. Si por una parte el “nacimiento” del ladrillo (el objeto en sí) es lo que sigue el espectador, por otra, las alocuciones de los entrevistados van a priorizar el impacto que tiene esta labor en la vida del hombre. Así, el documental apunta a dos objetivos coincidentes en muchos sentidos pero que en cuanto constructos dramáticos muestran digresiones que los hacen caer en reiteraciones. Muchos razonamientos planteados por los obreros son mostrados ya por las imágenes de la producción que, por demás, son mucho más impactantes; el resto de ellos pudieron haber sido también explotados solo a través de la observación. La premisa que defiende la obra hubiese podido prescindir de las entrevistas sin ver por ello comprometida su verdad.

A pesar de ello, *La vuelta* es un buen documental que evidencia distanciamientos con respecto a lo que venía haciendo hasta entonces la TV Serrana. La principal divergencia formal resulta en la cuasi-eliminación del romanticismo en el tratamiento del paisaje, algo típico de la estética serrana. Se concentra entonces en transmutación de conceptos claves: lo recóndito, no como paraíso agreste, sino como dificultad, como conflicto trascendental para la vida de la localidad. La visualidad desarrolla una atmósfera agresiva con respecto a la figura humana, opresiva en ocasiones. De esta manera, la obra toma cierto aire pesimista que envuelve de patetismo los parlamentos finales de los obreros que arengan el amor a su profesión.

Este primer gran quiebre propuesto por Ariagna, hallará una intensificación cardinal en el documental *A dónde vamos*, producido en el 2010. El tema del filme es el examen de las causas del despoblamiento de las montañas. Lo que en *La vuelta* eran tanteos, trazas de un discurso sumergido bajo varias capas de significaciones, aquí constituirá declaración palmaria y tajante. El campo, a los ojos de esta realizadora, ya no será jamás el mundo de aventuras donde el hombre pone a prueba su intelecto y con sus inventivas doblega a la carestía, como sucede en *La Chivichana* y *La Cuchufleta*, o el ámbito de

hombres buenos y diversiones sencillas, temas de *Jón de la Loma* (1998) de Waldo Ramírez y *Un día de fiesta* (2001) de Carlos Rodríguez. El campo, repito, en la obra de Ariagna es un dominio áspero y sus habitantes gente tenaz, con virtudes y defectos, que no siempre hallan espacio de participación en los proyectos y discursos nacionales.

A dónde vamos aborda un número importante de las penurias a las que se enfrenta el campesino. Es un filme, sino de denuncia, sí de llamada de alerta. Aquí, a diferencia de *La vuelta*, la entrevista cargará con el peso fundamental del valor dramático. Los lugareños serán emplazados ante la cámara y comentarán sus situaciones. En el baremo de contrariedades que auditan los consultados se hallan: la transportación, el robo, la falta de instrumentos, el abandono, la pérdida de amor al trabajo con la tierra, los bajos precios de los productos, las ineficiencias de la instituciones y la preocupación por el cambio generacional serán abordados sin tapujos. *A dónde vamos* es un documental político. Es una obra que desborda pasión. Con su acción divulgativa, el filme busca participar de la toma de decisiones. He aquí un tópico que se hace presente en la obra de Ariagna por primera vez y que ya no lo descuidará en lo sucesivo. Es el primer gran documental político de la TV Serrana.

Lo político como tema halla sus manifestaciones concretas en el estudio de la localidad en su relación con el proyecto nacional, o sea, la correspondencia centro-periferia y el análisis de sus dinámicas concretas. En *A dónde vamos* cada uno de las contrariedades presentadas por los entrevistados son expuestas a través del tamiz circunstancial en el que hay una efervescencia de los relatos políticos nacionales promoviendo la producción agrícola. Al llamado de la mejora de la agricultura el documental exhibe, impío, las imágenes de las ruinas de lo que fuera el Instituto Politécnico de Agronomía de la municipalidad de Buey Arriba. Una vez más, la desesperanza y la resignación vuelven a ser atmósferas que circundan todo el material.

Precisamente, la sensación de angustia, la impotencia, parece ser el gran motivador de su siguiente documental: *Papalotes*. Realizado en el año 2011, este material tiene una continuidad evidente con el anterior en tanto logra explorar estados de ánimo como el tedio y la zozobra. Ello resulta un fenómeno fascinante porque permite establecer un puente entre los tres documentales mencionados en el que la autora va paso a paso

buscando superar el *Da-sein* –ser ahí³– de la realidad serrana. Comenzando por el estudio de la fabricación de un objeto (*La vuelta*), continúa con el examen de la trascendencia de la práctica creadora en el día a día para el hombre y entendiendo este en su temporalidad vital íntegra (*A dónde vamos*) y finaliza el trayecto con elucubraciones metafísicas significativamente más complejas acerca de la actitud del hombre en el enfrentamiento rutinario de su realidad (*Papalotes*). Todo ello logrado sobre el razonamiento constante de la naturaleza óptica del ser. En otras palabras, al formular la pregunta que interroga por ser, la obra de Ariagna Fajardo considera, junto a Heidegger, la existencia como un modo específico del ser-ahí. *Papalotes* cierra un ciclo de progresión intelectual continua.

En el ámbito formal, no obstante, este documental se disocia con creces de los dos estudiados anteriormente. Aquí se abandona definitivamente la entrevista. Se conjugan un manojo de historias sin resonancia aparente y en la delicada yuxtaposición de esos relatos va aflorando la proposición de la autora. Esta trenza discursiva en la que se sumergen y emergen las historias está lograda por un trabajo finísimo de edición, responsabilidad de Kenia Rodríguez. *Papalotes* es un fresco en el que se retratan las más disímiles escenas de la vida diaria: el trabajo en una tabaquería por cuyo megáfono, en *off*, se recitan los textos habituales de noticiarios, un pescador que es incapaz de echar a andar el motor de su bote, un señor discapacitado que recorre grandes distancias solo para comprar una mínima porción de comida, imágenes de la terminal de Bayamo, la inmovilidad y decrepitud ante la aglomeración de personas, varadas durante horas en un mismo sitio; la apatía de un auditorio en una reunión donde, no obstante, aplaude con desidia (¿un guiño al Nicolás Guillén Landrián de *Ociel del Toa*?).

Como no persigue la captación de información matérica específica, asociada a un personaje y debidamente jerarquizada, el tema del documental se torna oscuro. No hay historias particulares, concretas. Busca la aprehensión del ser colectivo. El montaje paralelo de este florilegio humano, despoja progresivamente la hojarasca revelando denominadores comunes. *Papalotes* es, quizás, la más ambiciosa de las obras de Ariagna. Se asiste a una sublimación del lenguaje tropológico, un universo donde no

³ Algunos autores como Renato Prada Oropeza traducen el *De-sein* como estar-ahí sin hacer valer, sin embargo, diferencias notorias en cuanto a su comprensión (Prada Oropeza, 2010, p. 163).

son importantes los significados sino los sentidos que adquieren las escenas habituales ante una nueva composición.

En el mismo año 2011, también nace *Al sur... el mar*. Se trata de un documental realizado durante la Cruzada Audiovisual que desarrollara la TV Serrana por las zonas más alejadas del municipio Guamá en la provincia Santiago de Cuba. Una vez más, Ariagna Fajardo transmutará su poética revelando novedosas aristas en el contexto. Al igual que en su obra anterior, esta vez renuncia a la entrevista. No necesita del parloteo de los personajes. Le basta con mostrar los puntos claves de su circunstancia. La autora potenciará con esmero la observación como nunca antes. Si en *Papalotes* la edición construía el contenido de la película, en *Al sur... el mar* ese gravamen irá a descansar en la fotografía, de nuevo a la cuenta de Luis Guevara⁴.

El gran tema de esta obra es mostrar la más primitiva relación hombre–naturaleza. Alan Marcus (2006, p. 202) ha llamado este modelo de representación como “primal drama” y su conflicto se halla enclavado en el núcleo mismo de la tradición documental desde *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922). El filme de Ariagna Fajardo, por su parte, acompaña a una familia en su desandar frecuente. La cámara se enclava en un sitio que parece existir al margen de la contemporaneidad. Husmea en las alternativas que los personajes encuentran para suplir las privaciones más elementales de la vida moderna. El cuerpo de caracteres que exhibe parece no tener preocupación mayor que la supervivencia misma. El potencial antropológico de esta obra es infinito. En un retorno a la semilla, Ariagna se preocupa, como hiciera en *La vuelta*, por el proceso de construcción de los objetos, es decir, por la simbolización del entorno y la adaptabilidad del hombre al mismo. El ojo sigue a los protagonistas y los deja hacer: cazan, recolectan, pescan, en ese orden. El ritmo de la pieza es considerablemente más sosegado que en los documentales anteriores de Ariagna. La cadencia de *Al sur... el mar* está marcada por la acción de sus personajes. Pero detrás de la revelación rutinaria de la pieza viene moviéndose también el discurso de la autora. Junto con las seductoras

⁴ Es importante hacer notar que el documental de observación no fue introducido en la TV Serrana por Ariagna Fajardo, ya existían ejemplos anteriores. Quizá el más notorio es *Oficio de hombre* (1998) de Waldo Ramírez, un filme excelente bastante poco analizado por la crítica.

imágenes de una naturaleza imponente, viene acompañado un relato sobre la pobreza, pero más aún, sobre la rusticidad de la vida.

El documental crece enormemente hacia sus últimas escenas, cuando la representación de la realidad comienza a transparentarse y se hace evidente la presencia de la creadora. La aparición en el interior de la casa –en una de las escasas tomas que se observa el habitáculo por dentro– de una bandera de grandes dimensiones en la que se lee claramente “50 Aniversario de la Revolución Victoriosa”, reviste al filme todo de un cuerpo de significaciones que hasta entonces no había gozado. Se concurre, de nuevo, a la revelación de la dimensión política, a estas alturas habitual en los documentales de Ariagna Fajardo.

Al sur... el mar se presenta, como la entelequia irrevocable que hace definitiva la maduración de la autora. Es el remate de una travesía de experimentación conceptual y formal, de semántica y sintaxis del lenguaje audiovisual. Cada obra nacida a lo largo del itinerario aquí revisitado, muestra otra vuelta de tuerca que testimonia la pericia creadora en el género documental. Ariagna Fajardo indaga en cavilaciones acerca de la existencia, pone sobre la mesa disquisiciones filosóficas del más alto nivel de abstracción. Lo que sorprende es haberlo logrado a partir de la reflexión autoconsciente de la localidad, entendiendo esta como sustentáculo de los grandes relatos colectivos.

Conclusiones

Las obras de Ariagna Fajardo presentan continuidades y rupturas con respecto a la estética de la TV Serrana. Parte de la persistencia radica en el propósito de erigirse como mecanismo divulgador de la realidad montañosa oriental, una ventana donde presenciar el desenvolvimiento de la dinámica social del habitante del campo. Los quiebres más significativos se encuentran en haber introducido una vena política de defensa de los campesinos en los documentales, además, desde la expresión, el potenciar la observación como método de investigación y, por último, el fomentar la construcción de significados a partir de la contrastación de discursos de variado origen.

Su gran mérito radica en desnudar el carácter ontológico de su producción artística. El sentido antropológico de los documentales de Ariagna Fajardo se encuentra en su intención expresa de escudriñar el *ser-ahí*, pero su misión última va más allá del dato o

de la experiencia cotidiana. Por eso está más atada a una antropología filosófica –a la manera de Heidegger– que a una etnografía propiamente dicha. Su propuesta se encamina a la definición última del ser colectivo.

Referencias bibliográficas

1. Basu, P. (2006). Reframing ethnographical film. En Austin, T. y V. de Jong (eds.), *Rethinking documentary: New Perspectives, New Practices* (pp. 95-107). Londres: McGraw Hill Companies.
2. MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
3. Marcus, A. (2006). Nanook of the North as Primal Drama. *Visual Anthropology*, 19, 201-222.
4. Prada Oropeza, R. (2010). *Hermenéutica. Símbolo y conjetura*. La Habana: Arte y Literatura.
5. Sánchez, J. L. (2010a). Movimiento cubano de cine documental. Despeje, ruptura, meseta, discordancia y reciclaje. En Colectivo de autores, *Conquistando la utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después* (pp. 107-147). La Habana: Ediciones ICAIC.
6. Sánchez, J. L. (2010b). *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.