



## Todo lo sintético se desvanece en el aire. Sobre *Field Niggas* de Khalik Allah

Por Agustín Berti

America's problem is us.  
We're her problem. The only  
reason she has a problem is  
she doesn't want us here.  
Malcom X

### I. Recuerdos que montan un poco

Los recuerdos suelen tomar la forma de una película: un recorte y reordenamiento selectivo del flujo del tiempo, un montaje que omite las horas muertas y privilegia los picos sensoriales, sean estos una epifanía visual (un atardecer, el rebote de una luz que encandila o subyuga) o el registro de una acción (el movimiento de la mano al sacudir el mate antes de la primera cebada, la confusión acelerada de un tiroteo). También, las películas son la materialización de recuerdos ajenos: la percepción cinematográfica, al menos la convencional, en una sala oscura, rodeados de extraños, pendientes de lo que sucede al frente en el rectángulo donde en la luz se disponen encuadres fotográficos, un flujo temporal al que nuestra percepción se pega. Del mismo modo, emulamos estos ritos analógicos en las situaciones domésticas en las que nos predisponemos a ver una obra cinematográfica, por oposición al discurrir ininterrumpido de la realidad televisada: cerramos las cortinas, suspendemos el trajín cotidiano o bien lo damos por clausurado por lo que queda del día. (Cabe acotar que no recordamos de manera televisiva, ya que la televisión se parece demasiado a la imposibilidad de pensar que aqueja a Funes,

el memorioso<sup>1</sup>, atrapado en la percepción absoluta de un presente permanente).

Gran parte de la potencia mimética del cine descansa en la sincronización de la imagen en movimiento con la banda sonora: la reducción del volumen de lo real a la bidimensionalidad del plano fotográfico, se contrapesa con el registro sonoro. En el caso del documental esto además consolida su valor indicial respecto de la realidad<sup>2</sup>. Además, al menos en su versión más ingenua, su relación con lo real no está guionada ni manipulada por el montaje. Esa ilusión de transparencia, del cine como una ventana al mundo, fue siempre discutible, incluso desde los orígenes del documental, cuando Flaherty decide construir medio iglú para filmar la vida doméstica de Nanook, el esquimal, con la suficiente luz para que las cámaras de la década del '20 pudieran capturar *lo real*. La sincronidad entre imagen y sonido además emula *la percepción humana*, lo que es reduccionista en tanto hay muchas formas de percepción humana. A las formas constantes de percepción humana *diferente* como en los casos de hipoacusia, ceguera, o de daltonismo podemos sumar también las de la percepción inconstante bajo estados alterados sea por drogas o enfermedades (o ambas). El cine ha explorado, con mayor o menor felicidad, lo que sucede más allá de las puertas de la percepción. Por mencionar apenas algunos ejemplos muy conocidos: el viaje de ácido en el cementerio en *Busco mi destino* (Hopper, Estados Unidos, 1969), la escena del lobby del hotel en *Pánico y locura en Las Vegas* (Guilliam, Estados Unidos, 1998), o la dispersión del policía novato al que inducen a fumar PCP en *Día de entrenamiento* (Furqua, Estados Unidos, 2001). Tres modos muy diferentes de intentar representar de modo *realista* la percepción en un estado alterado,

---

1 Borges, Jorge Luis, "Funes el memorioso". En **Artificios**, Alianza, Madrid, 1995, pp. 123-136.

2 Y por eso irrita tanto más el doblaje en estos casos, como puede pasarle a cualquiera que escuche la voz de María Rosa Gallo repitiendo lo que dicen las santafesinas humildes de *Tire Dié* (Argentina, 1960). Birri al menos opta por dejar de fondo el registro original, como salvaguarda ontológica del registro fotofonográfico.

pero sin suspender la ilusión cinematográfica ni perder la linealidad narrativa. Sin interrumpir el flujo<sup>3</sup>.

Nada de eso ocurre en *Field Niggas* (2015) de Khalik Allah. La representación cinematográfica del estado alterado por efecto de cannabinoides sintéticos propone una posición tanto ética como estética que permite sustentar una política (y una técnica) de las imágenes y del territorio. El entramado entre raza, clase y espacio urbano se presenta en la película mediante un desfajase constante entre sonido e imagen en movimiento. El efecto del procedimiento sorprende porque choca de frente con las nociones de representación cinematográfica usuales. Sostener ese desfajase durante la hora de metraje del film (salvo un breve fragmento televisivo con audio y sonido sincronizado) genera una incomodidad insólita en el espectador que obtura el regodeo miserabilista de cierto documental biempensante. A priori, uno puede pensar que el flujo audiovisual se asimila al flujo de la conciencia de sus representados: los habitantes marginalizados de una esquina de Harlem bajo efecto del K2, Spice y otras variantes de canabinoide sintético<sup>4</sup>. Algo de eso hay, pero no se agota en una percepción empática. Intentaré abordar esa incomodidad y su impacto estético-político desde cuatro aspectos convergentes: *retrato, espacio, velocidad e índice*.

## II. Elogio del método: retratos tambaleantes

...water can flow or it can

---

3 En tanto el tema aquí es la ilusión de un realismo de la percepción, cabe dejar fuera del recuento el viaje involuntario del Dude en *El gran Lebowski* (hermanos Coen, EEUU, 1998).

4 No es casual que la difusión del abuso de los cannabinoides sintéticos haya sido descrita en la prensa como una epidemia zombi. Cfr. Miller, Michelle, "Synthetic marijuana overdose turns dozens into 'zombies' in NYC", CBS News, 13/07/2016, <https://www.cbsnews.com/news/synthetic-marijuana-overdose-turn-dozens-into-zombies-in-nyc/>, accedido el 19/11/2019. Equiparar los habitantes marginalizados con zombis, no es una operación discursiva trivial: matar al zombi no es matar, en tanto ya está muerto. Para una discusión sobre la figura del zombi como justificación para una tanatopolítica, cfr. Platzek, José, "Vida zombi. Biopolítica y muertos vivientes", *Síntesis*, n° 6, 2015, pp. 304-326.

crash. Be water, my friend.

Bruce Lee.

La posición ética de Allah nunca se explicita en *Field Niggas* pero sí se hace evidente en entrevistas y textos del director. Un primer intento de conceptualizar la película es entenderla como fotografía filmada. Es decir, aceptar la suspensión de la narración y abrazar el flujo audiovisual que propone como una forma de *retrato*. La película es en este punto complementaria (e inseparable) de sus fotografías callejeras publicadas en *Souls Against the Concrete*<sup>5</sup> y en su sitio web<sup>6</sup>. Desde la aparición del daguerrotipo el retrato es la conservación objetiva de la imagen de quien posa ante la cámara. La imagen congelada de un momento. Y aquí cabe una pequeña deriva ante un olvido histórico que solemos naturalizar ante la multiplicación de las *selfies* y otros modos de imagen trivial y ubicua: la fotografía no se reduce a la instantánea, que es apenas una de las tecnologías de captura de la luz. La sensibilidad de la placa de vidrio del daguerrotipo y de las distintas formas de fotografía durante gran parte del siglo XIX requerían un tiempo de exposición prolongado. En este sentido, no capturaban un instante, sino que preservaban una fisonomía que se había detenido el tiempo suficiente ante el lente para ser registrada. Casi doscientos años después, Allah se impone una demanda similar. Sale a la calle de noche con una cámara analógica, sin flash y además utiliza rollos de 125 ISO. Quien alguna vez haya sacado fotos con cámara analógica recordará que a menor ISO mayor calidad de imagen, pero también menor sensibilidad a la luz. 125 ISO es ideal para sacar imágenes de día, con mucho sol, o con un buen flash, o con lámparas

---

5 Allah, Kallik, *Souls Against the Concrete*, University of Texas, Austin, 2017. De hecho, David Walker afirma: “His critically acclaimed 2015 documentary, called *Field Niggas*, is essentially a film version of *Souls Against the Concrete*” [“Su documental de 2015 aclamado por la crítica, llamado *Field Niggas*, es esencialmente una versión filmica de *Souls Against the Concrete*”]. Cfr. “How Khalik Allah Bent the Rules of Street Photography, and Found His Vision”, *Photo District News*, 19/7/2019, <https://www.pdnonline.com/features/photographer-interviews/how-khalik-allah-bent-the-rules-of-street-photography-and-found-his-vision/#gallery-1>), accedido el 19/11/2019.

6 Cfr. Allah, Kallik, “Photography”, <http://www.khalikallah.com/>, accedido el 19/11/2019.

potentes. Obtener un retrato de alguien tambaleante bajo efecto del K2 a la luz del alumbrado público requiere no sólo pulso firme y pericia técnica, exige también buenas dotes sociales. Allah conversa con sus retratados, pide su permiso, entabla una relación y los convence de posar. En entrevistas, Allah se ha referido a este método como el “ministerio de la cámara”, convencer a sus modelos de que se acerquen a la esquina donde hay más luz para poder retratar a aquellos que la sociedad invisibiliza: “[it] is bringing light without a flash. Entering dark spaces of the mind and looking at them. That’s the only way a problem can be resolved: by looking at it. Not looking is how problems are preserved”<sup>7</sup>. *Field Niggas* complejiza el método en base a *retratos filmados*<sup>8</sup>. La cámara se detiene sobre quien retrata contra toda gramática filmica convencional, en ralentí, desnaturalizando aún más el flujo visual, y desacoplando el audio, que incorpora registros sonoros que pueden ser de quienes están frente a la cámara o no, dificultando también la identificación entre discurso y sujeto. Si se tiene en cuenta que se trata de una población que sufre el acoso policial, la obstaculización de la identificación tiene resonancia política: obtura la atribución de identidad de la video-vigilancia<sup>9</sup>. El desfasaje anonimiza, preservando a las personas. El detenimiento en modo de retrato tambaleante también forma parte de la interrupción del tráfico: ante el lente de Allah posan quienes interrumpen el flujo urbano, quienes hacen nada.

7 “Es llevar luz sin un flash. Entrar a los espacios oscuros de la mente y observarlos. Esa es la única forma en que se puede resolver un problema: observándolo. No observar es el modo en que se preservan los problemas”, Colberg, Jörg M. “Into the Light: Khalik Allah”, *Conscientious Photography Magazine*, <https://cphmag.com/khalik-allah/>, accedido el 19/11/2019.

8 Su técnica más fotográfica que cinematográfica ha sido definida como “visual portraits of people on the street – filming their faces for several seconds as they pose as if for a still camera” [“retratos visuales de gente en la calle – filmar sus rostros por varios segundos mientras posan como si fuera para una cámara fotográfica”], “Black Mother review – an epic odyssey through Jamaican identity”, <https://www.theguardian.com/film/2018/oct/31/back-mother-review-khalik-allah-jamaica-documentary>, accedido el 19/11/2019.

9 Algo análogo hace Sylvain George con los migrantes en *Figuras de guerra* (Francia, 2007-2010). Cfr. Berti, Agustín, “Huellas borradas, personas recobradas”. En Arese, Laura y Svetko, Fernando, *Cine, Política y Derechos Humanos*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, pp. 127-128.

### III. Ocupación y circulación: La esquina contra la calle

Y esquivando balas con mi bicicleta  
Voy a casa de mi puntero a buscar mi yerba

Cristian Gabriel Álvarez Congiú

Hay un vínculo entre el “retrato visual” de Allah y la miniserie de HBO *The Corner* de David Simon (Estados Unidos, 2000)<sup>10</sup>. A priori ambas pueden parecer estéticas radicalmente divergentes: donde la segunda narra, la primera deriva; la segunda expande y la primera condensa. Pero ambas se construyen laboriosamente a partir de la confianza ganada a base de permanencia en la esquina: Allah en la de Avenida Lexington y la calle 125, en Harlem; Simon y Burns en las calles West Fayette y North Monroe, en Baltimore. *The Wire* (Simon, Estados Unidos, 2002-2008), hermana mayor de *The Corner*, hace una suerte de geología social para narrar en capas el fracaso de la democracia estadounidense y la crisis de la ciudad ante el neoliberalismo: su personaje es Baltimore. Es, acaso, la única representación posible del sublime urbano posindustrial que requiere un método escalonado de disección. Por el contrario, en *The Corner* y *Field Niggas* no se intenta abordar la complejidad de lo urbano, sino apenas poner en pantalla su síntoma: los rostros de quienes se llevan la peor parte de la crisis de la *polis*. Para ello recurren a dos géneros morosos, expulsados de las retóricas cinematográficas convencionales: la crónica y el retrato. Ambos son corales y no encauzan el flujo de la atención, subvirtiendo así la expectativa del espectador. Lo obligan a detener la mirada en aquello que se prefiere no ver, pero evitando la abyección o la culpa. “Tengo llaves en mi bolsillo. Estoy aquí afuera porque quiero”, dice una voz que registra Allah: “Éste es mi barrio. Éste es mi código postal. Pero la gente malinterpreta y te estereotipa. ‘Oh es un vago, o es un fumón o es un heroinómano’”.

---

10 La miniserie está inspirada en la extensísima crónica de David Simon y Edward Burns *La esquina. Un año en las trincheras del negocio de la droga*, Principal de los libros, Barcelona, 2011.

La transformación de un problema de salud pública en un problema penal se enmarca en la disputa por el territorio urbano entre capital y población. La oposición entre calle y vereda resulta una oposición entre la velocidad del progreso (y el imperativo de la circulación que impone el automóvil) frente al obstáculo que suponen quienes ni si quiera caminan. Los negros del campo retratados por Allah (por oposición a los house niggas asimilados) encarnan el atraso respecto de la modernización que suponen el flujo urbano y la suburbanización de la vida:

This new order integrated the whole nation into a unified flow whose lifeblood was the automobile. It conceived of cities principally as obstructions to the flow of traffic, and as junkyards of substandard housing and decaying neighborhoods from which Americans should be given every chance to escape. Thousands of urban neighborhoods were obliterated by this new order [...]<sup>11</sup>.

El lamento de Berman por la pauperización del Bronx de su infancia a causa de la obra pública se prolonga en la opresión por el cemento que Allah registra en el Harlem, setenta años después. Quienes hacen visible la disputa son esas permanencias tambaleantes, bajo efecto de las drogas. Y la cámara de Allah, que propone una política de la imagen para esa permanencia.

#### **IV. Ralentí: los hombres en la multitud**

Yo estoy nomás,  
me va tapando los ojos  
la eternidad.  
Manuel Castilla

---

<sup>11</sup> “Este nuevo orden integró a toda la nación en un flujo unificado cuya sangre vital era el automóvil. Concebía a las ciudades como, principalmente, obstrucciones al flujo del tránsito, y como basureros de vivienda por debajo del estándar, barrios decadentes de los que los estadounidenses debían poder recibir todas las oportunidades posibles para escapar. Miles de barrios urbanos fueron obliterados por este nuevo orden [...]”, Berman, Marshall, *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, Penguin, Nueva York, 1988, p. 309.

Los devaneos, quejas, peleas, amenazas y súplicas de la gente de la esquina se entrelazan en un fondo sonoro asincrónico con los intercambios con el director, cuya voz comienza a ser reconocible después de unos minutos. La imagen se detiene sobre sus retratados tambaleantes en una cámara casi fija que se bambolea con ellos. Son los “field Negros” aludidos por Malcom X justo antes de romper con la nación del Islam de Elijah Muhammad en su célebre “Mensaje a las bases”:

On that same plantation, there was the field Negro. The field Negro — those were the masses. There were always more Negroes in the field than there was Negroes in the house. The Negro in the field caught hell. He ate leftovers. In the house they ate high up on the hog. The Negro in the field didn't get nothing but what was left of the insides of the hog. They call 'em “chitt'lin” nowadays. In those days they called them what they were: guts. That's what you were — a gut-eater. And some of you all still gut-eaters.

The field Negro was beaten from morning to night. He lived in a shack, in a hut; He wore old, cast off clothes. He hated his master. I say he hated his master. He was intelligent. That house Negro loved his master. But that field Negro —remember, they were in the majority, and they hated the master<sup>12</sup>.

La condición de desposeídos de quienes habitan la esquina se inscribe desde el título así en una tradición política. Y su posición en el sistema de clase y raza norteamericano reemplaza la plantación por la prisión. La sobrerrepresentación de presos afro-descendien-

---

12 “En esa misma plantación, estaba el negro del campo. El negro del campo —ésas eran las masas. Siempre había más negros en el campo que negros en la casa. El negro del campo sufría el infierno. Comía las sobras. En la casa comían las mejores partes del chanchito. El negro en el campo conseguía sólo lo que quedaba en las entrañas del chanchito. Lo llaman los chinchulines. En esos días los llamaban por lo que eran: las tripas. Y eso es lo que ustedes eran: comedores de tripas. Y algunos de ustedes aún lo son. El negro del campo era apaleado desde la mañana hasta la noche. Vivía en un rancho, en una choza; usaba ropas viejas, descartadas. Odiaba a su amo. Yo digo que odiaba a su amo. Era inteligente. Ese negro de la casa amaba a su amo. Pero esos negros del campo, recuerden, eran la mayoría, y ellos odiaban al amo”. Malcolm X, “Message to Grassroots”, 10/11/1963, <https://teachingamericanhistory.org/library/document/message-to-grassroots/>, accedido el 19/11/2019.



tes en el sistema penal estadounidense aparece subrepticamente, en las historias de cárcel:

—¿Qué cárcel era?

—Sing-Sing. Al norte.

—Así que te encerraron, ése sí es un tiempo real de prisión.

—Sí.

—¿Por qué estuviste en Sing-Sing?

—Por muchas cosas, robo, violación de propiedad privada, mucha mierda... Salí el 2003. No tengo ningún caso, estoy bien, estoy limpio.

Y es uno de los motivos de la epidemia de cannabinoides sintéticos: lo fuman porque no aparece en los test de orina periódicos a los que se somete a quienes están en libertad condicional. La marihuana sintética fluye por el cuerpo sin ser detectada e impide que los vuelvan a mandar a Sing-Sing, Attica u otros complejos penitenciarios del Estado. La propia política penal induce a una crisis de salud pública. Y la metáfora del encierro se extiende de modo oscilante a la esquina misma: “Estoy atrapado en la 125 ahora”; “Y solo estoy viviendo la vida bajo sus propios términos. Relajando en la 125”; “La 125 es una prisión. Es una prisión. Sin las puertas”.

## V. Ritmo y sustancia: Desacoples ontológicos

The wild effects of light enchaind me to an examination of individual faces; [...] in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, a history of long years.

Edgar Allan Poe

Presentar los límites del derecho a la ciudad de los sectores populares empobrecidos en el contexto del neoliberalismo implica en la estética de Allah explorar modos no normalizados de estar en la ciudad. Así, el impacto del consumo de K2 se imbrica con el mandato de la circulación permanente y la modernización del asfalto impuesto por el capitalismo contemporáneo a los habitantes de las urbes. La captura de la plusvalía solo es posible a partir de la captura del excedente que genera el flujo urbano. El tiempo ocioso en la vereda termina por oponer a policía y vecinos, a desocupados y ocupados, a peatones y conductores. El registro disruptivo y, por momentos, incómodo de Allah, escenifica la permanencia en la vereda y la per-

cepción alterada para revisar las distintas experiencias de la ciudad y los modos conflictivos de habitarla. El único momento en que esta decisión estética se altera es con la inserción en pantalla dividida de un recorte del noticiero televisivo donde se muestra el caso de brutalidad policiaca que terminó con la muerte del vendedor ambulante Eric Gardner el 17 de julio de 2014, durante la etapa de producción de *Field Niggas* y *Souls Against the Concrete*, acompañado por un texto donde se detalla el caso. El montaje alterna ese fragmento (en el que audio y sonido se sincronizan) con planos que retratan policías blancos e intimidantes.

Poner en pantalla el conflicto sin licuarlo implica no subordinarlo al flujo narrativo. Esa es, entiendo, la posición ética y estética de Allah que se sustenta en su método. La presentación de las vidas de la esquina no equivale a la captura de una biografía ni a un rescate documental. El registro profundamente indicial se presenta en sí mismo como un estado alterado, que no por eso renuncia a la percepción de la realidad. En ese desacople, en su morosidad, reside su potencia política para poder mirar de frente lo que la circulación urbana pasa de largo. La asincronía de imagen y sonido para retratar a quienes no parecen estar en el mundo permite volver a poner ante los ojos del espectador la tensión entre las vidas retratadas, el espacio que ocupan, su temporalidad particular obstruyendo el flujo urbano, y su imposible captura mediante la luz y el sonido.