

A TRILOXÍA «QATSI». UNHA ANÁLISE DO EQUILIBRIO DA VIDA DESDE UNHA PERSPECTIVA POSTHUMANISTA E O SEU REFLEXO NA REALIDADE DA GALIZA E PORTUGAL

LUIS E. FROIZ CASAL
Investigador independente

RESUMO: A triloxía *Qatsi*, dirixida por Godfrey Reggio nas tres últimas décadas do século XX e composta por *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002), supuxo un cambio de paradigma no xeito de filmar o noso contorno e a nosa relación con el, asumindo unha lóxica posthumanista no seu achegamento. A través da experimentación técnica e narrativa, modificando a escala temporal e espacial á que temos acceso como seres vivos, permítenos unha comprensión moito maior dos cambios que ocorren no mundo e unha reflexión, sen verbas, sobre o camiño que deberíamos tomar a nivel global, mais tamén local. Así, afonda na pegada humana e na evolución tecnolóxica relacionándoa co ecoloxismo. Neste artigo tentamos atopar esas reflexións e a súa relación real co posthumanismo. Ao mesmo tempo, pretendemos aplicar esas lóxicas de comprensión do mundo á evolución da relación coa natureza tanto en Galiza como en Portugal ao longo do último medio século.

PALABRAS-CHAVE: *Koyaanisqatsi*; triloxía *Qatsi*; Godfrey Reggio; posthumanismo; documental; cinema experimental; ecocinema.

LA TRILOGIA «QATSI». UNA ANÀLISI DE L'EQUILIBRI DE LA VIDA
DES D'UNA PERSPECTIVA POSTHUMANISTA I EL SEU REFLEX EN LA REALITAT
DE GALÍCIA I PORTUGAL

RESUM: La trilogía *Qatsi*, dirixida per Godfrey Reggio en les tres últimes dècades del segle XX i composta por *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) i *Naqoyqatsi* (2002), va suposar un canvi de paradigma en la forma de filmar el nostre entorn i la manera com ens hi relacionem, assumint una lògica posthumanista en l'enfocament. A través de l'experimentació tècnica i narrativa, modificant l'escala temporal i espacial a què tenim accés com a éssers vius, ens permet una comprensió molt millor dels canvis que succeeixen en el món i una reflexió, sense paraules, sobre el camí que hauríem de prendre a escala global, i també local. Així, aprofundeix en l'empremta humana i l'evolució tecnològica relacionant-les amb l'ecologisme. En aquest article intentem trobar aquestes reflexions i la seva relació real amb el posthumanisme. Al mateix

temps, volem aplicar aquestes lògiques de comprensió del món a l'evolució de la relació amb la natura tant a Galícia com a Portugal al llarg de l'últim mig segle.

PARAULES CLAU: *Koyaanisqatsi*; trilogia *Qatsi*; Godfrey Reggio; posthumanisme; documental; cinema experimental; ecocinema.

THE “QATSÍ” TRILOGY. AN ANALYSIS OF THE BALANCE OF LIFE FROM
A POSTHUMANIST PERSPECTIVE AND ITS REFLECTION ON THE REALITY
OF GALICIA AND PORTUGAL

ABSTRACT: The *Qatsi* trilogy, directed by Godfrey Reggio throughout the last three decades of the twentieth century and formed by *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) and *Naqoyqatsi* (2002), created a new paradigm in how we film our environment and our relationship with it, assuming a posthumanist logic in its approach. Through technical and narrative experimentation, modifying our perception of time and space, it gives us a better understanding of the changes taking place in the world and a consideration, without using any words, of the path we should be taking both globally and locally, creating a narrative that relates the human footprint, technological evolution, and the relationship to ecology. This article examines those considerations and their true relationship to posthumanism, while at the same time considering world comprehension logics with regard to nature both in Galicia and in Portugal during the last half century.

KEYWORDS: *Koyaanisqatsi*; *Qatsi* trilogy; Godfrey Reggio; posthumanism; documentary; experimental cinema; ecocinema.

INTRODUCCIÓN

A triloxía *Qatsi*, que recolle o seu nome da lingua hopi¹ —na que significa *vida*—, é un proxecto ao mesmo tempo ambicioso e experimental, que escapa dos estereotipos narrativos para probar novas liñas formais na súa proposta, mais sen perder en ningún momento o foco no principal que quere contarnos: o impacto humano no mundo e o xeito de evolucionar que temos como especie. É curiosa, e destacábel, a distancia temporal entre o primeiro dos filmes, *Koyaanisqatsi*, estreado en 1982 (pese a que a filmación comezara en 1975) e o derradeiro, *Naqoyqatsi*,

¹ Unha tribo cuxo territorio se estende maioritariamente por Arizona.

que vería a luz en 2002. Unha distancia na cal é preciso asumir como espectadores unha comprensión da brutal evolución no mundo e nas sociedades humanas, comezando pola revolución informática e pasando pola revisión das políticas occidentais cara ao neoliberalismo, con toda a afectación a respecto do clima e das relacións coa natureza que ambos acontecementos suporían.

Koyaanisqatsi (cuxa tradución viría a ser *Vida sen equilibrio*) nacía, como comentabamos, a comezos da década dos oitenta. Mediante aceleración de planos, *time-lapses*, planos aéreos imposíbeis e xustaposición de imaxes da natureza, o espazo urbano e algúns planos concretos nos que se centraba na figura humana, traía unha narrativa baseada unicamente no visual e no musical, combinando a experimentación da imaxe coa banda sonora composta *ex profeso* por Phillip Glass, evitando calquera tipo de explicación textual ou diálogo. A aceleración dos tempos fai de espello no que se reflicte a aceleración do xeito de vivir a vida na súa contemporaneidade con respecto a períodos anteriores. Unha aceleración que nos leva por oposición ao proposto, seis anos máis tarde, por *Powaqqatsi* (traducido coma *Vida en transformación*), no que Godfrey Reggio abandona o contorno natural para fixar a súa mirada na vida humana en zonas subdesenvolvidas nas que a contraposición natureza-humanidade é moito menos marcada que nos Estados Unidos nos que viaxabamos no primeiro filme. Por último, e xa con case década e media de separación, en *Nagoyqatsi* (que significa *Vida como guerra*) voltaba a unha nova reformulación no seu discurso sobre a presenza do ser humano no planeta, aproximándose a unha visión moito máis experimental e procurando unha narrativa na que o importante está na trucaxe visual e na mostra posmoderna de imaxes sacadas de medios de comunicación e de creacións informáticas. Porén, a distancia temporal provoca, ademais da evolución tecnolóxica da que Reggio dá conta, un cambio no paradigma vital dos e das habitantes de occidente, aumentando a velocidade de vida a medida que se reducen os tempos de transmisión de datos e comunicacións.

Deste xeito, a través da triloxía *Qatsi*, Reggio ofrécenos unha revisión da figura humana nas tres últimas décadas do século xx desde unha narrativa experimental e complexa. Mais, lonxe de pretender ob-

servar e analizar en profundidade os acertos e posíbeis erros formais do seu traballo fílmico, nesta investigación queremos preguntarnos como é a visión de fondo que ofrece o director nacido en Nova Orleáns en 1940 desde a perspectiva máis achegada á crítica ecoloxista da actividade da nosa especie, e canto influíu a obra non só no imaxinario colectivo, senón na narración cinematográfica en traballos semellantes, como son os da triloxía *Chronos*, *Baraka* e *Samsara*, dirixidos por Ron Fricke, director de fotografía da primeira parte da triloxía *Qatsi*. Tamén, e dada a lóxica espacial desde a que esta investigación nace, pretendemos facer unha reflexión sobre como a crítica de Reggio se ve reflectida na realidade galega e portuguesa no case medio século que pasou dende o comezo da produción de *Koyaanisqatsi*.

Para isto, a nosa liña de traballo consistirá nunha análise da mensaxe que podemos entender a partir da revisión da triloxía como unha obra conxunta ideada e traballada a través de máis dun cuarto de século, achegándonos á relación das tres obras e ao diálogo que as súas narrativas establecen entre si e co seu público potencial. A partir desta análise, poderemos comprender que postura filosófica recollen os tres filmes respecto á lóxica ambientalista e posthumanista. Tentaremos, ademais, desvelar como se aproximan á visión ecolóxica do planeta Terra, e formularemos unha posíbel lectura das súas teses respecto á evolución do problema climático e a influencia humana no seu desenvolvemento a través da nosa explotación do contorno natural, razoando a súa postura dentro do que podemos considerar *ecocinema* e centrando a nosa observación en correspondencia coa nosa realidade inmediata dentro da Galiza e Portugal, empregando para iso estudos analíticos sobre a evolución na forma de vida e a relación da poboación coa natureza dentro destes dous territorios.

A TRILOXÍA

Desde a súa estrea en 1982 despois de sete anos de produción rodando en múltiples espazos naturais e urbanos de Estados Unidos, ademais da

selección de planos de arquivo como o despegue dun foguete da NASA, a visión de *Koyaanisqatsi* como obra de culto do cinema de vangarda é indubidábel. Referencias a ela en múltiples medios, desde episodios de series de televisión coma *The Simpsons* até videoclips como o do tema *Ray of Light* de Madonna, ou homenaxes como a curta feita por Jesse England en 2016 *Koyaanistocksi*, que recreaba o tráiler orixinal substituíndo as imaxes por vídeos de *stock* para amosar a importancia da obra de Reggio na visión actual do mundo e facer «a testament to Reggio's influence on contemporary motion photography, and the appropriation of his aesthetic by others for commercial means» (England, 2016), son suficientes exemplos como para reforzar a nosa afirmación. Non tanto se pensamos nas outras dúas entregas da triloxía, moito máis menosprezadas pola repetición de fórmulas e por ofrecer unha narrativa, se cabe, menos clara do que facía *Koyaanisqatsi*. Con todo, a forza da experimentación narrativa a través da mestura de imaxes espectaculares e música, escapando da linguaxe falada, xa fosen diálogos, narración en *off* ou texto escrito, uniría a triloxía como un conxunto que chegaba a crear un discurso común que non debemos desbotar.

Se nos pechamos na perspectiva que aquí buscamos, que é a da visión posthumanista da relación entre a persoa e a natureza a través da crítica ecoloxista, é importante ter en conta a diferenza abismal que hai entre o tratamento da primeira entrega e as outras dúas. Se ben en *Koyaanisqatsi* a base é a contraposición da vida serena e apracíbel da natureza en relación á velocidade endiañada da vida na cidade, veremos que nas outras dúas pezas a tendencia está máis centrada na propia evolución da sociedade e na explotación do ser humano polo ser humano. Para esa lóxica humano-natureza, o que propón *Koyaanisqatsi* é unha mostra de desertos e parques nacionais estadounidenses que se mestura pouco a pouco con escenas da vida diaria en cidades como Nova Iorque, Chicago ou San Francisco, introducindo ademais imaxes de arquivo desbotadas de filmes ou cedidas, como xa comentamos, por organismos oficiais como a NASA. Todo iso cunha montaxe feita a catro mans polo director de fotografía Ron Fricke e Alton Walpole que se presenta poética, aproveitando o espectacular do filmado e a forza que provoca a diverxencia entre os espazos.

Se ben as imaxes nos espazos naturais tenden á procura do paisaxístico e a un ritmo pausado —sen renunciar a buscar a beleza a través de espectaculares *time-lapses* con movementos de cámara incluídos—, os momentos nos que entramos no urbano son moito máis complexos. Nelles, Reggio renuncia a seguir unha soa liña e divídeala en dúas vertentes: aquela na que explora os espazos en grandes planos que usan a cidade como paisaxe e aquela na que baixa ao nivel do humano para ver a vida dentro desas cidades. Estas dúas vertentes tamén se enfrontan na súa velocidade, xa que se ben nos grandes planos xerais que focalizan a paisaxe urbana tende á rapidez, observando os vehículos e incluso acelerando o que vemos xogando de novo con efectos de *time-lapse*, nos planos centrados no humano non só se nos achega á escala espacial dos e das habitantes, senón tamén á escala temporal. Todo iso faino pretendendo despersonalizar e tratando cada elemento como parte do mesmo todo. En ningún momento se nos explica de onde sae cada plano, e a narrativa soamente flúe, seguindo o ritmo marcado pola música de Phillip Glass.

Así, a través desta exposición comparativa que nós acabamos por aceptar e interiorizar como público, a racionalidade deste primeiro filme da triloxía está nunha visión posthumanista centrada en como a fuxida do natural acaba por eliminar os xestos tradicionais da vida humana en beneficio dunha despersonalización das habitantes que, porén, seguimos a conseguir organizarnos dentro deses espazos *a priori* contrarios á nosa existencia como animais. Non debemos ver, aínda así, que considere o mundo urbano como algo desordenado ou negativo, e desde logo evita todo posíbel discurso social. De feito, unha das principais funcións que destacan da visión dos planos paisaxísticos das urbes é unha enorme beleza na que as luces dos vehículos viaxan polas estradas nunha sorte de ballet nocturno que aparenta precisión milimétrica nos seus movementos. As dúas ideas sobre a visión do espazo urbano só se atopan nun fragmento no que a cámara, apostada no asento traseiro dun coche, amosa as luces da vila pasando a toda velocidade ao noso redor nunha nova demostración técnica da fotografía de Fricke.

Esta liña estilística só atoparía un eco relativo na seguinte parte da saga. Se ben debemos recoñecer que *Powaqqatsi* segue coa mesma idea

de montaxe baseada nos ritmos da música de Glass procurando unha exploración preciosista daquilo que amosa, escapa da reflexión entre natureza e ser humano dun xeito tan marcado para achegarnos á forma de vida en zonas deprimidas de Brasil, India ou Perú. Tal e como expón Solís (2012), «*Powaqqatsi* disecciona quirúrgicamente el erróneo y petulante eurocentrismo; aunado al mismo, presenta de forma bellamente desgarradora la explotación infantil y comunitaria». Porén, si é certo que existe unha relación entre natureza, industrialización, explotación de recursos do terceiro mundo e consecuencias na forma de vida local, e seguindo a análise de Solís (2012), «nos invita a repensar la ciudad como representante opuesto del orden de la naturaleza, pensar la ciudad como unidad diversa de credos, economías, etnias...».

De todos os xeitos, na súa fuxida cara á contemplación antropolóxica das formas de vida das habitantes das zonas deprimidas, *Powaqqatsi* serve como secuela que precisa da primeira entrega para conseguir o seu significado plenamente. Se comprendemos a mensaxe sobre a humanidade que transforma e se aproveita da natureza que a rodea que se nos presentaba na primeira das entregas, nesta segunda fai un xiro no cal o ser humano explota o ser humano e xa non se aproveita dos recursos inmediatamente dispoñíbeis, senón que a través da globalización do mercado e da economía remata por establecer unha destrución do medio ambiente e das culturas do outro lado do planeta. Deste xeito, o perigo derivado da industria que na primeira entrega era inmediato e pechado —aínda que xa o podíamos comprender como algo inherente a toda a forma de vida da sociedade occidental—, agora entendémolo coma un perigo global.

Non deixa de ser paradoxal, se nos centramos na nosa perspectiva inmediata e analizamos o cambio vivido na sociedade galega nas últimas décadas, que tal e como destaca López Iglesias (2019: 4) sexa posíbel ver «unha aceleración de dous procesos que viñan de atrás, desde mediados do século xx: a regresión demográfica da maioría das comarcas rurais e simultaneamente a súa progresiva desagrarización». Unha fuga do rural que choca, ademais, co aumento produtivo que a tecnificación das tarefas do campo produciu na industria agropecuaria, dei-

xando este aumento de beneficio en menos mans. É dicir, tal e como parece sinalar o texto fílmico de Reggio, a explotación da natureza tecnifícase, e a consecuencia é unha maior separación entre a especie explotadora (nós) e dito entorno natural. As metrópoles gañan presenza, humana e económica, mentres que as comunidades rurais desaparecen.

Índonos xa até a terceira das películas, *Naqoyqatsi*, debemos asumir a distancia tecnolóxica que existe entre 1988 e 2002. Dun momento no cal a informática estaba chegando aos fogares e pequenas empresas e aínda non tiñamos moi claro até onde podía chegar, pasabamos a un presente no cal internet era algo asumido, unha porcentaxe alta de familias de occidente tiñan polo menos un terminal na casa e a telefonía móbil xa era unha realidade, aínda que estivese lonxe do que chegaría a supor poucos anos despois en canto á transformación do noso xeito de achegarnos ao mundo. Isto inflúe en que esta terceira entrega empregue unha visión moito máis centrada no tecnolóxico, na relación entre o ser humano e a cultura e tente razoar sobre o papel do humano dentro do maremágnum mediático e mediatizado ao que se enfronta no día a día. Tal e como sinala Bonotto (2010: 107), a celebración do ritualístico e da unión do home coa natureza de *Powaqqatsi* «salta desse universo orgánico, do vivo, do heterogêneo, e vem agora para uma dimensão mais técnica, distanciada, processada, padronizada». Deste xeito, recolle desde a primeira entrega a idea de utilización de vídeos de arquivo e lévaa até o extremo, mesturando imaxes sacadas da televisión con imaxes producidas con ordenador e con máquinas especializadas, deixando máis de lado a revisión sobre a vida humana con respecto á natureza extraurbana pero reflexionando na propia visión da humanidade na existencia artificial creada. A partir desta idea, esta terceira entrega afástase en gran medida do preciosismo de entregas anteriores, e repensa planos xa existentes neles para alteralos e facernos comprender un mundo centrado na súa propia representación, aparentando sinalar o mesmo que se desprendía do pensamento de Debray (1992/1994) cando dicía que «una videosfera omnipresente tendría el cinismo por virtud, el conformismo por fuerza y por horizonte un nihilismo consumado».

A PERSPECTIVA ECOLÓXICA POSTHUMANISTA DE «QATSI»

Polo que comentamos até agora, é evidente que o principal obxectivo subtextual da obra de Reggio é o ser humano. Mais, como poñen de manifesto as imaxes que amosa en *Koyaanisqatsi*, non o deixa á marxe do contorno natural, senón que o expón como parte dese contorno, e incluso fai ver como a capacidade de construción e de organización da nosa especie remata por ser un problema ao modificar totalmente a paisaxe, convertendo as montañas en rañaceos tras os que rematan por agocharse o sol e a lúa. Iso si, escapa dunha exposición diferenciada entre ambos espazos, permitíndonos decidir se queremos ver unha orde maior nun espazo ou no outro, asumindo a mesma tese que Pepperell (2005: en liña) idea no seu Manifesto Posthumanista ao dicir que

Nature is neither essentially ordered or disordered. What we perceive as regular, patterned information we classify as order; what we perceive as irregular, unpatterned information we classify as disorder. The appearance of order and disorder implies more about the way in which we process information than the intrinsic presence of order or disorder in nature.

Para esta comprensión do mundo en relación ao acto espectacular é esencial o xeito narrativo escollido, afastándose da palabra falada ou escrita e deixando que soamente sexan os elementos cinéticos e musicais os que sirvan de guía para que nos fagamos unha idea do que se nos quere contar. Este xeito de achegarse á narración audiovisual é, con todo, un impedimento para escoller unha interpretación unívoca dos filmes. A maneira de entrar no que se nos presenta depende, unicamente, da bagaxe que teñamos como público e da nosa predisposición a deixarnos levar pola experimentación que Reggio nos propón. Con todo, desde a perspectiva que nós tomamos para esta investigación tentamos descifrar as lóxicas en relación á visión ecoloxista que podemos apreciar na triloxía.

A visión principal desde a que podemos comprender a proposta do de Nova Orleáns é aquela do posthumanismo. Tal e como describe Va-

lera (2014: 483), «posthumanism, therefore, represents the vertex of a parabola that began well before the modern age, to which man is nothing other than merely one of the living creatures that inhabit the Earth». Reggio expón a nosa unicidade como especie fronte á magnificencia do planeta e obriga, nese contraste, a repensar a nosa figura como parte do ecosistema existente. Podemos considerar, do mesmo xeito, que nos filmes, en conxunto, permítesenos chegar a comprender que a nosa necesidade é a de organizarnos a través da tecnoloxía (que prima en *Naqoyqatsi*) para comprender as diferentes vías culturais, idiosincráticas e de relación co ambiente (como se observa en *Powaqqatsi*) para que a distancia entre natureza e espazo humano non se destrúa, tal e como xa vimos dicindo que se remarca profundamente en *Koyaanisqatsi*. Do mesmo xeito, e facendo caso novamente dos estudos de Valera (2014: 484), «the culmination of a complete posthumanism (like that of a fulfilled ecology), is, indeed, the adaptation of common consciousness to the Superorganism/Gaia, the pouring out of oneself and the cancellation of one's own ego».

Partindo desta visión do humano e a natureza como entes indivisíbeis, non debemos deixar de lado a escolla de Reggio para o nome dos seus filmes a partir da linguaxe do pobo Hopi. Tal e como establece Lippens (2019: 721), as crenzas e mitoloxías que son a base da organización social do pobo Hopi afondan nunha visión global baseada no equilibrio e deste xeito os seus chamáns senten a interdependencia entre todas as formas vivas da terra «through the “breath” that flows in from above, and through the physical contact with the sheer earth». Deste xeito, a escolla da súa lingua para titular os filmes non parece azarosa, senón todo un principio de unión entre as posturas que toma respecto á vida humana no planeta Terra e a visión conservacionista que acaba por ser o eixe de pensamento básico dos hopi na súa existencia desde os tempos nos que, segundo as súas propias lendas, chegaron a este «cuarto mundo» despois de que fosen expulsados dos tres primeiros polo carácter vicioso do ser humano.

Daquela, a través do tríptico que conforman os filmes, debemos entender que Reggio non pon o foco sobre ningún problema ecolóxico ur-

xente, senón máis ben sobre a figura humana en relación á nosa presenza no mundo. Perfila unha idea que deixa a unha interpretación moi libre, pero na cal pon de manifesto que o contorno sobre o que nos movemos precisa que a tecnoloxía e o seu avance sexan coherentes coa propia evolución humana, pero aínda máis coa evolución do planeta. A realidade que existe ao noso redor vai ser modificada coa nosa presenza, do mesmo xeito que é modificada por si mesma, mais en lugar dunha explotación absoluta dela, separándonos en mundos tan contrastados como son eses desertos e esas cidades da primeira entrega, podemos, e debemos, empregar a tecnoloxía, obsesión principal da terceira película, para atopar un xeito de vida común e máis balanceado co noso contorno, recollendo ideas de tempos inmemoriais.

Se facemos novamente un achegamento ao modelo imperante na Galiza e en Portugal respecto a un problema urxente e inmediato que marcou fundamente a realidade ecolóxica das últimas décadas atopamos, tal e como sinalan autores como Balsa Barreiro (2012) ou Camargo e Pimenta de Castro (2018), que a produción de madeira de eucalipto e piñeiro de xeito masivo como se implementou dende a segunda metade do século xx foi non só un problema que afectou á modificación paisaxística e á perda de biodiversidade, senón un dos principais problemas dos que se derivaron as vagas de incendios de 2006 e 2017 respectivamente. É dicir, que os cambios producidos polo ser humano, lonxe de mellorar ou integrarse co entorno, foron perigosos e danosos para o mesmo. Un cambio que, ademais, naceu como unha introdución progresiva de especies cunha rendibilidade alta a curto prazo pero que fóra da nosa capacidade de visualización temporal —algo no que afonda, como xa dixemos, a lóxica dende a que narra Reggio na súa triloxía— foron gañando terreo ás especies autóctonas converténdose na orixe de vagas de lume e na perda de calidade produtiva dos terreos.

Os xeitos narrativos escollidos, á marxe de afastarse de darnos unha mensaxe unívoca e buscar un certo ton críptico a través das poéticas do movemento, tamén axudan na posíbel comprensión dos cambios que sofre a natureza e a vida humana. Tal e como expresa Varner (2017), «the ecological and posthuman effects of its time-lapse aesthetics ab-

solutely concern the relationship between humans, machines and the environment». O que fai Reggio a través da mirada afastada do que un ser humano pode apreciar na súa concepción do tempo que nos ofrece é converter o que ocorre na visión dunha máquina permitindo crear, así, unha análise moito máis precisa do que está a ocorrer en longos períodos de tempo. Seguindo coa análise de Varner, «the film's ability to give mechanical eyes to a human viewer by transforming boredom into patience marks what I will call mechanical, nonhuman vision». De feito, o uso do *time-lapse* para ver evolucións de movementos en tempos que o ollo humano é incapaz de percibir xa fora adiantado en certo xeito por Charles Darwin e o seu fillo Francis para comprender o movemento das plantas até o punto de que «the Darwins' engagement with time-lapse did establish a spectrum of possibilities ranging from providing scientific data to furnishing aesthetic novelties that practitioners of time-lapse imaging would elaborate and refine thereafter» (Gaycken 2012: 56).

Isto lévanos, ademais, a pensamentos semellantes aos que estrutura Olson (2003: 318-334) cando fala sobre os corpos e a persistencia material deles en relación á identidade, asumindo que aínda que perdamos a unión entre ente presente e ente pensante e adoptemos novas capacidades de percepción grazas á tecnoloxía, a nosa presenza material como animais humanos segue a poder asumirse como unha necesidade en relación á nosa identidade. O feito de que a nova visión do mundo que nos expón a tecnoloxía a través do *time-lapse* nos permita apreciar mellor determinados patróns de movemento non deixa de situarse lonxe do que comprendemos debido á escala temporal na que nos vemos na obriga de percibir o mundo que nos rodea.

Con iso, seguindo as teses posthumanistas a un nivel máis puro e xurdindo desa unión natureza-persoa-máquina que representa a triloxía, como espectadores e espectadoras chegamos a apreciar e sentir o dano, comparando realidades afastadas entre si, tempos imposíbeis de ver e artellando, de todo isto, unha comprensión do noso planeta case deíctica, desde a que só podemos sacar en conclusión que, como parte do todo, temos a opción de continuar no mesmo camiño ou tentar re-

medialo. Non en van, tal e como sinalaba Cubitt (2012: 280), «data visualization, embracing cartography, numbers, graphics, and simulation, is integral to the discourse of climate change», posto que «global events like climate change do not occur in humanly perceptible scales or time-frames». Mais sen centrar o seu discurso no cambio climático —posto que aínda era un tema apenas explorado e desde logo nada candente en 1982, cando Reggio estrea a primeira entrega das *Qatsi*—, xa deixaba albiscar que moito do problema derivado do consumo excesivo de recursos e de emisión de CO₂ remataría por provocar cambios irreparábeis no noso planeta.

A PEGADA DE «QATSI»

Xa falamos ao comezo deste artigo sobre a repercusión que a triloxía *Qatsi*, e principalmente a primeira das entregas, tivo dentro da cultura popular, chegando a ver homenaxes en diferentes medios. Mais o seu legado chega moito máis alá. Desde que naquel 1982 os *time-lapses* que nos presentaba *Koyaanisqatsi* sorprenderan ao público (aínda sen tratarse dunha técnica nova, xa que podemos rastrexar a súa existencia até os albores do cinema), o emprego destes volveuse xa non só habitual, senón un cliché que podemos apreciar en multitude de documentais e, máis aínda, en produtos publicitarios ou incluso en imaxes de recheo que podemos mercar en arquivos. De aí é de onde nace a curtametraxe xa citada *Koyaanistocksi* montada por Jesse England en 2016 e, de feito, xa en 2006, cando aínda estabamos comezando a era na que coa democratización dos medios de filmación coa que case calquera pode facer un *time-lapse* e modificar así a realidade filmada, Lavery (2006: 7) vía que «in the course of its history, time-lapse photography, once thought of as a window on the momentousness of nature, once poetic, has lost its “otherworldliness”—become prosaic».

Porén, onde máis podemos apreciar a influencia da triloxía no mundo do cinema é, curiosamente, na carreira posterior do director de fotografía da primeira das entregas, Ron Fricke. Así, a partir das mesmas

premisas estéticas coas que nacera *Koyaanisqatsi*, Fricke dirixiría *Chronos* en 1985, *Baraka* en 1992 e *Samsara* en 2011, facendo unha sorte de triloxía que responde ás obras de Reggio en termos estilísticos semellantes, mais cunha profundidade narrativa diferente.

Destas tres obras dirixidas por Fricke, a máis achegada á lectura final que estamos a facer aquí sobre os filmes englobados dentro da triloxía *Qatsi* sería *Baraka*. Recollendo, como dicimos, a mesma liña estética baseada en narrativa sen diálogos e mostra de planos preciosistas, *time-lapses* e enfrontamento entre humanidade e natureza, preséntase coma un documental antropolóxico que segue a mesma senda posthumanista que podiamos ler en *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi* ao enfrontar a vida en comunidades tradicionais e a súa relación coa natureza e coa vida urbana ao tempo que respecto á capacidade fagocitadora de todo o que rodea a urbe. Con todo, parece deixar de lado a procura tecnolóxica que despois poderíamos entender en *Naqoyqatsi*, e nin sequera é algo que Fricke recolla para a súa posterior *Samsara*, senón que nese caso fai unha sorte de actualización do exposto en *Powaqqatsi* virando a cara na dirección da análise estética dos preceptos ritualísticos das relixións do mundo.

Iso si, seguindo coa mesma mirada que estamos a adoptar en toda a análise, a preocupación de Fricke sobre a sociedade e a visión antropolóxica, especialmente en *Baraka*, remata por dar un aire moito máis pesimista sobre a posibilidade de supervivencia no contacto mutuo entre os humanos ao revisitar os horrores e xenocidios do século xx. De todos os xeitos, aceptamos totalmente que tanto en *Chronos* como en *Baraka* como en *Samsara* as semellanzas con *Koyaanisqatsi* son notábeis, xa non no propio traballo de Fricke, que de feito era, como xa dixemos, montador e director de fotografía na primeira das obras mencionadas dirixidas por Reggio, senón tamén na visión posthumanística explicitando unha preocupación pola relación entre a humanidade no mundo moderno e a natureza. Se ben quizais abandone a posibilidade de profundidade filosófica para dar preferencia á perspectiva puramente estética, observando un traballo totalmente obsesionado co aspecto formal.

Non rematarían aquí as influencias posteriores que podemos ver no cinema desde a triloxía *Qatsi*, mais si as máis directas. Con todo, pode-

riamos atopar semellanzas no ton que autores relativamente comerciais coma Terrence Malick dan a pasaxes dos seus filmes posteriores (sirva coma exemplo *Tree of Life* [2011]) como en documentais sobre medio ambiente entre os que podemos citar *Green* (Patrick Rouxel, 2010) —tal e como analiza Sullivan (2016: 756-758)— ou obras con certo ton experimental como *¡Vivan las Antípodas!* (Viktor Kossakovsky, 2011). Tamén, se quedamos no panorama galego, podemos ver semellanzas en filmes coma os de Lois Patiño no seu gusto experimental pola contemplación (aínda que cunha perspectiva no ton temporal totalmente diverxente), do que Amago (2018: 93) destaca que o senso de intimidade do seu cinema responde ás «acoustic structures that enmesh the spectator within a trance-like aural repetition, while the director’s sense of “immensity” is derived from a factor of a scale of incommensurability between human objects and natural environments». Non parece casual o feito de que todos eles sexan filmes nos que, tras o seu visionado e análise, sexa inevitábel que xurda a reflexión sobre a preocupación polo mundo e pola presenza do ser humano nel, así como da nosa propia deriva como especie.

CONCLUSIÓN

Cando en 1982 vía a luz *Koyaanisqatsi* non só quedaba plasmado na retina do seu público un documental innovador obsesionado pola técnica fílmica e que lles levara aos seus responsábeis varios anos de traballo escollendo planos, filmando *time-lapses* e experimentando coa forma. Tamén se levaba ao cinema unha obra que, sen unha soa liña de texto pero cunha densísima narrativa visual, obrigaba a establecer unha reflexión sobre os cambios que a sociedade debería levar a cabo para poder seguir a existir como especie dentro do planeta Terra. Estabelecía isto desde unha perspectiva fundamentalmente posthumanista, como explicamos ao longo deste artigo, e de feito completaba o pensamento a través dos outros dous filmes da triloxía aquí tratados, *Powaqqatsi* e *Naqoyqatsi*, recollendo a idea inicial de *Koyaanisqatsi* e levándoa a unha reflexión máis profunda sobre os cambios que a especie humana sufriría nas décadas da fin do século xx.

Porén, a comprensión posthumanista do texto filmico é unha das moitas que podemos facer. Precisamente a súa falta de texto escrito ou falado lévanos a un baleiro de dirección concreta naquilo que debemos comprender sobre o que se nos está a amosar. Mais unha revisión da estrutura do filme, e máis importante aínda, da estrutura da triloxía se a concretamos como unha sorte de obra estendida ao longo de case tres décadas de traballo, fai que sexa difícil deixar de lado a revisión da lóxica que establece Reggio ao amosar o ser humano como un animal que establece relacións excesivamente destrutivas comparando o contorno medioambiental, a vida na cidade, a vida en zonas en vías de desenvolvemento e a velocidade do avance tecnolóxico que consome a vida da sociedade contemporánea nunha sorte de aceleracionismo produtivo que, aínda dúas décadas despois da estrea da última das películas da triloxía, segue a presentarse coma un problema ao que precisamos atopar solución como especie antes de que sexa demasiado tarde.

É doado, de feito, ver un reflexo destes problemas en lugares industrial e economicamente afastados da Europa continental e esquecidos polas súas políticas económicas como son Galiza ou Portugal, onde os cambios producidos a través da modernización levaron, en moitas ocasións, a perdas irreparábeis das formas de vida tradicionais. Isto, que ten moito que ver coas perspectivas que Reggio manifestaba en *Powaqqatsi*, fai que as industrias agrarias perdan presenza a nivel social malia aumentar a súa produción mentres a poboación das cidades aumenta de xeito desproporcionado ou que as paisaxes sexan explotadas por industrias como a da madeira en pos dun beneficio económico malia danar a biodiversidade local, esquecendo as sinerxías precisas entre a humanidade e a natureza. Unha lóxica doadamente visible se facemos unha reflexión numérica e contrastando datos e memoria ao longo das últimas décadas pero que, sen ter a capacidade de visión durante extensos períodos de tempo que se nos ensina desde a perspectiva tomada na triloxía, poden parecer movementos case naturais e incluso pausados.

A importancia das teses que se poden extraer dos filmes e a forza da súa innovación narrativa foron tales que non só marcaron a carreira completa do director Godfrey Reggio e do director de fotografía Ron

Fricke, que repetirían a mesma fórmula en varios filmes posteriores de maneira paralela, senón que influirían incluso na lóxica da narrativa documental, e máis especificamente de obras que retomaban a mesma liña de preocupación pola figura humana como parte do todo que é o noso planeta. Desde aquel 1982 son moitos os exemplos de como o xeito de analizar o contorno a través das alteracións temporais desde máis alá da escala humana permite unha comprensión moito máis precisa da nosa influencia noutras formas de vida e, desde esa lóxica, podemos achegarnos a repensar a maneira de organizar a nosa sociedade para poder reducir o impacto medioambiental.

REFERENCIAS BIBLIÓGRAFICAS

- AMAGO, S. (2018). «Local Landscapes, Global Cinemasces, and the New Galician Documentary». *Abriu*, 7, 81-99. [En liña] [7 setembro 2021]. <<https://doi.org/10.1344/abriu2018.7.4>>.
- BALSA BARREIRO, J. (2012). «O modelo de xestión da superficie forestal en Galicia e a súa repercusión na crise incendiaria do ano 2006». *Revista Galega de Economía*, 21:2, decembro 2012, 11-38.
- BONOTTO, A. (2010). «*Naqoyqatsi*, ou o movemento como (des)control». *Contracampo* 21, 84-112.
- CAMARGO, J.; PIMENTA DE CASTRO, P. (2018). *Portugal em chamus: Como resgatar as florestas*. Lisboa: Bertrand Editora.
- CUBITT, S. (2013). «Everybody Knows This Is Nowhere: Data Visualisation and Ecocriticism». S. Rust; S. Monani; S. Cubitt (ed.). *Ecocinema: Theory and Practice*. Nova Iorque: AFI/Routledge, 277-296.
- DEBRAY, R. ([1992] 1994). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. (Trad. R. Hervás). Barcelona: Paidós.
- ENGLAND, J. (2016). «Koyaanisqatsi». *Páxina de Vimeo do autor*. [En liña] [7 setembro 2021]. <<https://vimeo.com/162039610>>.
- GAYCKEN, O. (2012). «The secret life of plants: Visualizing vegetative movement, 1880-1903». *Early Popular Visual Culture*, 10:1, 51-69, [en liña] [7 setembro 2021]. Doi: 10.1080/17460654.2012.637392
- LAVERY, D. (2006). «'No More Unexplored Countries': The Early Promise and Disappointing Career of Time-Lapse Photography». *Film Studies*, 9, 1-8.

- LIPPENS (2019). «Mega/City/Crime: Notes on the Cultural Significance of Reggio's *Koyaanisqatsi* (1982)». *International Journal for the Semiotics of Law-Revue Internationale de Sémiotique Juridique*, 32:3, 713-730.
- LÓPEZ IGLESIAS, E. (2019). «O sector agrario e agroalimentario en Galicia: balance das transformacións desde a integración europea, 1986-2016». *Revista Galega de Economía*, 28. 1-20. Doi: 10.15304/rge.28.3.6168.
- OLSON, E. T. (2003). «An Argument for Animalism». R. Martin e J. Barresi (ed.). *Personal Identity*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 318-334.
- PEPPERELL, R. (2005). «The Posthuman Manifesto». *Kritikos*, 2 (Febreiro). [En liña] [7 setembro 2021]. <<https://www.intertheory.org/pepperell.htm>>.
- SOLÍS, J.L. (2012). «La trilogía *Qatsi*: visión posmoderna del hábitat». *Vive Inteligente*. [En liña] [7 setembro 2021]. <<http://viveinteligente.org/2012/08/la-trilogia-qatsi-vision-posmoderna-del-habitat/>>.
- SULLIVAN, S. (2016). «Beyond the money shot; or how framing nature matters? Locating Green at Wildscreen». *Environmental Communication*, 10:6, 749-762. [En liña] [7 de setembro 2021]. <<https://doi-org.sire.ub.edu/10.1080/17524032.2016.1221839>>.
- VALERA, L. (2014). «Posthumanism. Beyond Humanism?». *Cuadernos de Bio-ética*, 25:3, 481-491.
- VARNER, G. M. (2017). «*Koyaanisqatsi* and the Posthuman Aesthetics of a Mechanical Stare». *Film Criticism*, 41:1. [En liña] [7 setembro 2021]. <<https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0041.104>>.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.