

# territorio y memoria



## sin fronteras

nuevas estrategias para pensar lo real

María Luna  
Pablo Mora  
Daniela Samper  
editores académicos





TERRITORIO Y MEMORIAS SIN FRONTERAS  
NUEVAS ESTRATEGIAS PARA PENSAR LO REAL

Cuadernos de ALADOS  
*Para pensar lo real*

Territorio y memorias sin fronteras : nuevas estrategias para pensar lo real /María Luna, Pablo Mora, María Luisa Ortega...[y otros 21]; editor Daniela Samper. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios. UNIMINUTO, 2021.

ISBN: 978-958-763-453-2

393p.: il.

1.Cine Documental -- Historia y crítica -- Congresos, conferencias, etc. -- América Latina 2.Cine Documental -- Congresos, conferencias, etc. -- Historia y crítica -- América Latina 3.Programas documentales de televisión -- Congresos, conferencias, etc. -- Historia y crítica -- América Latina 4.Películas Cinematográficas -- Historia y crítica -- Congresos, conferencias, etc. -- América Latina i.Mora, Pablo ii.Ortega, María Luisa iii.La Ferla, Jorge. iv.Salamanca, Claudia v.Sourdis, Carolina vi.Pedraza, Andrés vii.Dias, Susana de Sousa viii.Jurado, Andrés ix.Arias, María Fernanda x.Zuluaga, Pedro Adrián xi.Correa, Laura xii.Osorio Villegas, Juan xiii.del Castillo, Juan Jacobo xiv.Barriga, Susana xv.Vila Guevara, Adriana xvi.Moreno Wray, Daniela xvii.Irving, Andrew xviii. Brown, Matthew xix. Tucker, Karen xx.Rincón, Omar xxi.Carri, Albertina xxii.Rocha, Eryk xxiii.Russell, Ben xxiv. Arias Herrera, Juan Carlos xxv.Samper, Daniela (editor) xxvi.Pontificia Universidad Javeriana

CDD: 791.43 T37t BRGH Registro Catálogo Uniminuto No. 99634

Archivo descargable en MARC a través del link: <https://tinyurl.com/bib99634>

## TERRITORIO Y MEMORIAS SIN FRONTERAS NUEVAS ESTRATEGIAS PARA PENSAR LO REAL



COLOMBIAN  
DOCUMENTARY  
ASSOCIATION



Pontificia Universidad  
**JAVERIANA**  
Bogotá



### Editores académicos

María Luna

Pablo Mora

Daniela Samper

### © Autores

María Luna, Pablo Mora, María Luisa Ortega, Jorge La Ferla, Albertina Carri, Claudia Salamanca, Eryk Rocha, Carolina Sourdis, Andrés Pedraza, Susana de Sousa Dias, Andrés Jurado Uribe, Ben Russell, María Fernanda Arias, Pedro Adrián Zuluaga, Juan Osorio Villegas, Laura Correa, Juan Jacobo del Castillo, Susana Barriga, Adriana Vila Guevara, Daniela Moreno Wray, Juan Carlos Arias Herrera, Andrew Irving, Matthew Brown, Karen Tucker, Omar Rincón

### Traductores

Johana Botero

Universidad Central de Bogotá

María Luna

Grupo Narrativas de la Resistencia de TecnoCampus

Andrés Jurado Uribe

La Vulcanizadora

### Diseño y diagramación

Magaly Rodríguez Herrera

Inhouse Gráfica UNIMINUTO

### Impresión

DGP Editores

### Imagen de portada

©Mateo Barriga, 2016

### Editorial Pontificia Universidad Javeriana

Carrera 7 # 37-25, oficina 1301

Teléfono 3208320 ext. 4753

[www.javeriana.edu.co/editorial](http://www.javeriana.edu.co/editorial)

Bogotá, D.C.

### Corporación Universitaria

**Minuto de Dios -UNIMINUTO**

Calle 81 B #72 B - 70

Bogotá, D.C.

Impreso en Colombia

Printed in Colombia

Primera edición: 2021

400 ejemplares

© Corporación Universitaria

Minuto de Dios - UNIMINUTO

© Pontificia Universidad Javeriana

© Alados

**TERRITORIO Y MEMORIAS SIN FRONTERAS**  
**NUEVAS ESTRATEGIAS PARA PENSAR LO REAL**

**EDITORES**

Maria Luna  
Pablo Mora  
Daniela Samper

**AUTORES**

Maria Luna, Pablo Mora, María Luisa Ortega, Jorge La Ferla, Albertina Carri, Claudia Salamanca, Eryk Rocha, Carolina Sourdis, Andrés Pedraza, Susana de Sousa Dias, Andrés Jurado Uribe, Ben Russell, María Fernanda Arias, Pedro Adrián Zuluaga, Juan Osorio Villegas, Laura Correa, Juan Jacobo del Castillo, Susana Barriga, Adriana Vila Guevara, Daniela Moreno Wray, Juan Carlos Arias Herrera, Andrew Irving, Matthew Brown, Karen Tucker, Omar Rincón

Cuadernos de ALADOS  
*Para pensar lo real*



## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| AGRADECIMIENTOS   | 11 |
| INTRODUCCIÓN  |    |
| Territorio y memoria sin fronteras.<br>Nuevas estrategias para pensar lo real.<br>PABLO MORA Y MARÍA LUNA         | 15 |
| <b>I. CARTOGRAFÍAS DEL DOCUMENTAL IBEROAMERICANO</b>  |    |
| <i>El mañana empezó ayer.</i><br>Tradiciones y rupturas en el documental de América Latina.<br>MARÍA LUISA ORTEGA | 23 |
| Documental Expandido. Aproximaciones latinoamericanas.<br>JORGE LA FERLA  | 47 |
| <b>II. DIÁLOGOS DOCUMENTALES</b>  |    |
| Cuerpo y Archivo.<br>Conversación con Albertina Carri.<br>ALBERTINA CARRI Y CLAUDIA SALAMANCA                     | 63 |

El legado de lo eterno.  
Conversación con Eryk Rocha.  
ERYK ROCHA, CAROLINA SOURDIS Y ANDRÉS PEDRAZA 73

Imágenes de poder: archivo y contra-archivo.  
Conversación con Susana de Sousa Dias.  
SUSANA DE SOUSA DIAS Y ANDRÉS JURADO 87

Etnografías Sicodélicas. Experimentos con la no-ficción.  
Conversación con Ben Russell  
BEN RUSSELL Y MARIA LUNA 113

### III. APROXIMACIÓN A LAS POLÍTICAS DEL CINE COLOMBIANO

Historia, archivo y violencia en obras recientes de video  
y videoinstalación en Colombia.  
MARÍA FERNANDA ARIAS OSORIO 129

Asedios a las ruinas en el documental colombiano contemporáneo.  
PEDRO ADRIÁN ZULUAGA 147

El desplazamiento de la mirada. En *19° Sur 65° Oeste, Oslo, 2012*  
y *Parábola del Retorno*, de Juan Soto.  
LAURA CORREA MONTOYA Y JUAN OSORIO VILLEGAS 167

Diálogos con las militancias filmicas colombianas. Activaciones  
del archivo para pensar otras imágenes del presente.  
JUAN JACOBO DEL CASTILLO CAMARGO 195

### IV. CLAVES DE CREACIÓN.

(Im)potencia de las imágenes que restan.  
SUSANA BARRIGA 217

El retrato de una relación y el *found footage* como médium.  
ADRIANA VILA GUEVARA 241

|  |     |
|--|-----|
| Transmestizx. Pachakutik futuro interculturalista.<br>DANIELA MORENO WRAY  | 265 |
| Voz, rostro y visibilidad.<br>Reflexiones en torno a la videoinstalación <i>En la ventana</i> .<br>JUAN CARLOS ARIAS HERRERA               | 293 |
| El <i>found footage</i> colombiano. La tradición de la ruptura.<br>CAROLINA SOURDIS Y MARIA LUNA   | 311 |
| <b>V. DIARIOS DE CAMPO Y NUEVAS ETNOGRAFÍAS</b>  |     |
| Etnografía experimental en la ciudad de Nueva York.<br>Entre la reflexión y la expresión.<br>ANDREW IRVING                                 | 337 |
| Representación indígena y expansión performativa<br>del archivo <i>Nabusímaque, memorias de una independencia</i> .<br>PABLO MORA CALDERÓN | 357 |
| Proyecto Quipu: Esterilizaciones forzadas,<br>narrativa participativa y contra memoria digital en el Perú.<br>MATTHEW BROWN Y KAREN TUCKER | 377 |
| Comunicar es experimentar con la identidad.<br>OMAR RINCÓN   | 405 |
| <b>LOS AUTORES Y EDITORES</b>  | 415 |



## AGRADECIMIENTOS:

A Germán Ayala, Carolina Sourdis, Gustavo Fernández y Claudia Salamanca como miembros del Comité Académico en que se discutieron temáticas e invitados del Seminario Pensar lo Real y a Mauricio Durán desde la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana por su apoyo en la gestión de invitados a la Muestra Internacional Documental de Bogotá. A Johana Botero del Departamento de Cine de Universidad Central por su contribución como traductora.

A Diego García presidente de ALADOS, a Paola Figueroa Cancino, Margarita Herrera Sabogal y Paola Castillo por su apoyo desde la producción ALADOS y MIDBO en el proceso de la publicación.

A Ricardo Ramírez Hernández de la anterior Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura y a Jaime Tenorio de la Dirección de Cine, audiovisuales y medios interactivos del Ministerio de Cultura por su apoyo en la gestión de recursos para coordinar esta edición.

A la Decana Eliana Herrera y al profesor Enrico Mandirola de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, así como a la profesora Magaly Rodríguez Herrera y Emir Quiroga por su valioso trabajo de diagramación y coordinación del aporte de los practicantes desde Uniminuto.

A Nicolás Morales Thomas y su equipo de la Editorial Pontificia Universidad Javeriana por dar continuidad con la impresión de este número a la colección de Cuadernos de ALADOS para Pensar lo Real.

De manera muy especial a todos los autores, autoras, artistas y miembros de colectivos de trabajo que han aceptado nuestra invitación y han contribuido generosamente con la edición de sus textos e imágenes que nos ayudan a dar cuerpo a esta idea de *Territorio y Memoria sin Fronteras*.



## INTRODUCCIÓN



TERRITORIO Y MEMORIA SIN FRONTERAS  
NUEVAS ESTRATEGIAS PARA PENSAR LO REAL  
PABLO MORA Y MARIA LUNA

Los ensayos críticos de este libro, escritos en el transcurso de la primera etapa del Seminario *Pensar lo Real* (2015-2019), muestran cómo el documental en el último lustro adopta cada vez más una forma híbrida. Como género, el documental ha visto su estatus de autoridad sobre la realidad cada vez más cuestionado, pero siempre vuelve a la vida renovado. Dejando a un lado sus pretensiones como figura de autoridad sobre la verdad, el género se define ahora de una forma lúbil que incita a la imaginación y funciona como punto de partida para crear y recrear otros mundos posibles. En esta nueva etapa, reflexionar sobre “lo documental” ya no nos conduce a trazar las fronteras de lo real o a dar cuenta de cómo se desdibujan los límites entre realidad y ficción. Pensar el documental contemporáneo hoy nos lleva a cuestionar las formas en las que el género que nació hegemónicamente en la tradición objetivista, cede lugar a la subjetividad; pero no solo a la subjetividad del autor, a su pensamiento individual, sino además a las subjetividades de otros colectivos que involucran otros sistemas de memoria, otros modos de representación e incluso otras estrategias de creación colectiva.

Los textos que se presentan en esta publicación nos dan a entender cómo, una vez roto el pacto del realismo (Mora et al., 2015), el documental no

muere, sino que se resitúa en un lugar incómodo que nos impele a la búsqueda de territorios mestizos. Desde las múltiples perspectivas que aquí se exponen, el documental se manifiesta como un híbrido que intenta recomponer unos discursos y unas prácticas de representación con base en nuestras impresiones de lo real.

Este libro es –nunca mejor dicho– el resultado de una memoria selectiva. Sus 19 títulos dan cuenta de un ciclo que cierra una etapa inicial del Seminario *Pensar lo Real* como espacio de reflexión en torno a ‘lo documental’. Estuvo inspirado en el espíritu de *Pensar el documental*, un encuentro sin duda iniciático, organizado por el Ministerio de Cultura de Colombia en 1998. El encuentro que tuvo como invitados a Patricio Guzmán, Anne Baudry, Nicolás Philibert, Óscar Campo y Marta Rodríguez, entre otros destacados cineastas, tuvo el mérito de impulsar la creación de Alados y, a su vez, de la mano de lo que es hoy una asociación pionera de documentalistas en América Latina, abrió paso a lo que sería durante estas dos décadas<sup>1</sup> el largo proceso de consolidación de una Muestra Internacional Documental de Bogotá - MIDBO. Se trata de un evento que quizás tercamente confirma año a año su vitalidad gracias a la resistencia de quienes han aprendido lo que significa transitar por los inciertos territorios del cine de lo real. Diecisiete años después, aparece *Cuadernos para pensar lo real*, una publicación de referencia para aquellos interesados en conocer lo más reciente del pensamiento y la reflexión que emergía de quienes estaban en ese momento a la vanguardia de la creación documental independiente en el mundo<sup>2</sup>.

La MIDBO sigue siendo un lugar necesario para escudriñar lo real y, a su vez, en su enlace con Alados, fortalece a una comunidad de creadores-espectadores que da arraigo a la práctica documental en Colombia, expande sus fronteras a otros espacios globales, locales y territoriales, pero, sobre todo, construye un espacio para el público que no solo invita a ir a ver películas

---

1 Esta muestra, hija de Alados, nació en 1999 como la MID dirigida por Ricardo Restrepo. En el 2013, bajo la dirección de Pablo Mora, se transformó en la MIDBO y exploró nuevas perspectivas que continuaron en crecimiento de la mano del equipo de dirección conformado por Germán Ayala, Paola Figueroa y Ana Salas, quienes lideraron la muestra hasta el 2020.

2 *Cuadernos para Pensar lo Real* busca ser una serie publicada por Alados que inicia en 2015 con el libro *Fronteras expandidas. El documental en Iberoamérica*.

documentales, sino a hilar y a compartir reflexiones en torno a sus modos de producción e interpretación. Durante sus cinco años de existencia, el Seminario *Pensar lo Real* ha establecido una línea reflexiva atenta tanto a la producción académica cada vez más creciente sobre el documental, como a los principales cuestionamientos que afectan a los realizadores de cine de lo real que se saben trabajando entre las grietas producidas por el movimiento de una forma en constante transformación. Los temas que se ven reflejados en esta publicación surgieron al poner en relación el movimiento de “lo documental” con otras artes, disciplinas y tecnologías audiovisuales, en el contexto de nuevos cambios sociales y tecnológicos. Así, se estimularon nuevos tópicos como la etnografía experimental, el *collage* de memorias en relación con los usos del pasado y lo que en su momento llamamos experimentación documental, los activismos vistos desde la perspectiva de la acción como tema y forma inherente a la experiencia de colectivos y realizadores, y la pregunta eterna pero aún pertinente por su impacto en las realidades actuales.

El balance en forma de *Cartografías del documental iberoamericano* con el que abrimos este libro es una sección que corresponde a las presentaciones de María Luisa Ortega y Jorge La Ferla en la XX MIDBO. Ellos buscan en sus textos comprender los giros de la representación de lo real y dar cuenta de las transformaciones y rupturas de esto que llamábamos con tanta confianza el documental y que hoy solo puede comprenderse desde las expresiones de lo subjetivo y lo experimental, y también en el proceso de su expansión hacia otros lugares de las artes visuales.

La siguiente sección del libro, *Diálogos documentales*, contiene una serie de entrevistas hechas por miembros del comité académico del seminario *Pensar lo Real* a los principales invitados internacionales de las distintas versiones del seminario. Estos diálogos incluyen la voz de la cineasta portuguesa Susana de Sousa, quien trabaja desde la práctica cinematográfica y la reflexión académica en torno a la reconstrucción de la memoria y el archivo; Albertina Carri, cineasta autobiográfica argentina, reconocida por su película *Los Rubios* y con una larga trayectoria de creación que involucra la relación del documental con el cuerpo y con ese cine que muestra lo no dicho; Ben Russell, artista experimental norteamericano y uno de los creadores más vanguardistas de hoy, quien reflexiona sobre su aproximación a los límites del documental y devela algunos de los misterios de sus etnografías sicodélicas; y Erik Rocha, cineasta brasileño, hijo de Glaubert Rocha y Paula Gaitán y heredero de la

tradición de un tercer cine que revive la importancia de lo colectivo en la definición identitaria de la cinematografía latinoamericana.

En la sección dedicada a *Políticas del cine colombiano*, cinco destacados críticos e investigadores de cine interpretan los nuevos significados políticos que toma la forma documental como laboratorio y experimento de relación con el conflicto, las guerras, la ruina y el fragmento. María Fernanda Arias analiza el uso y representación del archivo histórico en el documental colombiano; Pedro Adrián Zuluaga elabora un ensayo sobre la ruina como metáfora del archivo documental; Juan Jacobo del Castillo propone una reactivación del archivo documental colombiano en diálogo con la tradición de las militancias filmicas; Juan José Osorio y Laura Correa cierran la sección dando cuenta del desplazamiento de la mirada de Juan Soto, cineasta colombiano en la diáspora, reconocido entre la nueva generación de realizadores colombianos por su propuesta innovadora de cine-ensayo y trabajo experimental con archivo.

La cuarta sección del libro, *Claves de creación*, incluye textos producidos por cineastas de América Latina a partir de la reflexión de sus propias prácticas documentales. Susana Barriga, cineasta de la EICTV, explora el concepto de los *restos* como material descartado en el cine-ensayo, y como su condición de ruina es parte integral del proceso de creación. Daniela Moreno Wray, artista ecuatoriana, propone *Transmestix* como un diario de artista; combinando video-instalación autobiográfica y performance indaga en el significado de ser mujer andina y pone en cuestión el significado de lo multi-cultural a través de sus reapropiaciones de las tecnologías transmedia. Adriana Vila, artista venezolana radicada en Barcelona, hace un recorrido por su producción/investigación que comprende el *found footage* como medio de expresión filmica. Este tema del “archivo encontrado” en el contexto colombiano incluye la traducción del ensayo de Carolina Sourdis y María Luna publicado originalmente en *New Cinema Journal of Contemporary Film* en el que las autoras proponen una clave de interpretación visual de la historia alrededor de sus fragmentos audiovisuales. La sección cuenta también con un texto de Juan Carlos Arias sobre su primera video-instalación *En la Ventana* (2016) en la que el testimonio de mujeres víctimas de la violencia nos llega en fragmentos de un espejo roto en el que la memoria debe recomponer los trozos de lo real.

El libro termina con la sección *Diarios de Campo y Nuevas Etnografías* que pretende hacer una aproximación a la relación de lo documental

con procesos comunitarios y étnicos. Pablo Mora establece un diálogo entre el significado de las memorias audiovisuales para los pueblos indígenas y el concepto de “mal de archivo” enunciado por Jacques Derrida. Su reflexión pone de presente el hecho de que las nociones de patrimonio, memoria, archivo y saber no son iguales para el mundo indígena y el mundo académico. Omar Rincón sintetiza la participación de miembros de colectivos de realización documental en el panel de Activismos Comunitarios convocado por MIDBO. Su texto da cuenta de lo que significa hacer y comunicar a través del documental en Colombia para estos colectivos de trabajo. Matthew Brown y Karen Tucker en un artículo de investigación presentan los resultados de la producción del *Proyecto Quipu*. En su texto desgranar con gran nivel de detalle la problemática de las esterilizaciones forzadas en Perú y muestran la importancia de la construcción de una memoria digital de las mujeres de las comunidades andinas que fueron silenciadas. Finalmente, Andrew Irving nos lleva hacia otros territorios, haciéndonos transitar por su etnografías experimentales realizadas en las calles de Nueva York.

En conjunto, vemos cómo lo documental configura un estatuto, un rasgo, quizás una grieta que aparece entre las videoinstalaciones, en las distorsiones de los formatos digitales donde la memoria desarrolla su potencia transmedial, incluso en los performances que abren otros espacios para que el documental ingrese desde el propio cuerpo al cuestionamiento de lo real. No dejan de aparecer lugares aparentemente más cercanos al documental como la militancia, la resistencia de los colectivos y los archivos, que nos invitan a una reinterpretación, no solo desde la mirada ya clásica de la recomposición del pasado y la importancia para la construcción de memoria en un país marcado por el olvido, sino de la validez que tienen entre las comunidades vivas que poseen, prestan y ceden sus imágenes.

### Referencias bibliográficas

Mora, P., Fernández, G., Romero, S. y del Castillo, J.J. (Eds.). (2015). *Fronteras Expandidas. El documental en Iberoamérica*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Ministerio de Cultura (1998). *Hay más caminos. Memorias Pensar el documental*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura y Kodak Américas.



# CARTOGRAFÍAS DEL DOCUMENTAL IBEROAMERICANO



*EL MAÑANA EMPEZÓ AYER.*  
TRADICIONES Y RUPTURAS EN EL DOCUMENTAL DE AMÉRICA LATINA.

MARÍA LUISA ORTEGA  
Universidad Autónoma de Madrid

*El mañana empezó ayer.* Así titulaba el crítico, cineasta y productor José Carlos Avellar un lúcido texto donde reflexionaba sobre seis señeros documentales brasileños estrenados en salas comerciales en los primeros años del siglo XXI. Lo hacía desde la certeza de que los logros y las innovaciones en el lenguaje del documental contemporáneo no podían entenderse sino a la luz de sus diálogos con el pasado (Avellar, 2003). Similar es la vocación que anima estas páginas. Aspiran a explorar algunas de las rupturas que han caracterizado la expresión documental en América Latina de los últimos veinte años reconstruyendo ciertos de los vínculos por los que dichas innovaciones entroncan con la tradición del quehacer cinematográfico en la región.<sup>1</sup> Las reflexiones, los análisis y los puntos de inflexión que presentaremos son resultado de un proceso de estudio conformado a lo largo de los años que fueron dando lugar a

---

1 La acotación de este periodo responde a que este texto tiene su origen en una conferencia pronunciada en el encuentro *Giros de lo real: transformaciones y rupturas en las prácticas documentales* celebrado en el contexto de la Muestra Internacional de Documental de Bogotá (MIDBO) de 2018, año en que cumplió veinte años.

diversos textos.<sup>2</sup> Nuestro itinerario discursivo, así como los films que a lo largo de los mismos se relevarán, no pretende establecer un marco canónico ni en lo teórico ni en lo cinematográfico, sino iluminar tendencias e ubicarlas en el contexto internacional de transformaciones experimentadas por los cines de lo real en el que el documental latinoamericano contemporáneo adquiere una visibilidad diferente a la que tuvieron las prácticas de los años sesenta y setenta.

## Contextos y espacios

Desde finales de los años ochenta, y de forma mucho más reconocible a lo largo de la década de los años noventa, se produce un renacimiento de las prácticas documentales a nivel internacional. La potencia y vitalidad de este renacer se hace patente en los albores del siglo XXI en diferentes ámbitos. Por una parte, en los espacios que el documental y la no ficción van ocupando y al mismo tiempo propiciando. La presencia y la renovada potencia del cine documental se hizo cada vez más evidente en la relevancia y la visibilidad que adquiere en los principales festivales de cine compitiendo en igualdad de oportunidad con el cine de ficción. Emblemática fue a este respecto, tanto en lo cinematográfico como en lo político, la Palma de Oro en Cannes que recibía Michael Moore por *Fahrenheit 9/11* (2004). El Premio Especial del Jurado otorgado a *En construcción* (Guerín, 2001) en el Festival de San Sebastián supondría un punto de inflexión en España en lo que atañe al reconocimiento de la crítica, el público y las instituciones de las formas documentales. El BAFICI de Buenos Aires constituyó otro providencial termómetro, en los primeros años del nuevo milenio, del vigor de las formas expresivas del documental en competencia con los modos ficcionales. En este certamen, el premio a la mejor película recayó en las ediciones de 2005, 2006 y 2008 en tres documentales: *El cielo gira* (Álvarez, 2004), *En el hoyo* (Rulfo, 2006) e *Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo* (Olaizola, 2008). De forma paralela a esta progresiva irrupción en certámenes generalistas, crecieron exponencialmente, por todo el planeta, las muestras y festivales especializados, como el FIDOCS (Chile, 1997), *E tudo verdade* (Brasil, 1996), La Muestra Internacional Documental de Bogotá - MIDBO (Colombia, 1998), DocBuenos Aires (Argentina, 2000), Documenta

---

2 Véase, sobre todo, nuestros trabajos anteriores, Ortega, 2007b; Ortega, 2010; Ortega, 2011; Ortega, 2018.

Madrid (España, 2004), DOCDF (México, 2005) o DocBol (Bolivia, 2008), por citar algunos eventos de nuestro entorno. Algunos de estos festivales impulsarán una política de publicaciones que ha contribuido a intensificar las redes de interacción con los estudios de investigación académica y los programas de formación especializados en documental de las universidades. A todo ello se sumaría una multiplicación de los estrenos en salas, que deriva en una atención cada vez mayor de la crítica cinematográfica, generándose así una densa red de espacios y contextos.

### Estéticas y lenguajes

Esta renovada visibilidad, atención y expansión no puede comprenderse sin atender a las transformaciones de los lenguajes, de los modos de representación, de los dispositivos estéticos y discursivos: para dar cuenta de ello podríamos hablar de una era *postvérité* (Sichel, 2003) donde se tensionan o rompen los modelos dominantes desde los años sesenta que acostumbramos a aglutinar bajo la rúbrica de cine directo (Ortega y García, 2008) caracterizado por dispositivos basados o bien en lo observacional o en la interacción generadora de entrevistas y testimonios. En este nuevo tiempo, reaparecen recursos expresivos del documental clásico de los años treinta, cuarenta y cincuenta, pero radicalmente transformados, como la *voice over*, la apropiación y el remontaje de materiales, la reconstrucción de escenas y el uso de actores (naturales o profesionales). También mutan adquiriendo nuevas dimensiones ciertas estrategias del cine directo, como la presencia de los/las cineastas en la pantalla, dando lugar con todo ello a un paisaje rico y variado de propuestas donde conviven tradición e innovación. Estas transformaciones en dispositivos y recursos expresivos aparecen ligadas y son concomitantes ciertas novedades en las formas de enunciación, de estructuración de los relatos y estrategias discursivas para pensar lo real que exhiben, en el periodo contemplado, una gran potencia de expansión en diversas cinematográficas a nivel global, aunque adquieran matices específicos en lo local. Incidamos a vuela pluma algunos rasgos característicos de los dispositivos señalados.

La reinención de la *voice over* adquiere como rasgos distintivos en el documental contemporáneo una tendencia a la fragmentación y a formas enunciativas en primera persona, muy diferente a la conocida como voz de

Dios, omnisciente y unívoca, del documental clásico, en la tercera persona singular, objetivada, que sigue hoy caracterizando ciertas maneras del periodismo audiovisual. Estos modos enunciativos acostumbran a articularse con la autobiografía, el diario o la escritura epistolar, en estructuras que exhiben el film en proceso (*work-in-progress*), las búsquedas y los desplazamientos en el espacio y el tiempo de los cineastas. A través de ellas se exploran las historias (con minúsculas) insertadas en la Historia, propiciando relecturas del pasado y su memoria en el presente desde perspectivas ligadas a la historia personal, familiar, o la microhistoria.

También se han visto radicalmente transformados los usos del archivo y los procesos de apropiación y remontaje (Weinrichter, 2009). Las tipologías del archivo propicio a la creación expresiva y discursiva se han expandido: a las imágenes de noticiarios y otros medios de comunicación hegemónicos (televisión, publicidad, etc.) se han sumado otros archivos públicos y privados, películas familiares, archivos policiales y represivos, la propaganda colonial, estatal o institucional, los materiales educativos o el *found footage* procedente de películas de ficción. Pero lo más relevante es el desvío de las funciones ilustrativas y de anclaje estable al despliegue argumentativo que las imágenes de archivo tuvieron en la tradición documental desde los años veinte y treinta. Ahora en los materiales apropiados y remontados (a veces, también re-filmados para dotarlos de nuevos tempos y texturas) se exploran las huellas que en ellos quedan inscritas de sus orígenes (ideológicos) y el trabajo sobre ellos tiende a resaltar la condición matérica (objetual) de las imágenes, bien sea con propósitos estéticos (poéticos) o discursivos (políticos). Otra novedad reside en la exhumación de archivos sonoros, desde similares parámetros a los reseñados en la banda de imagen o para complejizar y enriquecer el diseño sonoro de las obras. El rasgo de los sofisticados diseños sonoros es crucial en el documental y la no ficción contemporáneos, pero paradójicamente, apenas estudiado.

Desde sus orígenes, el cine documental siempre manejó parámetros de puesta en escena homólogos a los del cine de ficción. Ello se hacía especialmente evidente en las formas dramático-narrativas que convivían con las expositivas en el documental clásico, sobre todo en lo que atañe a la construcción de personajes con actores naturales (también se usaban actores profesionales en determinados géneros, como el educativo y divulgativo) y a

la reconstrucción, la recreación o la dramatización (*reenactment*) de escenas, acciones, acontecimientos, donde la puesta en escena unas veces respondía a la representación de eventos únicos sucedidos y, otras muchas, a la instancia de eventos cotidianos o reiterados de la vida real (Winston, 2005 ; 2013). Desde la década de los noventa, el uso extenso, y en ocasiones abusivo, del *reenactment* en los formatos documentales de la televisión (sobre todo en géneros como el histórico y el *true-crime*) provocó la erosión de ciertos pactos comunicativos con los espectadores relativos a la representación de lo real a través de dichas estrategias, generando lo que Corner (2002a; 2002b) denominó “cultura post-documental”. Es en ese contexto donde adquieren relevancia las maneras de operar del documental cinematográfico o de autor en el terreno fronterizo de las convenciones audiovisuales ficcionales y no ficcionales. El uso de actores profesionales y la construcción de escenas se desvían de la función de “recrear” lo que ocurrió, ilustrar el discurso o cubrir la ausencia de imágenes documentales para compaginar el relato. En diálogo o en confrontación con estas prácticas del *mainstream* televisivo, las escenas construidas tienden a la evocación de los “paisajes mentales” de los personajes, característica distintiva del cine de Errol Morris (Ortega, 2007a), e incluso del director, como lo hace Carla Subirana en *Nadar* (2008) materializando, en secuencias filmadas al estilo del cine negro de los años cuarenta, la forma en que siempre imaginó a su abuelo sobre cuyo pasado y muerte en la España franquista el film se interroga. En el marco de dicho diálogo o confrontación, la puesta en escena rehúye el naturalismo y el realismo, hace evidente la construcción artificial con diferentes estrategias (desde la factura audiovisual a los dispositivos meta-cinematográficos) y genera, así, toda suerte de extrañamientos respecto a la representación. De hecho, el concepto y la práctica del *reenactment* (Nichols, 2008; Kahana, 2009; Fuhs, 2012) alcanza en las prácticas documentales contemporáneas, como lo ha hecho también en las artísticas (Blackson, 2007), una amplitud que trasciende sus anteriores campos semánticos y demuestra una especial potencia política. Ejemplar de ello sería *La Commune (Paris 1871)* (Peter Watkins, 2001), donde la re-actuación del pasado en el presente implica al anacronismo como dispositivo de extrañamiento junto a otros artefactos mencionados. Y uno de los documentales más exitoso de los últimos años, *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012), nos enfrenta a las problemáticas de la naturaleza performativa de la memoria –presentes en el documental desde los años sesenta y exploradas de forma radical por cineastas como Claude Lanzmann o Rithy Panh a través de la palabra, el gesto y la puesta en escena en los espacios–, aquí imbricadas

con diferentes instancias del *reenactment*, en las que la sombra del hacer de los dos productores de la cinta, Errol Morris y Werner Herzog, es palpable.

Finalmente, el denominado falso documental vendrá a operar también de forma muy significativa en lo político y lo epistémico: convertirá historias y personajes inventados o imaginarios en herramienta para formular hipótesis sobre lo real y provocar en el espectador lúdicas, irónicas y reflexivas reacciones sobre los parámetros de credibilidad y construcción de discursos supuestamente veraces en las sociedades contemporáneas.

### **América Latina y tradiciones documentales larvadas**

El documental realizado en América Latina se ha transformado en las últimas décadas en diálogo con este paisaje internacional, pero también con una larga y potente tradición que emerge, desligándose del documental institucional y de propaganda, en la década de los años cincuenta (Burton, 1990; Paranagua, 2003) y sería reconocida internacionalmente en las dos décadas siguientes, asociándose su desarrollo y circulación al denominado Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA).

En 1968 se celebraba en Mérida (Venezuela) la primera muestra especializada de la región (Ortega, 2016). Su programación exhibió las múltiples formas que el documental había desplegado desde la década anterior, sobre todo en el sur del continente<sup>3</sup>. Lo había hecho, como hoy, en diálogo y tensión con antiguas tradiciones norteamericanas y europeas, y con las entonces nuevas propuestas del cine directo. No obstante, el palmarés de la muestra vendría a ensalzar –al igual que lo harán los de los festivales europeos en aquellos años– manifestaciones de genuinas e innovadoras propuestas resultantes de una alianza entre la vanguardia formal y política avocada a la transformación radical de las realidades sociales del continente: así se hacía patente en films como *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968), la filmografía del boliviano Jorge Sanjinés, a quien el evento premia por toda su carrera con

---

3 México, país que no había participado hasta entonces en los puntos de encuentro y conformación del NCLA, participará con los primeros comunicados del Consejo Nacional de Huelga de los estudiantes, *La agresión* y *La respuesta*, filmados, y no firmados, por Rafael Castanedo y Paul Leduc.

especial mención a *Revolución* (1964) y en las piezas del cubano Santiago Álvarez. Más allá de sus diferencias, estas obras compartían usos dialécticos del montaje, del collage visual y sonoro, a través de los cuales los materiales apropiados eran sometidos al *detournement* reclamado por el Situacionismo y la resignificación. (Ortega, 2009). El jurado también reconoció los valores de la selección presentada por Brasil con films como *Maioria absoluta* (Hirszman, 1964) y *A opinião publica* (Jabor, 1967), ejemplares de la relectura local y crítica de los dispositivos del cine directo y el *cinéma-vérité* en pro de la revelación de los conflictos y contradicciones de la realidad del país y del desvelamiento de los fantasmas políticos e ideológicos agazapados tras las apariencias. Estos films contradecían los recelos de cineastas y críticos latinoamericanos respecto a la potencia del cine directo para generar discursos fílmicos acordes con la responsabilidad y la urgencia socio-política en la región. (Ortega y García, 2007).

Pero en aquellos años se produjeron otros films, menos recordados hoy por la historiografía del cine latinoamericano, cuyas relecturas desde el presente pueden apuntar a tradiciones larvadas cuyo legado podríamos rastrear en el presente. El retrato de artista, por ejemplo, posibilitó la experimentación formal y el abordaje de los procesos creativos en films como *Reverón* (Benacerraf, 1952), en sintonía con los ensayos cinematográficos de Alain Resnais en Francia. El retrato testimonial que Mario Handler construye en *Carlos* (1965) abría una vía, más allá de la dimensión socio-política del film, hacia la expresión íntima y el tono confesional, característica del documental contemporáneo, gracias al uso asincrónico de la voz sobre la imagen; como lo hacía también *Chircales* (Rodríguez y Silva, 1968-1972) en ciertos momentos de su metraje con un poderoso efecto en la inscripción del género. Y la inclasificable pieza *Di Cavanti* (Rocha, 1977) presagiaba las mixturas entre el retrato y el autorretrato o la fragmentación visual y sonora caras al documental contemporáneo (Ortega, 2018).

Nuestra relectura a contrapelo de la tradición documental en América Latina permite también exhumar diversas poéticas del cuerpo, cuerpos cuya puesta en escena, plástica y discursiva, resistía a los discursos sociales o políticos afirmativos que caracterizaban al cine de lo real en aquellos años; poéticas que permitían explorar zonas de sombra o incertidumbre. Araya (Benacerraf, 1959) y las filmografías de los cubanos Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián

serían buen exponente de ello (Ortega, 2008). Además, la madurez que ciertas cinematografías documentales de la región alcanzan a finales de los años sesenta propicia la aparición de uno de los rasgos paradigmáticos de la no ficción contemporánea: la reflexividad y la deconstrucción de las formas del documental en su pretensión de representación unívoca de lo real. Presentes ya en películas como *En la otra isla* (Gómez, 1968), *Reportaje* (Guillén Landrián, 1966) o *Lavra-dor* (Rufino, 1968), estos trazos de un cine metalingüístico encontrarán uno de los máximos exponentes en *Agarrando pueblo* (Ospina y Mayolo, 1978). La circulación y el éxito que este cortometraje sigue teniendo en nuestros días entre nuevas generaciones de espectadores da cuenta de la fuerte conexión de sus propuestas con inquietudes contemporáneas.

En los documentales aludidos podemos así encontrar un sustrato en el que se enraízan ciertos modos ensayísticos de la no ficción contemporánea (Corrigan, 2011; Ortega, 2018) que transitan por en la intimidad comunicativa con el espectador a través de la voz, en el montaje visible y en las formas reflexivas o autorreferenciales. Así, desde las líneas esbozadas a partir de la tradición y las tendencias globales señaladas al comienzo, trazaremos un recorrido para iluminar algunos ejes de transformación y ruptura.

### Retratos contemporáneos

Entre finales de los noventa y el nuevo siglo aparecen un conjunto de retratos fílmicos donde los sujetos a retratar se presentan como objetos esquivos al conocimiento y a la representación totalizadora, dando lugar a formas fragmentarias y estructuras erráticas. Entre ellos podríamos citar *¿Quién diablos es Juliette?* (Marcovich, 1997) retrato de Yuliet (Ortega), una jinetera cubana, y el doble que el film le construye en una modelo mexicana, dos mujeres a través de las que abordan problemáticas en torno a la condición femenina y las relaciones paterno-filiales. Encontramos en él juegos y complicidades en la relación con el cineasta, y de incertidumbre entre realidad y ficción, con un lenguaje visual que intensifica la fragmentariedad estética y discursiva propia del documental contemporáneo.

En *Rocha que voa* (Rocha, 2002) se intensifica esa experimentación con la fragmentariedad visual y sonora. El retrato que Erick dedica a su padre

ausente, Glauber, elige tomar un punto de referencia, Cuba, 1971, lugar y tiempo en que se registran las palabras de Glauber Rocha que presiden la banda sonora. La memoria de la figura paterna y de aquel momento se evoca también a través de las voces en entrevistas con los grandes nombres del Nuevo Cine Latinoamericano (Julio García Espinosa, Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea), de fragmentos filmicos de Glauber y de muchos otros cineastas (como de la recién citada Sara Gómez). Al collage visual y sonoro con los materiales de archivo, se suma un trabajo de cámara con planos de detalle extremos, distorsión de los rostros en la entrevista, desenfoques, el movimiento incesante de la cámara...

El tradicional retrato de artista experimenta una reactualización fresca y vigorosa en *Gabriel Orozco* (2002) de Juan Carlos Martín (véase Elena, 2003), cuyo mismo subtítulo “un proyecto filmico documental” adelanta su vocación exploratoria y de la naturaleza del film como un lugar de encuentro (reflejo) entre los procesos creativos de Orozco y el proceso documental. De nuevo encontramos en él una estructura inestable y la heterogeneidad de soportes y materiales (35 mm., 16 mm., super 8, high 8 y vídeo digital). La filmación se acerca por momentos a la *home-movie*, por la complicidad y cercanía entre el retratado y el retratista, entre el juego y la estrategia propicia a la revelación del personaje.

El mencionado documental de Yulene Olaizola, *Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo* (2008) (véase Tuñón, 2009) será también una suerte de retrato, el de la abuela de la directora, doña Rosa, a quien filma cómplice y confidente en sus rutinas cotidianas en la pensión que detenta, desde hace años, en la esquina de las calles Shakespeare y Víctor Hugo en Ciudad de México. Pero el protagonista no será ella, aunque su rostro presida el metraje, sino un ausente, un hombre joven que habitó la pensión tiempo atrás y muerto prematuramente, cuyo enigma nunca llega a desvelarse. Cada testimonio de quienes lo conocieron, cada confidencia aumentará el misterio y la especulación en torno al personaje (seductor, excéntrico, homosexual, quizás también un asesino en serie marcado por una infancia traumática), en ese especial microcosmos de la casa en la que aún se respira su presencia a través del recuerdo, haciéndose la película así partícipe de esa querencia por el *thriller* que el documental contemporáneo exhibe y que renuncia a las clausuras narrativas unívocas en pro de las múltiples posibles interpretaciones de la historia.

## Retratos/Autorretratos

Progresivamente el retratista irá haciéndose más presente, situando a las películas en el quicio entre el retrato y el autorretrato. Retratos/ autorretratos que proponemos interpretar en contraposición a la biografía y la autobiografía, porque rara vez encontraremos las lógicas cronológicas y lineales de la biografía o la autobiografía que construyen sentido a través del relato a las vidas, propia o ajena. En su lugar, como venimos exponiendo, encontramos la fragmentación (visual, temporal, discursiva), a veces la búsqueda que colecta piezas de un puzzle que no llega a armarse nunca para dar una visión coherente y definitiva del sujeto. Retratos/autorretratos que establecen una suerte de juego de espejos donde el sujeto filmante se proyecta sobre el “retratado” a través de inscripciones visuales, textuales o verbales. Los cineastas parecieran situarse en ese umbral entre lo visible y lo invisible del que hablaba Michel Foucault, a propósito del cuadro *Las Meninas* de Velázquez, en *Les mots et les choses* (1966), y conjuran aquellas dos visibilidades incompatibles para la pintura.

Así lo hace Helena Solberg en *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1995) en cuyo prólogo se mezclan y entrecruzan las biografías de Carmen y Helena (el cortejo fúnebre de la estrella y la niña fascinada por la cantante y actriz que solo puede participar en el masivo homenaje viendo las imágenes de la televisión). Diversos recursos nos trasladarán el autorretrato de Solberg –los juegos infantiles, las apariciones de Miranda en sus sueños– mientras la especularidad entre ellas propicia la reflexión sobre la construcción de la identidad mediada por los desplazamientos y la condición femenina.

En ese umbral se sitúa también Cristian Pauls en *Por la vuelta* (2002). “Leopoldo Federico: retrato de un artista solo [...] bien podría ser el título de esta película”, nos dice la voz de Pauls en este documental sobre el reconocido compositor y bandoneonista argentino. Realmente podríamos hablar de ensayo de un retrato, que adopta las formas y el tono del ensayo literario, donde el yo de Pauls que se muestra en el acto de escribir (filmar) a Leopoldo Federico. Esta escritura sobre el otro desencadena una conmoción de naturaleza incierta que el film ensaya a explicar. El autorretrato será puntal en lo visual, pero intenso en el texto literario de la *voice over*. Tan solo en la última secuencia las miradas del retratado y del retratista se cruzarán a través de la cámara. “Es la primera

vez que Leopoldo miró a la cámara –nos dice Pauls– Entendí entonces que ese misterio tenía la forma de mi propio rostro y que esa, su mirada, podía haber sido la mía, la que una vez tuve de chico sobre las cosas que me conmovían”. He ahí el lazo umbilical y el incierto umbral.

De una manera bien distinta se conjuga ese umbral en *Santiago* (Moreira Salles, 2007), retrato de quien fuera el mayordomo de la familia Salles durante treinta años. Un “misterio” para el director, a pesar de haber habitado durante años la misma casa. Moreira Salles comienza a filmar a Santiago en 1992, registros en blanco y negro de entrevistas y conversaciones con este peculiar personaje de origen ítalo-argentino que revelan la que fue su pasión y ocupación secreta durante años: la sistemática recolección, archivo e interpretación, de documentos relativos a las familias de más rancio abolengo del mundo. Pero no será hasta 2005, una vez fallecido su protagonista, cuando Moreira Salles decida trabajar sobre ellas. Montará el material manteniendo los silencios incómodos, la repetición de las tomas y las órdenes que el director da, a veces de forma airada, a su personaje. Muestra así la fractura, la distancia y el recelo que separaba a los dos sujetos situados a un lado y otro de la cámara, dos espacios inconmensurables como las habitaciones que habitaban en la misma casa. Se hace igualmente palpable la relación de poder determinada por el pasado. Esta tensión marcada por la diferencia de clase y la relación patrón-empleado, ha relatado el director en diferentes entrevistas, no fue percibida hasta el proceso de montaje, con el tiempo transcurrido operando a favor de la complejidad y la ambigüedad del film, proceso en que decide asimismo incorporar su voz en primera persona, que reflexiona sobre la naturaleza del quehacer documental. Resulta así un film desasosegante para el espectador, quizá por la naturaleza terapéutica que su autor le atribuye, y un devastador retrato/autorretrato de las fracturas y diferencias de clase con pocos homólogos en el documental contemporáneo.

En el quicio entre el retrato/autorretrato situaríamos sin duda *Fotografías* (Di Tella, 2007) donde la evocación y remembranza de la madre propicia diversas formas de auto-representación del director, incluido el autorretrato explícito (visual y narrativo). En los intersticios de la historia familiar se mueven también otras obras que trabajan dicho umbral, como *The Illusion* (2008), el cortometraje de la cubana Susana Barriga que registra, con imágenes altamente precarias, frágiles, dubitativas, el traumático reencuentro con su

padre en el exilio. De forma mucho más evidente se presenta la tensión entre el retrato/autorretrato y la historia familiar en un film como *Kawase-San* (Leighton, 2009) documental en que la cineasta japonesa Naomi Kawase y sus películas autobiográficas, que orbitan siempre en torno a las relaciones materno-filiales, se convierte en un espejo reflectante para exhumar los fantasmas de la relación del documentalista chileno con su padre.

En todos estos títulos planea la naturaleza terapéutica del cine relacionada con el duelo por la pérdida y la ausencia que, como dirá Alain Bergala (1998), es uno de los desencadenantes para que la primera persona del cineasta aflore. No lo será en *Hachazos* (2011) donde la primera persona de Andrés Di Tella, su voz meditativa, reflexiva, dubitativa, característica de sus anteriores documentales, retrocede del centro de la escena. No obstante, el hacer y las obras del cineasta experimental Claudio Caldini propicia el autorretrato larvado. Los procesos artísticos de Caldini –mostrados por el *reenactment*, la re-creación de antiguas piezas y la preparación de su nuevo proyecto-, así como la materialidad y visualidad de las obras permiten tanto la reflexividad como la inscripción, epistémica y afectiva de Di Tella. Y los encuentros físicos y verbales de ambos cineastas ponen en diálogo dos formas de entender el cine y el mundo a través de él, con distintos lenguajes cinematográficos.

### Nuevos archivos, nuevos discursos

Como señalábamos al inicio, la irrupción de nuevos usos de los archivos (visuales y sonoros) transforma igualmente el paisaje del documental contemporáneo. Este giro se ubica en otro más general, relativo a cómo las imágenes y los sonidos documentales, sean propios o apropiados, vienen siendo trabajados. A diferencia de su estatus en el periodo clásico, las imágenes visuales y sonoras han dejado de funcionar como representaciones transparentes de la realidad; ahora adquieren diferentes grados de opacidad al exhibir su condición de objetos creados y producidos con diferentes propósitos y de mediadores de nuestra relación con el pasado y el presente, a la estela de ensayistas fílmicos de primera hora como Chris Marker. Las estrategias reflexivas y autorreferenciales (entre ellas, las estructuras del film en proceso) y sobre todo el retorno de la *voice over* permiten generar posiciones de extrañamiento en el espectador, crean fisuras entre la representación y sus supuestos referentes y arrojan incertidumbre sobre el valor “documental” de imágenes y sonidos.

Nuestra atención se centrará, no obstante, en films cuya materia prima central es el archivo y que construyen relatos diferentes sobre el pasado al desplazar la atención de la gran historia a la microhistoria, ejercer lecturas a contrapelo sobre los registros y trabajar poética o discursivamente la materialidad de las imágenes. Algunas de estas operaciones entroncan con la tradición del remontaje de archivos hegemónicos y públicos (noticiarios, publicidad, archivo televisivo) del documental político-militante de los años sesenta y setenta presidida por la vocación de contra-informar o desvelar la ideología latente en ellos (Ortega, 2009). Pero la exhumación de otros archivos y la naturaleza dubitativa, tentativa y abierta de los discursos constituyen rasgos de ruptura y diferenciación respecto a ella.

*Tierra sola* (Panizza, 2017) sería ejemplar manifestación del trabajo poético-discursivo sobre materiales apropiados de diferente condición, entre ellos los procedentes de archivos marginales y/o olvidados, impregnados por la impronta colonial; y del montaje de éstos con registros visuales y sonoros en el presente, generando un intenso tejido de capas y texturas (temporales, plásticas, discursivas).

La exploración y apropiación de archivos policiales ligados a la represión dictatorial muestra todo su potencial en las dos piezas cortas de la paraguaya Paz Encina: *Arribo* (2014) y *Familiar* (2015), ambas construidas sobre materiales custodiados por el Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos (conocido como archivo del terror). Estas piezas nos interesan y destacan por su foco en el archivo sonoro y por la reproducción temporal íntegra de éstos que determina, además, la duración de las obras. En contrapunto estará la precariedad, pobreza y fragmentariedad del archivo visual que utilizan. En *Arribo* (2014), escuchamos el interrogatorio al que es sometido el líder opositor Benigno Perrota por el jefe de Brigada del aeropuerto a su regreso al país en 1988, tras 27 años de exilio en Argentina. La banda de imagen está compuesta por fotografías del mismo acervo, cuya lectura e interpretación en relación con el audio resulta en muchos momentos ambigua e incierta. El archivo sonoro central de *Familiar* (2015) es una delación que escuchamos en guaraní: las acusaciones ante la policía del régimen de un informante anónimo contra toda una familia, por su participación en las Juntas Agrarias, cuya hija menor resultó herida en un tiroteo y, en dicho estado, detenida. Bajo este audio, la cámara explora incesantemente la ficha policial de la niña. En la parte superior del encuadre comenzarán a fluir en *scroll* recortes

del informe de detención, y finalmente se superpondrán, en la parte central de la pantalla, imágenes prototípicas del cine doméstico. A diferencia de *Arribo* (2014), *Familiar* (2015) posee un prólogo y un epílogo: se inicia con escenas características del archivo público (desfiles, etc.) sobre los que escuchamos un discurso del dictador, Alfredo Stroessner, y se cierra con archivos familiares asociados a la felicidad infantil y juvenil (actuaciones de danza, bailes y celebraciones) acompañados de la música del *Danubio Azul* (1866) de Johann Strauss, generando un fuerte shock emocional en el espectador.

La recuperación de archivos amateurs y familiares constituye, precisamente, otra gran línea de fuerza en el documental contemporáneo. Un pionero ejemplar en el cine latinoamericano lo hallamos en *La línea paterna* (Buil, 1995) cuya banda de imagen está integrada casi en exclusiva por las películas filmadas con una cámara Pathé Baby por el abuelo del director, y restauradas por la Cinemateca de la UNAM, que documentaban año tras año el crecimiento de los niños y celebraciones como el día de Reyes Magos. Sobre ellas la voz de Buil construye, en primera persona, la crónica familiar, aparentemente amable y despojada de preocupaciones ligadas a la Gran historia del país. Pero los secretos que toda familia oculta –en este caso, una tía y un posible descendiente ilegítimo de etnia totonaca– propicia la construcción de todo un sustrato discursivo sobre la racialización y su correspondiente traducción en la diferencia social mexicana. Así, en un segmento del film, se crea un sutil hilo visual que remite a la canónica fotografía antropométrica del siglo XIX: de frente y de perfil hace posar José Buil a los indios totonacos de hoy y monta estas imágenes con fotogramas de aquellas películas caseras del abuelo, con los rostros felices y sonrientes de los legítimos integrantes de la línea paterna.

El vínculo incierto entre la historia personal y familiar y la gran historia es uno de los ejes vertebradores de *No intenso agora/En el intenso ahora* (Moreira Salles, 2017), una obra mayor en la expresión última de las tendencias que crean íntegramente desde el archivo. La película surge, dice Moreira Salles (Salles, s.f.; Salles, 2017), del estudio y la reflexión sobre los materiales: las imágenes amateurs filmadas por su madre en un viaje de un mes a China en 1966 y una gran colección de archivos cinematográficos del mayo francés que terminó integrando registros de otros acontecimientos del simbólico 1968 en Brasil y Praga. *En el intenso ahora* (2017) no contiene una sola imagen filmada

por su director<sup>4</sup> ; vivió con su familia los primeros días de aquel mayo del 68 en París, pero no tiene recuerdos de los jóvenes, de las calles y de las barricadas que los archivos le muestran (en ocasiones, en color) de una ciudad que él rememora oscura, fría y triste en contraposición a la luz y la alegría de los periodos vacacionales en Brasil. Los acontecimientos precipitarán, precisamente, el regreso de los Salles a su país.

El ejercicio de reminiscencia, de memoria activa marcada por el deseo de conocimiento, que acomete el film se practica sobre imágenes ajenas: las brillantes filmaciones en color de su madre en la China maoísta que registraba entre la curiosidad y la perplejidad; los noticiarios y los archivos públicos televisivos, las secuencias de films militantes y de documentales emblemáticos que acompañaron con las cámaras las utopías y esperanzas del mayo francés (como *Grands soirs, petits matins* (1968-1978) de William Klein y *Les Deux Marseillaises* (1968) de Jean-Louis Comolli y André S. Labarthe); los precarios registros, anónimos y clandestinos, de la represión de la Primavera de Praga; o el material filmado por Eduardo Escorel y José Carlos Avellar del multitudinario cortejo fúnebre de Edson Luis, estudiante asesinado, en Rio de Janeiro. También rescata secuencias que los films militantes nunca incluyeron, como las de la gran manifestación pro gaullista tras la jornada del 24 de mayo en París y el discurso del presidente, que congregó a más de 500.000 personas, la más numerosas de todas en aquel mes del 68, o el sepelio de un comisario.

La sombra de Chris Marker se proyecta en determinados puntos: en algunos montajes asociativos, en la interrogación desde el futuro de las imágenes, en el tono ensayístico de la narración y en ciertos préstamos literarios que rinden homenaje a la narración de títulos emblemáticos del cineasta francés, como *Sans Soleil* (1981) y *Le fond de l'air est rouge* (1977) (véase Ortega y Weinrichter, 2006). Bajo la impronta markeriana explora también las diversas densidades del tiempo inscritas en las imágenes y las voces del archivo, porque el intenso ahora de los acontecimientos vividos entre 1967 y 1968 por obreros y estudiantes cuenta en la memoria de quienes sobrevivieron como una vida entera.

---

4 O quizás solo una, la única filmada en presente en la estación de metro de Gaité en la que se suicida uno de los publicistas que inventó la consigna "Sous le pavés, la plage", montada hacia el final del film en el relato e inventario de quienes no consiguieron sobrevivir quedando presas de aquel momento, el intenso ahora del título.

Pero sin duda es la obra y el hacer con el archivo de Harun Farocki lo que deja huellas más profundas en las formas en que Moreira Salles interroga a las imágenes. Al igual que él, escudriña en los archivos huellas, detalles, presencias y ausencias, gestos recurrentes y emociones en los cuerpos filmados... indaga igualmente en los vestigios que en el celuloide quedan del acto de filmar, del cuerpo que filma. Este tipo de “preguntas Farocki”, como las denomina Salles (Salles, s.f.) derivan de dos instancias: la agencia técnica de la cámara, cuyas inscripciones que cabe explorar en su doble condición representativa y simbólica —como *eikon* y *phantomas*, en tanto presencia de una ausencia—; y la imagen cinematográfica como mediadora entre los afectos delante y detrás de la cámara, en el doble sentido de la afectación, como impresión y como emoción. A través de ellas Moreira Salles investiga las estructuras de la historia y la política (las relaciones de poder, los juegos de fuerza), pero también las emociones: el temor, la alegría, la tristeza, la euforia, que permiten trazar otros sutiles pasajes entre lo personal y lo colectivo, el pasado y el presente.

La mencionada doble condición afectiva movilizada por el archivo se encuentra también en *Todo comenzó por el fin* (Ospina, 2015), película que nos devuelve al territorio del autorretrato, personal y generacional. A la aristocracia y prestancia del celuloide de los films anteriores se opone aquí el vídeo, ese soporte que para Ospina representa, desde hace décadas, la supervivencia como cineasta y la libertad de creación, medio en el que escribió otro autorretrato generacional, *Un tigre de papel* (2008) bajo la forma un falso documental, con su inconfundible lucidez e ironía. *Todo comenzó por el fin* (2015) asume, además, desde las entrañas la condición inestable y no clausurada del archivo entendido como *home movie*, esa naturaleza irreductible de las películas colectivas que, para seguir vivas y con ellas quienes las habitan, requieren su reactualización en la comunidad que da sentido y memoria a lo que registraron.

### La actuación y los actores

Los cines de lo real vienen desafiando también, en las últimas décadas, las tradicionales relaciones que las prácticas documentales establecían entre los cuerpos filmados y las identidades que cabe atribuirles. El uso de actores profesionales, por una parte, y de dispositivos que intensifican en el espectador la conciencia de estar ante una actuación, por otra, constituirían los sustratos base de plurales juegos de escena del documental contemporáneo, a los que nos

acercaremos tentativamente a través de dos piezas singulares y sin parangón en el panorama internacional.

*Jogo de cena/Juego de escena* (Coutinho, 2008) expresa inquietudes contemporáneas, pero sobre todo los modos de hacer y estar en el mundo de su director. Si el cine documental forjó, desde los años sesenta, parte de su identidad en el testimonio y la entrevista, Coutinho siempre practicó una radical y diferencial aproximación a estos dispositivos: la conversación y la escucha, que se convierten en completos protagonistas de sus películas en el siglo XXI, prescindiendo de cualquier tipo de inserto ilustrativo o alusión visual que trascienda a la palabra y el gesto encarnados en quienes filma, de cerca, despojando el plano de todo lo accesorio. En *Jogo de cena* (2008) este método minimalista basado en la co-presencia de dos cuerpos y dos voces en conversación alcanza límites extremos. En el escenario de un teatro vacío, Coutinho conversa con trece mujeres con las que parece encontrarse por primera vez en el momento del rodaje. Entre ellas, rostros conocidos –tres actrices que el espectador familiarizado con el cine brasileño reconocerá– y otros anónimos. Contarán historias, sobre el amor al teatro y la interpretación, la maternidad y las relaciones paterno-filiales, retazos de vidas marcadas por la pérdida, el dolor y el sufrimiento, también por puntales alegrías y momentos de felicidad. Lo trascendente y lo trivial se entrecruzan en el fluido y aparentemente espontáneo diálogo con el cineasta. Trascurridos algunos minutos, las historias, las palabras comienzan a repetirse. El espectador será, entonces, invitado a recomponer el puzzle que asocia el cuerpo que habla con la historia narrada y a juzgar si la emoción, la risa o las lágrimas surgen de la rememoración o de la calculada actuación. El fluir de los relatos se rompe por momentos y deja que la “actriz” se exprese fuera del rol, manifieste sus inquietudes respecto a la “escena” a interpretar o a las exigencias del director. Pero esta reflexividad, que activa lo cognitivo en otros documentales, se ve asediada en *Jogo de cena* (2008) por el placer que el espectador experimenta al dejarse arrastrar por la intensidad afectiva de los relatos, por una imaginación melodramática con la que la que Coutinho, en cierta medida, rinde homenaje a la cultura popular latinoamericana (López, 2014). Todo ello genera un placer intelectual y estético único, basado en el reconocimiento de la re-presentación, de constantes y variaciones, que nos conducen a la esencia de la dramaturgia cinematográfica radicada en la tradición documental signada por la palabra y el testimonio.

En otro espectro muy diferente de reflexión sobre el sujeto actuante, el relato y el testimonio nos sitúa *Teatro de Guerra* (Arias, 2018), film con que concluirá nuestro recorrido. Esta pieza cinematográfica conforma un díptico con la pieza escénica *Campo minado/Minefield* (Royal Court Theater, Londres/ Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2016)<sup>5</sup>. En ambas, seis veteranos de la Guerra de las Malvinas rememoran episodios de la contienda en la que participaron en bandos enemigos, memorias y experiencias que se expresan por la palabra, el gesto y la acción y lo hacen en sendas piezas con similares dispositivos de puesta en escena y elementos de activación dramática (objetos, archivo visual y sonoro, interpretación musical, etc.). En varios puntos la obra audiovisual difiere de la teatral, como en la inclusión de las audiciones a los protagonistas o la reconstrucción escénica de las memorias de los veteranos en diferentes espacios físicos, a la estela de otros documentales contemporáneos que trabajan la actualización performática del recuerdo en el presente. Pero señalaremos uno especialmente relevante para nuestros propósitos. En *Teatro de Guerra* (2018) un mismo evento perteneciente a la memoria de uno de los veteranos, Lou, es sometido a un triple *reenactment*. En la primera secuencia del film, Lou y el resto de los excombatientes protagonistas recrean, en un edificio en construcción, la escaramuza que termina con la agonía y muerte de un soldado argentino en los brazos de Lou, destinatario de sus últimas palabras en inglés. En esta primera reconstrucción, las acciones y los gestos están en interacción con la palabra del veterano describiendo lo que recuerda que ocurrió. Hacia la mitad del film (y de la obra teatral), se nos presenta a Lou sentado, en la habitual disposición de la entrevista documental, relatando, aparentemente en el presente (de la filmación, de la representación), aquel acontecimiento traumático; aunque pronto descubrimos que la voz que escuchamos pertenece a un documental en que entrevistaron a Lou, quien no pudo contener las lágrimas al final de su testimonio<sup>6</sup>. En la última secuencia de *Teatro de Guerra* (2018), el evento se reconstruye en silencio, conservando solo las posiciones, los gestos y las acciones en el espacio, en el campo, ante la atenta mirada de un grupo de jóvenes cuyos cuerpos irán sustituyendo poco a poco

---

5 Nosotros la vimos en su estreno en España en Los Teatros del Canal de Madrid en noviembre de 2018.

6 Tras ponerse de manifiesto el artificio y dejar Lou su papel de ventrílocuo de sí mismo, reflexiona sobre cómo aquella entrevista (hoy disponible en internet) condicionó su vida y cómo después ha seguido relatando el evento con un diferente control de las emociones.

al de los veteranos en la escena. Así, Lola Arias nos enfrenta a las múltiples variables performáticas de la memoria y a la actuación que siempre subyace a la presencia y la acción del cuerpo y la voz en las prácticas documentales. Como en *Jogo de cena* (Coutinho, 2008), la reiteración y la repetición generan en el espectador experiencias y lecturas metalingüísticas en torno a la construcción de los relatos y la representación hasta ahora casi-inéditas en la tradición documental, pero rotundamente enraizadas en ella.

En buena parte de los títulos seleccionados en este recorrido (uno entre otros posibles que hubieran visibilizado otras constantes y diferencias en la producción documental contemporánea) encontramos concomitancias con las corrientes documentales y el cine ensayo internacional, de las nuevas formas de la no ficción que expresan al mismo tiempo la experiencia personal, la experiencia colectiva y los procesos por los que se siente, se piensa y se representa lo real. Pero sus manifestaciones concretas alcanzan pleno sentido al asumir los lugares desde los que se expresan, en el seno de las tradiciones con las que los creadores dialogan, de sus propias trayectorias y de las comunidades (sociales, políticas y afectivas) que las hacen posibles.

### Referencias bibliográficas

- Avellar, J. C. (2003). Amanhã começou ontem/Demain a commencé hier. *Cinémas de l'Amérique Latine*, 11(11), pp. 95-112.
- Bergala, A. (1998). si Je m'étais conté. En A. Bergala. (Coord.), *Je est un film*. París, Francia: Éditions ACOR.
- Blackson, R. (2007). Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, 66(1), pp. 28-40.
- Burton, J. (Ed.). (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh, Estados Unidos: University of Pittsburg Press.
- Carvalho, L. F. (2009). Rocha que voa. En P. A. Paraguaná (Ed.), *Miradas desinhibidas. El nuevo documental iberoamericano, 2000-2008* (pp.443-446). Madrid, España: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

- Corner, J. (2002a). Documentary in a Post-Documentary Culture? Notes on Forms and Their Functions. Recuperado de: <https://sussex.rl.talis.com/items/CC9A6C0C-B331-7D7E-E2F0-9E235D3363A2.html>
- Corner, J. (2002b). Performing the Real. Documentary Diversions. *Television & New Media*, 3 (3), pp. 255–269.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montaigne After Marker*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Elena, A. (2003). Gabriel Orozco, un proyecto fílmico documental En P. A. Paraguaná (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 440-442). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. París, Francia: Gallimard.
- Fuhs, K. (2012). Re-imagining the Nonfiction Criminal Narrative: Documentary Reenactment as Political Agency. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 38(1), pp. 51-78.
- Kahana, J. (2009). Introduction: What Now? Presenting Reenactment. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 50(1), pp. 46-60.
- López, A. M. (2014). A Poetics of the Trace. En V. Navarro y J.C. Rodríguez (Eds.), *New Documentaries in Latin America*, (pp. 25-43). Nueva York, Estados Unidos: Macmillan.
- Nichols, B. (2008). Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry*, 35 (1), pp. 72-89.
- Ortega, M. L. (2007a). *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid, España: Ocho y Medio/ Documenta Madrid.
- Ortega, M. L. (2007b). De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 679, pp. 19-27.
- Ortega, M. L. (2008). El 68 y el documental en Cuba. *Archivos de la Filmoteca*, 59, pp. 75-91.

- Ortega, M. L. (2009). De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina. En S. Gómez López y L. Gómez Vaquero (Eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental* (pp.101-137). Madrid, España: Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid.
- Ortega, M. L. (2011). Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano contemporáneo. *Cine documental*, 4. Recuperado de: <http://www.revista.cinedocumental.com.ar/>
- Ortega, M. L. (2016). Mérida 68. Las disyuntivas del documental. En M. Mestman (Ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 355-394). Buenos Aires, Argentina – Madrid, España: AKAL-Interpares.
- Ortega, M. L. (2018). Encounters with the Centaur: Forms of the Film-essay in Latin America. En M. d’Lugo, A.M. López y L. Podalsky (Eds.), *The Routledge Companion to Latin America Cinema* (pp.105-118). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Ortega, M. L. y García, N. (Eds.). (2008). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid, España: T&B/Festival Internacional de Cine de las Palmas.
- Ortega, M. L. y Weinrichter, A. (Eds.). (2006). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, España: T&B-Festival Internacional de Cine de Las Palmas.
- Paranaguá, P. A. (Ed.). (2003). *El cine documental en América Latina*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Salles, J. M. (s.f.). En el intenso ahora. Recuperado de: <https://complejoteatral.gob.ar/nota/en-el-intenso-ahora>
- Salles, J. M. y Zaccaro, N. (9 de noviembre de 2017). O que resta quando uma revolução acaba. *Revista Trip*. Recuperado de: <https://revistatrip.uol.com.br/>
- Sichel, B. (2003). *Postverité*. Murcia, España: Centro Párraga.
- Tuñón, J. (2009). Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo. En P.A. Paraguaná (Ed.), *Miradas desinhibidas. El nuevo documental iberoamericano, 2000-2008* (pp. 144-151). Madrid, España: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Winston, B. (2005). *Claiming the Real II: Documentary: Grierson and Beyond*. Londres, Reino Unido: BFI.

Winston, B. (2013). Life as Narrativised. En B. Winston (Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 89-97). Londres, Reino Unido: BFI.

Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona, España: Gobierno de Navarra.

### Referencias cinematográficas

Álvarez, Mercedes (directora). (2004). *El cielo gira*, 110 min. España.

Arias, Lola (directora). (2018). *Teatro de Guerra*, 73 min. Argentina, Alemania, España.

Benacerraf, Margot (directora). (1952), *Reverón*, 20 min. Venezuela, Francia.

Benacerraf, Margot (directora). (1959), *Araya*, 90 min. Venezuela.

Buil, José y Sistach, Maryse (directores). (1995). *La línea paterna*, 85 min. México.

Comolli, Jean-Louis y Labarthe, André S. (directores). (1968). *Les Deux Marseillaises*, 104 min. Francia.

Coutinho, Eduardo (director). (2008). *Jogo de cena/Juego de escena*, 105 min, Brasil.

Di Tella, Andrés (director) (2007). *Fotografías*, 110 min. Argentina.

Di Tella, Andrés (director) (2011). *Hachazos*, 83 min. Argentina.

Encina, Paz. (directora) (2014). *Arribo*, 10 min. Paraguay.

Encina, Paz. (directora) (2015). *Familiar*, 9 min. Paraguay.

Getino Octavio y Solanas, Pino (directores). (1968). *La hora de los hornos*, 264 min. Argentina.

- Gómez, Sara (directora). (1968). *En la otra isla*, 41 min. Cuba.
- Guerín, José Luis (director). (2001). *En construcción*, 125 min. España.
- Guillén Landrián, Nicolás (director). (1966). *Reportaje*, 10 min. Cuba.
- Handler, Mario (director). (1965). *Carlos*, 30 min. Uruguay.
- Hirszman, Leon (director). (1964). *Maioria absoluta*, 20 min. Brasil.
- Jabor, Arnaldo (director). (1967). *A opinião publica*, 65 min. Brasil.
- Klein, William (director). (1978). *Grands soirs, petits matins*, 240 min. Francia.
- Leighton, Cristián (director). (2009). *Kawase-San*, 78 min. Chile.
- Marcovich, Carlos (director). (1997). *¿Quién diablos es Juliette?*, 91 min. México.
- Marker, Chris (director) (1977). *Le fond de l'air est rouge*, 180 min. Francia.
- Marker, Chris (director) (1981). *Sans Soleil*, 104 min. Francia.
- Martín, Juan Carlos (director). (2002). *Gabriel Orozco*, 80 min. México.
- Moore, Michael (director). (2004). *Fahrenheit 9/11*, 122 min. Estados Unidos.
- Moreira Salles, João (director) (2007). *Santiago*, 80 min. Brasil.
- Moreira Salles, João (director) (2017). *No intenso agora/En el intenso ahora*, 127 min. Brasil.
- Olaizola, Yulene (directora). (2008). *Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo*, 83 min. México.
- Oppenheimer, Joshua (director). (2012). *The Act of Killing*, 159 min. Dinamarca, Reino Unido, Noruega.
- Ospina, Luis y Mayolo, Carlos (directores). (1978). *Agarrando pueblo*, 28 min. Colombia.

- Ospina, Luis (director). (2008). *Un tigre de papel*, 114 min. Colombia.
- Ospina, Luis (director). (2015). *Todo comenzó por el fin*, 208 min. Colombia.
- Panizza, Tiziana (directora). (2017). *Tierra sola*, 107 min. Chile.
- Pauls, Cristian (director) (2002). *Por la vuelta*, 77 min. Argentina.
- Rocha, Eryk (director). (2002). *Rocha que voa*, 92 min. Brasil.
- Rocha, Glauber (director). (1977). *Di Cavanti*, 18 min. Brasil.
- Rodríguez, Marta y Silva, Jorge (directores). (1966-1971). *Chircales*, 42 min. Colombia.
- Rufino, Paolo (director). (1968). *Lavra-dor*, 11 min. Brasil.
- Rulfo, Juan Carlos (director). (2006). *En el hoyo*, 84 min. México.
- Sanjinés, Jorge (director). (1964). *Revolución*, 9 min. Bolivia.
- Solberg, Helena (directora). (1995). *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, 91 min. Brasil, Estados Unidos, Reino Unido.
- Subirana, Carla (directora). (2008). *Nadar*, 94 min. España.
- Watkins, Peter (director). (2001). *La Commune* ( Paris 1871), 345 min. Francia.

DOCUMENTAL EXPANDIDO.  
APROXIMACIONES LATINOAMERICANAS.

JORGE LA FERLA  
Universidad de Buenos Aires/Universidad del Cine

A partir de considerar una serie de muestras en América Latina en cuyos procesos estuve involucrado propongo recorrer el conjunto de obras expuestas en exposiciones que permitirían discernir sobre variados criterios curatoriales. En estos casos diversos medios y vertientes artísticas se combinan hibridizando géneros y tecnologías relacionadas con el documental en sus expansiones al arte contemporáneo. Las exposiciones personales de Albertina Carri y Andrés Denegri (Argentina), Gilbertto Prado (Brasil), José Alejandro Restrepo (Colombia) y Gerardo Suter (México), desplegadas en varias ciudades del continente, ofrecieron propuestas en que se destacó la presencia de un documental que nos remite al cine, al video, al multimedia programado pensados para ser expuestos en diversos espacios de arte. Me remito a la propuestas de la MIDBO, particularmente la 20ª edición de 2018 en la que se trataron estas cuestiones de manera amplia.

Quisiera iniciar con la obra de Albertina Carri quien en esta última década desarrolla una obra que vincula la imagen documental, la producción editorial y el arte contemporáneo, la cual es exhibida bajo diversos formatos

y dispositivos. Modelo de realizadora contemporánea que opera desde la hibridez de tecnologías ha incurrido en la realización de cine de ficción, en la animación, el documental, la performance, el diseño editorial y la práctica de la instalación. Su producción documental marca dos extremos entre *Los Rubios* (2003) y *Cuaterros* (2016) que son un punto de inflexión en el cine argentino en donde el pasaje del cine al museo, y viceversa, reubica el documental en diversas variables expansivas que van de lo monocal al libro, de la performance a la instalación, del arte contemporáneo al largometraje. La exhibición que se presentó en Buenos Aires (2014) forma parte de un proyecto institucional que pone en la escena una memoria política.

Albertina Carri luego de su primer largometraje de ficción<sup>1</sup>, presenta la película *Los Rubios* (2003), que se convierte en manifiesto de una forma documental que se distancia de cualquiera de los modelos instalados durante las primeras décadas del retorno a la democracia y de los necesarios relatos sobre la dictadura y la violación de los derechos humanos en Argentina. La combinatoria de documental y ficción, la variedad de soportes y formatos – filmicos y electrónicos–, la animación y el uso de la tipografía señalan una escritura que excede la cuestión cinematográfica. Estos elementos hacen de *Los Rubios* (2003) un discurso diferente sobre la historia, la memoria, la propia realizadora y las maneras de armar un relato audiovisual.

Uno de los temas centrales de su muestra en la sala PAYS de Buenos Aires<sup>2</sup> se concentró en los vestigios de información sobre el pasado. Los datos, documentos y registros que conforman la recuperación de la memoria a partir de archivos encontrados –publicaciones, correspondencia epistolar, guiones y fragmentos filmicos– son el sustento de una política de archivos. Una propuesta que trasciende lo biográfico y se inscribe como un autorretrato que, a su vez, remite a la lectura de una historia personal, familiar y de un país. La materialidad y los dispositivos refieren a un discurso que atraviesa diversos medios y sus tecnologías y se presentan como una serie de instalaciones. Es significativa la vigencia de la publicación *Los Rubios. Cartografía de una película* (Carri, 2007),

---

1 *No quiero volver a casa* (2000) fue una co-producción entre Argentina y los Países Bajos.

2 *Operación fracaso y el sonido recobrado*, Sala PAYS, Parque de la memoria, Buenos Aires, 2015.

antológico proyecto editorial que se sitúa entre el libro de artista y el ensayo, y que sigue siendo una rareza, considerando la literatura sobre cine producida por directores de cine. Pensado como una crónica que sigue los pasos de la puesta en escena de un film una vez terminado<sup>3</sup>, se refiere a *Los Rubios* (2003) como proyecto a partir de ilustraciones, fotos e intervenciones. Un hipertexto que excede el film acabado y abarca todo su proceso creativo, como una forma de escritura que se concentra en la puesta en página editorial y el diseño gráfico que anunciaba diversas continuaciones del film en cuestión.

Un eje de la muestra se refiere al libro del padre de Albertina, Roberto Carri, *Isidro Velásquez. Formas Prerrevolucionarias de la Violencia* (1968), manifiesto de culto del pensamiento político y la acción revolucionaria, cuya lectura sobre el cuatreroismo como forma incipiente de rebelión popular disparó una acción política y un pensamiento militante. La épica de Isidro Velásquez<sup>4</sup> según la visión de Roberto Carri dio lugar a variados proyectos de cine. La serie *Operación Fracaso* se presenta como un posible guion<sup>5</sup> sobre esas películas fallidas, es decir, como un ensayo sobre ese film deseado por varios autores, entre los cuales se encuentra la misma Albertina. La imposibilidad de concretar una película sobre Velásquez queda saldada con tres instalaciones que ponen en foco la figura y escritos de Roberto Carri. Un film que no está, del cual quedan restos y memorias dispersas, y que las cinco pantallas de la instalación *Investigación sobre el Cuatreroismo* (2015) despliegan como un panorama visual sobre la operatoria de un film imaginario, cuyo registro y montajes son imposibles. A través de los vestigios de esos proyectos se reconsidera un film y una acción revolucionaria imposibles en el país. El sonido de la pieza retoma un texto de Albertina expuesto originalmente para una acción performática, en el que traza los múltiples recorridos que estuvieron desde su origen un proyecto propio de film sobre la obra de Roberto Carri/Isidro Velásquez.

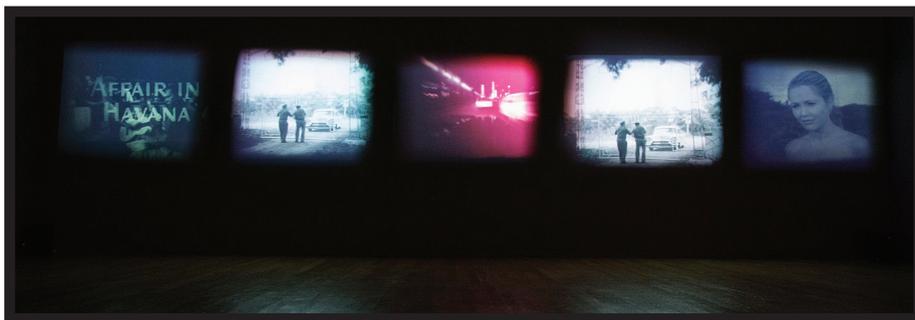
---

3 Otra reminiscencia godardiana, esta vez vinculada a sus proyectos editoriales, particularmente a su *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, 1980.

4 Albertina Carri y Mariano Llinás tenían proyectos filmicos sobre el personaje que nunca se llevaron a cabo. En 1971, Pablo Szir realizó un film que pocos vieron y que se perdió.

5 Guion a la manera de Jean-Luc Godard, que produce varios videos, en forma de ensayo, sobre algunas de sus películas, una vez terminadas.

El despliegue de estas obras presentaba un elocuente autorretrato documental que se plantea la pregunta *¿Quién soy yo?*, a la cual Albertina Carri viene respondiendo a través del cine documental, el libro y, ahora, las instalaciones, con lo que conforma un discurso audiovisual expandido. En el oscurecimiento de la sala se constituye una relación espacio-tiempo entre las instalaciones que propone recorridos alejados de cualquier linealidad o cronología. *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015) en su conjunto requiere un tiempo propio de movimiento del espectador, que iba incorporando un relato sensorial de luz, imágenes y sonidos fragmentados de una puesta en escena de una memoria personal, familiar y política concentrada en la práctica de la instalación. Es de la instalación de cinco pantallas de *Investigación sobre el Cuatrerismo* que surge la estructura de su film documental *Cuatreros* (2015) en donde se mantiene en gran parte la composición multipantalla en cuadro, para un relato que pone en tensión crítica diversos archivos de cine y televisión de la época a través la voz performática, elocuente y en *off* de la misma realizadora. Un largometraje de archivos que proviene del arte contemporáneo, para un híbrido, que es la instalación expandida al cine.



1 y 2. Albertina Carri. De *Los Rubios. Cartografía de un película* (2007) a *Investigación sobre el Cuatrerismo* (2015) y *Cuatreros* (2015).

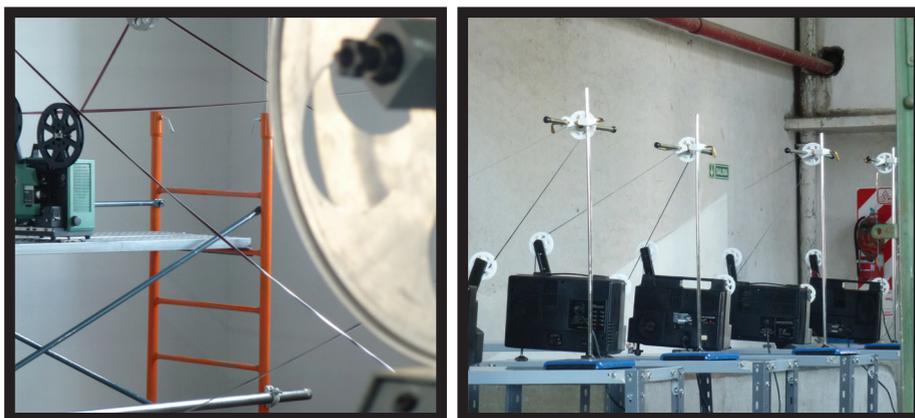
Es el artista argentino Andrés Denegri<sup>6</sup> quien viene operando con el archivo filmico y el metraje encontrado a partir de la máquina del cine expuesta en la sala de arte. Dos de sus muestras recientes, *Cine de Exposición. Instalaciones filmicas*<sup>7</sup> (2013/14) y *Aurora*<sup>8</sup> (2015) ofrecieron un relato sobre una historia del cine como memoria personal a partir del uso de archivos. Los proyectores de cine, en sus diversos pasos de 35, 16 y 8 mm, se ponían en marcha a partir del paso del espectador, quien se desplazaba a la par del celuloide a lo largo y a lo alto de la sala, según fue el caso en Buenos Aires y Salta. Ambas muestras situaban al cine en el centro de la escena del arte en los vínculos y rupturas entre el audiovisual y el museo proponiendo una mirada retrospectiva sobre la práctica artística con los medios. La recuperación y manipulación del aparato cinematográfico y las imágenes del pasado culminaban en la proyección filmica y la exhibición de su maquinaria, bajo la forma de la instalación. El término de puesta en escena era revisitado pues remite al dispositivo y al efecto cine operando en el espacio del arte para un espectador que deambulando por el cubo blanco del museo que se mueve entre imágenes, máquinas, haces de luz, sonidos y sombras es decir una fantasmagoría cinematográfica. El rol del espectador de cine variaba, de estar inmóvil en su butaca ahora necesitaba desplazamiento, despertando una percepción basada en el movimiento de su cuerpo y los archivos filmicos que viajaban por el espacio proponiendo una lectura de la historia del cine y su materialidad perdida. Así fue como el archivo encontrado remitía a la historia filmada, y proyectada. Podemos referirnos al efecto cine fuera del cine, reformulado por la instalación en el espacio en la galería y el museo.

---

6 He tenido el gusto de compartir una mesa redonda en la Universidad Nacional de Colombia, con Andrés Denegri y junto a Étienne de France, destacados invitados de la XX MIDBO - 2018, elocuentes ejemplos de realizadores que cubren una amplia gama de géneros y dispositivos vinculados a la escritura documental, que van del cine y el video monocanal, a la instalación y a sitios de internet.

7 *Cine de Exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri* (2013-2014), Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Buenos Aires, Argentina.

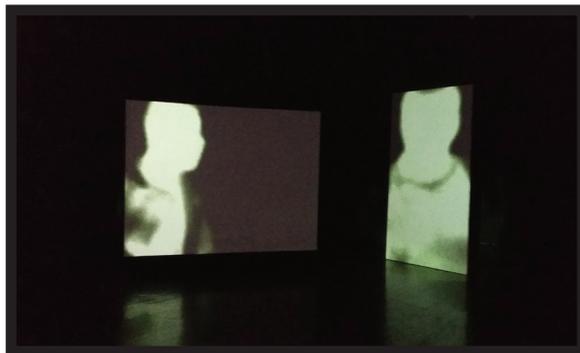
8 *Aurora. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri* (2015), Museo de Bellas Artes de Salta, Argentina.



3 y 4. Preview/Work in progress, *Cine de Exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*, Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Buenos Aires, 2013/2014.

La exposición del artista mexicano Gerardo Suter, *neoTrópico. Caja Negra y otros Microrelatos* (2017/2018), Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México, puso en escena otro tema candente en el continente, como son las fronteras altamente vigiladas, de un mundo que se presenta como globalizado, y que tiene en México un espacio sintomático. La frontera norte, altamente mediatizada y un límite sur, en el que el hostigado se convierte en el perseguidor. Las tres imágenes en fuga de la instalación se extendían hacia las paredes de la sala en *black out* buscando así incluir la propia sombra del visitante. Las imágenes proyectadas provenían de registros en *night vision* tomados por cámaras clandestinas de caza migrantes en la frontera de los Estados Unidos de las cuales no había mayores datos. El archivo estaba en cuestión, aunque ya no era el del prestigioso *found footage* filmico, sino una imagen digital en movimiento subida anónimamente a las redes, la cual era procesada por Suter. Los personajes que en la noche caminan sigilosamente, se detienen, vuelven sobre sus pasos, dudan sobre la dirección, y retoman el movimiento se asocian al diseño de lo que se espera del espectador de la obra. Así es como el espectador era otro clandestino el cual invade la obra, y en su experiencia de no saber hacia dónde va, tanea el espacio, escucha el entorno sonoro, observa su sombra, y por momentos se confunde con las siluetas de las proyecciones. Así, inmerso en cuerpo e instinto, el visitante iba generando una imagen mental que variaba según la persona. Era en la medida en que transcurría el tiempo que su conciencia interpretaba en el devenir de la imaginación que se disparaba por la desorientación y la pérdida de orientación inmerso en la obra. La composición

sonora del músico Antonio Russek ponía en espacio la secuencia nocturna de los viajantes y visitantes como elemento central de una espacialidad también determinada por la escucha. Los seis canales de sonido y la serie de parlantes en cuatro vías, completaba el escenario junto a los haces de luz, las pantallas, y las sombras resultantes en las paredes.



5, 6 y 7. *neoTrópico. Caja Negra y otros Microrelatos* (2017/2018) de Gerardo Suter, Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México.

Fotos: Jorge La Ferla.

Fue en ese mismo espacio en la Ciudad de México que se presentó *Circuito Alameda* (2018) de Gilberto Prado, que resultó de un proceso de intercambios del artista brasileño y el colectivo *Poéticas Digitais* (Universidad de São Paulo, Brasil) con el Laboratorio Arte Alameda (Ciudad de México). La muestra propuso una serie de obras nuevas, *site specific*, así como un panorama de creaciones recientes de Prado que fueron del bioarte al arte interactivo, piezas objetuales y obras tecnológicas que combinaron medios analógicos con nuevas tecnologías. Las obras especialmente creadas para esta muestra propusieron un diálogo con el entorno de la Ciudad de México a partir del contexto espacial, temporal e histórico del Laboratorio Arte Alameda. La muestra ponía en escena la locación y la arquitectura del Laboratorio que funciona en el antiguo Convento de San Diego (1594) y la vecina Alameda Central en el centro de México. Prado buscó rememorar trayectos entre un interior vinculado al claustro religioso con el parque exterior con sus senderos, especies botánicas y el agua de sus fuentes. Otro conjunto de obras nuevas, *site specific*, pusieron en obra especies de árboles y plantas en torno al agua como alegoría de la historia de la Alameda. Las plantas de las obras de *Jardín Alameda* y los frutos locales de *Caja de choque*, maíces, chiles y naranjas, se presentaban en tanto objetos de la naturaleza locales, los cuales fueron dispuestos y conectados entre sí, generando diversos flujos de energía eléctrica. Aquel vínculo moderno de la Pinacoteca Virreinal, que funcionó en el mismo edificio, se continuaría en estas dos décadas de existencia del Laboratorio Arte Alameda para un relato que se originó en el arte culto y que el ámbito expositivo contemporáneo se piensa como un laboratorio en que el arte, la ciencia y la tecnología tienen un lugar destacado. Las pinturas de la colonia española se continuaron en el presente con las máquinas de imágenes, sonidos y cálculo. Asimismo en *Circuito Alameda* estuvo dispuesta la nueva versión *Desertesejo* (2000/2018) obra multimedia de realidad virtual cuya vigencia fue testimonio de la problemática del acervo de obras tecnológicas para un proyecto de referencia en la historia de las artes mediáticas del continente. *Desertesejo* en sus versiones a lo largo de dos décadas conforma una *meta data* que sortea el síndrome del arte digital como es su rápida obsolescencia que caracteriza las obras interactivas en su hardware, programa operativo, interface, agenciamientos expográficos y repositorio archivístico. Esta exposición desplegada en más de 600 metros cuadrados estuvo conformada por diagramas, serigrafías, espacios lúdicos virtuales, plataformas interactivas, pantallas móviles y variados objetos. Un conjunto articulado bajo la forma de instalaciones sonoras y objetuales, piezas

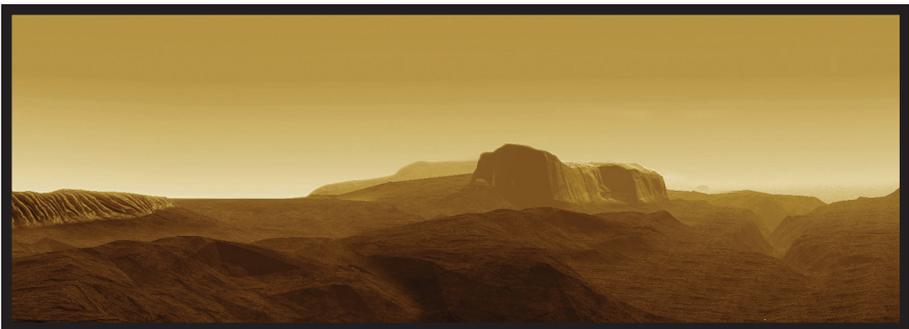
autogenerativas e interactivas de telepresencia, jardines y plantas variados objetos, que resumían la trayectoria del emblemático artista brasileño.



10. *Jardín Alameda*



11. *Caja de choque*



12. *Desertesejo*

10, 11 y 12. Fotos *Circuito Alameda* (2018) de Gilberto Prado, Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México.

Fotos: Gilberto Prado y Grupo Poéticas Digitais.

Pero sin dudas es José Alejandro Restrepo, quien ha llevado hasta el paroxismo una visión crítica de Colombia y de la región, a partir de una extensa obra compuesta por performances, objetos, serigrafías, grabados, fotografías, piezas editoriales y biológicas, videos. Pongo como elocuente ejemplo su muestra en Buenos Aires, *Religión Católica* (2017), la cual confrontaba escritos e imágenes de la historia, relatos y recorridos por el discurso de la ciencia y la religión que se combinaban con el mito indígena, el saber popular y los vestigios de narraciones provenientes de diversas partes de Colombia. Inscripciones para un relato crítico cuestionador del discurso de los aparatos ideológicos del estado asentados en los manuales escolares, los cantos patrios, los evangelios y particularmente los medios masivos de comunicación *Religión Católica* puso en escena un amplio panorama de la obra de Restrepo basado en investigaciones sobre las elocuciones de los aparatos ideológicos formulados desde la arenga, la encíclica, el manifiesto y el bando militar. Esas invocaciones divinas, que promovían la evangelización del otro —es decir, el enemigo, el extraño, lo diferente, lo divergente—, eran desarmadas por Restrepo. La reminiscencia de imágenes del pasado y los textos de los medios masivos de comunicación funcionaron como una base de datos manifiesta mediante diversas formas y dispositivos. Las imágenes tecnológicas en cuestión procedían de un arte de la memoria y la crítica al poder dominante, expresado a través de la política, la religión y la educación desde las instituciones que lo sostienen. Asimismo, se destacaban las manifestaciones de un imaginario popular divergente de ese discurso dogmático. Una acción concentrada en la representación del cuerpo humano y la figura divina para una vertiente del arte contemporáneo en que el uso de la tecnología implicaba proponer formas expresivas desde el manejo del archivo. Así es como esta exposición surgía de una práctica artística que dialogaba asimismo con la imagen documental. En este sentido, fue todo un desafío la disposición en sala de la imagen de video a partir de una profusa obra monocanal en diálogo con obras pictóricas, fotográficas, electrónicas e informáticas. La nueva obra inaugurada en Buenos Aires, *Materiales para Misión en China* (2017), un tríptico compuesto por dos grabados y un video. Las históricas ilustraciones de *Evangelicae Historiae Imagines* (1537) de Jerónimo Nadal provenían de los grabados en la versión china de otro misionero jesuita, Giulio Aleni (1637), quien concibió una edición de los dibujos de Nadal adaptados para las misiones evangelizadoras en China. Este es un tema mayor, pues se vincula con una historia de la representación, de textos e imágenes, que desarrolla la Iglesia a partir de la práctica religiosa de referencia instaurada por San

Ignacio de Loyola, cuya influencia se mantiene durante siglos. Creer en Dios se deriva de la fe en los textos y las imágenes técnicas. Estas lecturas de los textos religiosos vinculados a la evangelización se continuaba con la serie *Variaciones sobre el Purgatorio*, cuya versión de Buenos Aires (2017) *Variación sobre El Purgatorio N.1* (2011) propuso en una sala cerrada un fondo cubierto por grabados. Este escenario empapelado con papel afiche de una misma imagen se complementaba con una proyección en video con la misma imagen, trabajada digitalmente, con variados efectos de luces y sombras que provocaban un efecto alucinatorio. Una obra que se consumaba con el espectador en la escena, observando. Este *locus* espacial y temporal remitía a un limbo teatral, donde se combinaban una vez más las dos tramas referidas de Restrepo, el grabado y la imagen de video, con el espectador completando la acción con su cuerpo y su mirada en una escena ominosa del purgatorio. Por su parte la pieza *Santo Job* (2017), combinaba una proyección de video con objetos con gusanos de seda criados para la ocasión, rememorando la legendaria pieza de Restrepo, *Musa Paradisiaca* (1996). Esta obra conmovedora estaba compuesta por plantas de banano cuyos tallos culminaban en pequeños monitores de video blanco y negro. Restrepo cuestiona con estas dos obras la banalidad del género, politizando el bioarte de manera certera. Podemos considerar a Restrepo un comentarista privilegiado que procesa la realidad colombiana y, por extensión, latinoamericana, a través de formas de representación que se concentran en la práctica híbrida de la instalación. La muestra *Religión Católica* ponía en obra un arte de la memoria crítico del poder dominante en sus diversas expresiones. El cuerpo humano y la figura divina se manifestaban a partir de la manipulación de los diversos archivos que dialogan con la imagen documental y una propuesta desbordante alrededor de la representación del discurso de la historia y la religión.



13. Materiales para Misión en China



14. *Variaciones sobre el Purgatorio N. 1*



15. *Santo Job*

13,14 y 15. Fotos *Religión Católica* de José Alejandro Restrepo, Fundación OSDE, Buenos Aires.

Fotos: Estudio Ledesma Hueyo – Espacio Arte Fundación OSDE.

El reconocimiento a la producción documental latinoamericana a través de premios, selecciones y menciones ha derivado en un generalizado optimismo considerando los variados lauros que consigue el cine independiente y de autor, de ficción y no ficción, el cual alcanza una merecida visibilidad a nivel nacional e internacional. Sin embargo, son pocas las obras y los artistas que consiguen articular un discurso coherente y profundo sobre lo que puede implicar el representar cuestiones centrales que hacen a nuestra región. La forma y la duración del largometraje, ahora en su simulación digital, no termina de responder en su linealidad narrativa, literalidad expresiva y lenguaje clásico a un montaje complejo como puede ser el tratar una región en conflicto. Este conjunto de exposiciones personales de Albertina Carri, Andrés Denegri, Gilberto Prado, José Alejandro Restrepo y Gerardo Suter son algunos ejemplos que son variaciones de un discurso elocuente vinculada a práctica de la instalación practicada en los espacios expositivos del arte contemporáneo y que marcan un punto de inflexión en lo que puede ser una vertiente del documental expandido en América Latina.

## Referencias bibliográficas

- Carri, A. (2007). *Los Rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires, Argentina: BAFICI.
- Carri, R. (2001 [1968]). *Isidro Velázquez. Formas Prerrevolucionarias de la Violencia*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Godard, J.L. (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid, España: Alphaville.
- La Ferla, J. (2013). *Cine de Exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires, Argentina: Espacio de Arte Fundación OSDE. Recuperado de: [https://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img\\_\\$272.pdf](https://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$272.pdf)
- La Ferla, J., García, C. y Arancibia, V. (2015). *Aurora. Instalaciones filmicas. Andrés Denegri*. Salta, Argentina: Museo de Bellas Artes de Salta. Recuperado de: [https://issuu.com/basalta/docs/aurora\\_catalogo](https://issuu.com/basalta/docs/aurora_catalogo)
- Prado, G. y La Ferla, J. (2019). *Circuito Alameda*. Ciudad de México, México: Laboratorio Arte Alameda, INBA. Recuperado de: [http://www.gilberttoprado.net/assets/circuito\\_alameda\\_gttoprado\\_jlf.pdf?fbclid=IwAR0Og1I-zxjrR8xhYgHCF3Jsy0RbzWyCCoCHbZmOh5tsPMX3qxTEmTRFNDiw](http://www.gilberttoprado.net/assets/circuito_alameda_gttoprado_jlf.pdf?fbclid=IwAR0Og1I-zxjrR8xhYgHCF3Jsy0RbzWyCCoCHbZmOh5tsPMX3qxTEmTRFNDiw)
- Restrepo, J.A., La Ferla, J. y Szilfman, M. (2017). *Religión Católica. José Alejandro Restrepo*. Buenos Aires, Argentina: Espacio de Arte Fundación OSDE. Recuperado de: <http://www.artefundacionosde.com.ar/BO/muestra.asp?-muestraId=1633>
- Suter, G. y La Ferla, J. (2018). *neoTrópico. Caja Negra y otros Microrelatos*. Laboratorio Arte Alameda, Secretaría de Cultura. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

## Referencias cinematográficas

- Carri, Albertina (directora). (2000). *No quiero volver a casa*, 74 min. Argentina, Países Bajos.
- Carri, Albertina (directora). (2003). *Los Rubios*, 89 min. Argentina.



## DIÁLOGOS DOCUMENTALES



CUERPO Y ARCHIVO.  
CONVERSACIÓN CON ALBERTINA CARRI.

ALBERTINA CARRI Y CLAUDIA SALAMANCA

Albertina Carri es directora, productora y guionista de cine. Sus largometrajes se han exhibido en los festivales de Cannes, Berlín, Toronto, Buenos Aires, Locarno y Rotterdam, entre otros. Albertina Carri se caracteriza por su versatilidad y constante investigación en distintos géneros. Ha explorado tanto el policial negro como el documental –en su límite con la ficción–, el melodrama pornográfico o el drama familiar, utilizando técnicas que van del *scratching* a la ficción, pasando por el *found footage*, la animación, el documental de observación y el porno político. Claudia Salamanca, con quien se establece este diálogo es artista visual y escritora en crítica de arte, geopolítica y nuevos medios. Su investigación se da en el entrecruce de los estudios visuales y la teoría política. Como docente está interesada en los procesos de escritura desde las artes y cómo desde ellos pueden surgir formas de creación que hablan con la imagen y no sobre ella.

**C.S. Quisiera para empezar generar un cruce entre dos películas que me parece pueden suscitar una conversación acerca de lo que se debe ver o lo que no se debe ver, o lo que no se puede ver. Entonces, pensando en esto, la primera película a invitar a esta conversación es *Restos* (2010). *Restos* es**

un cortometraje, realizado a partir de un proyecto que se llama *25 miradas 200 minutos* con motivo de la celebración de los 200 años del bicentenario de la República de Argentina. La segunda película es *Pets* (2012) del año 2012. Entonces tenemos *Restos* que es una película que habla de lo que no existe, de la precariedad del archivo, a través de una serie de películas de la época de la dictadura en Argentina que se nos han negado. Sin embargo, tú también nos niegas la imagen de esas películas. Es decir, en *Restos* no vemos ninguna de esas películas que mencionas y que, ante la negligencia de la creación de un archivo, ellas han migrado a colecciones particulares. En *Restos* hablas de una negligencia ante la memoria, y, aun así, frente a ese reclamo que haces, no nos ofreces ninguna imagen que pueda validar esa necesidad de conservación, preservación y consulta, sino que pareciese que abrazas esa idea de negar la imagen. Entonces, por un lado, tenemos una película en la que la imagen de la que se habla no existe o no nos la das, es decir si existe, pero no está ahí, dada, y por otro lado tenemos *Pets*. Una película de metraje encontrado que nos muestra pornografía. Aquí la imagen aparece con toda su fuerza, proclamando su visibilidad. ¿Cómo negociar entre esas dos cosas? ¿Qué se debe ver, qué no se debe ver, qué se puede ver? ¿Cómo construimos esa red de lo visible? ¿Qué aparece frente a la mirada y qué no está en la mirada?

A.C. Bueno, en el caso de *Restos* (2010) es una película que sí, habla sobre el material desaparecido durante la última dictadura en Argentina. Y hay películas que nunca aparecieron. Algunas fueron apareciendo tiradas en salas de cine o en el ICAIC que es el Instituto de Cine de Cuba, o en colecciones privadas. Por otro lado, sí, la Argentina no tiene una cinemateca nacional, que es bastante curioso porque es un país con una cinefilia muy importante, pero nunca se ha logrado crear esta institución. Esto es una deuda de la democracia de los últimos treinta años. En realidad, yo tomé la decisión radical justamente de no mostrar ninguna imagen en *Restos*, de las películas que sí han sido encontradas. Una decisión casi por respeto a las no encontradas. Es una apelación que también cometí de algún modo en *Los Rubios* (2003). Allí también no aparece ni una sola imagen de mi madre, ni de mi padre. *Los Rubios* es un recorrido sobre mi propia vida a partir de la ausencia forzada, la desaparición de mi madre y de mi padre. En el momento en que lo hice, tomé esa decisión porque me parecía que justamente lo que yo buscaba era exponer a los espectadores a esa misma experiencia, a la ausencia y no a la presencia. Yo muestro una foto y digo, “estas son las películas que se encontraron”, y entonces

se genera una tranquilidad en el cuerpo del espectador. Y justamente lo que yo quería generar era esa falta, esa ausencia. En el caso de *Pets* (2012) la aspiración es exactamente la contraria; es decir, me dedico a molestar a los espectadores. Cuando yo empecé a trabajar archivos pornográficos, me encontré con una lata que tenía zoofilia; una escena de toda violencia. Allí la chica mira todo el tiempo fuera de cámara como pidiendo que la saquen de ahí. Se siente la presencia del amo, diciendo que continúe. Ella baja la mirada y acaricia al perro y vuelve a la escena de coito totalmente violento con el perro. Cuando me encontré con esa lata, lo primero que me sucedió fue que me quedé en shock, y justamente el preguntarse ¿Qué se hace con ese material? ¿Por qué ese material existe? ¿Habla de una estructura social? ¿Quiénes hacían porno? ¿Quiénes veían porno? Específicamente esas películas pornográficas mudas de los años veinte, claramente las hacían hombres, para ver entre ellos. Solo los hombres accedían al porno. Entonces al encontrarme con ese material, me parecía que había que hacerlo visible y no esconderlo. Decir 'esto no se puede ver' por el nivel violencia que tiene, sería decir esto no existe. Me parece que la única forma de devolverle voz, de algún modo, a esta mirada de la esclava es hacerlo visible hoy, ponerlo en presente y poder reflexionar sobre ese material. *Pets* es además una operación. No es solamente ese material, sino también se combina con otros materiales, incluso tiene un poco de humor el final.

**Me parece muy interesante porque, efectivamente lo que sucede con ese tipo de operaciones es que nos salimos del binarismo de visible / invisible. Precisamente la operación que haces en *Restos* (2010), eso que nos quitas, nos lo devuelves de alguna manera con esa ausencia, pero esa ausencia se vuelve muy material, porque hay muchísimo trabajo con la materia, casi con el cuerpo del archivo, con la lata, con volver a grabar en 16; a partir de esa experimentación con la cinta, la quemas, la sumerges, está la tinta, el agua. Es como si una serie de fuerzas empezaran a actuar sobre el material, aunque la imagen no se nos dé, ellas aparecen en su ausencia a través de la materia.**

Sí, de algún modo lo que hice en *Restos* (2010), la idea era tratar al material como cuerpos. También *Restos* en realidad habla de esa situación digamos, la desaparición de los cuerpos. Entonces tomé lo orgánico del material filmico, y lo intervine manualmente, está rayado, lo borré, lo quemé, hice procesos similares a lo que es la desaparición. Siempre en esa línea, buscando encontrar algo de esa sensación de vacío que deja la desaparición.

Yo trabajo sobre memoria y no sobre historia. Es la historia versus memoria; la pareja infernal, dice alguien por ahí. Yo trabajo sobre la idea de una memoria espectral y ella es otro tipo de construcción, no busco una memoria de una historia nacional. Sino en realidad mi trabajo es más cercano a la idea de memoria familiar, a una idea de transmisión oral del pasado, pero también de ese pasado como réplica en el presente, y me parece que ese es el ejercicio de la memoria a diferencia de historia.

Sí y en ese ejercicio los cuerpos empiezan a aparecer muy fuertes y es el cuerpo que tiene que encarnar otra vez eso que le queda. Es el cuerpo del espectador el que tiene que vivir con esa ausencia, con ese vacío y ese vacío tanto en *Restos* como en *Pets* empieza a tener peso, ya sea porque el cuerpo tiene que quitar la mirada, o porque está enfrentado una mirada por fuera del cuadro que le está solicitando. Entonces lo que empezamos a ver en tu trabajo es una dinámica que se fuga hacia los cuerpos, y por ejemplo, en *Los Rubios* (2003) se da con esa doble Albertina la cual me parece que es una operación que invita a otros ¿Si?

Claro.

No sé si podrías comentar un poco con respecto a esas operaciones, que como dices, son espectrales. Aquellas que tienen varios espectros, tantos que en el presente tú tienes un doble espectral que aparece en la imagen y que decides fabricar para ti misma. ¿Pero cómo empieza esto a funcionar ya en el archivo?

Sí, y lo puedo relacionar diez años después de hacer *Los Rubios* (2003). Es una película que ya tiene diez años y una idea que me gusta bastante es el derecho al olvido. Para mí está directamente relacionado con esto de hacer memoria. Si el problema de la memoria es la transmisión, el cómo se transmite a las generaciones siguientes; en el momento mismo en el que hacía la película, a mí me resultaba muy extraño que es un cine que parece dar la espalda a los espectadores, cuando en realidad pienso todo el tiempo en el espectador y pienso en el cuerpo del espectador. Ahora que empecé a hacer video instalaciones es lo mismo, me interesa el cuerpo de ese espectador en movimiento, no el espectador pasivo de la sala de cine. Entonces en el caso de *Los Rubios*, en el momento que decido poner una actriz en escena haciendo de mí misma, lo que

quería hacer era distanciar lo traumático, el trauma que tiene mi propia historia, que es que quedé huérfana a los tres años de una manera extremadamente violenta y presencié además el secuestro de mis padres. Para poder contar esa historia era necesario para mí un distanciamiento para que así, el espectador se pueda identificar con esa otra Albertina que es la Albertina del presente, y no con la niña de tres años, puesto que esa imagen es bastante intolerable. En ese momento surgió así la presencia de la actriz. Sin embargo, me resultaba de algún modo mezquino no decir que era yo quien estaba conduciendo a esa actriz; por ejemplo, diciéndole no digas tantas veces yo; aunque todo el tiempo la película se trataba de esto. Hay algo en ese desdoblamiento en el momento de hacer la película, que difiere de hoy, diez años después. Diría que hay algo en ese desdoblamiento que se vuelve colectivo, que es un poco la búsqueda de *Los Rubios*. El equipo técnico de la película va cambiando de roles, va haciendo otras cosas, incluso también dirigen a la actriz y me dirigen a mí. El gesto, la situación de tomar esa historia, es de algún modo sacarle ese yo y volverlo un nosotros y hay algo de esa construcción en esa cantidad de cuerpos que se van replicando. Incluso hay un plano en el que para mí es clave en ese sentido; es una especie de travelling en el que la actriz, pasa y vuelve a aparecer y vuelve a aparecer y vuelve a aparecer. Hay algo del orden de la repetición y también hay algo del orden de la insistencia. Y esto lo entendí ahora. Y me gusta la idea de la insistencia; insistir, insistir, insistir con determinados temas. Creo la memoria tiene precisamente eso: la insistencia es una resistencia a recordar.

**Yo voy a volver a los cuerpos. Vuelvo con insistencia a los cuerpos.**

Me parece muy bien porque este año di un seminario, se llamaba “La imagen cuerpo”. Que me costó bastante armarlo...

Puesto que en las operaciones casi que gramaticales del lenguaje cinematográfico, el cuerpo del espectador se asume como una cosa ahí. Y también me parece muy difícil, por ejemplo, pero necesario, el gesto de volver a retomar la pornografía. La pornografía es un género y tiene absolutamente marcados los tipos de planos que son necesarios para que el porno sea porno. Por ejemplo, la eyaculación masculina es el “money shot”

Sí, el *money shot*

Este *money shot* tiene que mostrarse, tiene que mostrar los genitales, ¿cuáles? Sería la pregunta y cómo esta manera de mostrar ha organizado un tipo de mirada alrededor del cuerpo y cuál es el cuerpo que vocaliza y dice que tiene placer y el cuerpo que no vocaliza y que no tiene placer.

Sí, alrededor del cuerpo y alrededor del placer.

Claro.

Alrededor del goce hay un goce específico que dicta la pornografía.

Sí. Entonces me parece importante volver a retomar y asumir que tanto el cuerpo que está en la imagen como el cuerpo del espectador son dos cosas que pueden casi que empezarse a “aghhrrrrr” ¡No tengo la palabra! A ver como... ¿Si? A empezar a...

A organizarse...

¡A organizarse! Sí, hacia otro tipo de operaciones que configuran colectivamente otros cuerpos. Por eso quisiera que hablaras un poco de *Barbie* (2001) y después de *La Rabia* (2008), pero pues ahí vamos, de a poquitos.

Bueno, *Barbie* es con muñecos así que no hay cuerpos...

Pero hay una organización en planos que si apunta o hace como un dardo hacia una organización corporal que es...

Sí, sí, es un estudio de la pornografía. Es una película pornográfica con muñequitos Barbies, con la colección Barbie. Es una película organizada en dos sentidos. Por un lado, está el relato que es un melodrama clásico y por el otro, está filmada con la puesta en escena de una película porno, con sexo explícito por parte de los muñecos. Para mí, la operación de ese cruce de géneros, los dos géneros, el melodrama y la pornografía, es un intento por deconstruirlos. Esos dos géneros son bien particulares. La pornografía es un género claramente patriarcal y al igual que el melodrama, pero este último busca un cuerpo femenino como espectador; es un género dirigido más a las mujeres, donde siempre te dejan una especie de vacío, de insatisfacción. Hay otra idea bien compleja y es el amor romántico, que es el que trabaja el melodrama. Entonces

*Barbie* es para mí la destrucción; un intento de destrucción de toda esa tecnología de género, que nos pone a las mujeres en un lugar de muchísima sumisión, de muchísima dominación. En el caso de *Barbie*, ¡por supuesto que la película de algún modo termina al revés! Termina en una escena de poliamor en la que cuatro o cinco personajes están viviendo todos juntos. Y eso, es algo que trabajo en mis películas. Mi primera película es un policial negro, pero que a la vez tampoco lo es; la película termina, y le da la vuelta a cierta cuestión del policial negro. Y sí, hay algo de los géneros cinematográficos que también me interesa; los géneros como el melodrama y la pornografía, por ejemplo, son estancados. Sobretudo estos dos géneros que están específicamente dirigidos a cierto espectador. En el caso de la pornografía, claramente el espectador hegemónico es un hombre blanco heterosexual; en el caso del melodrama son las mujeres de clases populares. Pero ahí en ese entramado se construyen sociedades totalmente desiguales, no sólo en términos económicos sino también en términos de subjetivación, en términos simbólicos y en términos de potencia del cuerpo.

Eso es otra cosa, los cuerpos también están atados a los formatos y en tu trabajo todo el tiempo el formato intenta salirse de su forma. Por ejemplo, con *La Rabia* (2008) uno tiene la sensación de efectivamente estar viendo una película de ficción, pero empieza a cruzarse la animación, empieza a cruzarse el documental o hasta la pornografía un poco, porque en esos momentos sacas la cámara, y apuntas de otra manera al cuerpo. Y uno siente que el problema ahí no es simplemente un problema de experimentación con formatos, sino que tú le estás solicitando al espectador otro tipo de mirada frente a la realidad a la que está siendo expuesto. Entonces volviendo a *La Rabia*, tú has dicho que es una obra que trabaja con la naturalización de la violencia. Y sí, todo el tiempo en la película hay una violencia depredadora, como una cosa que todos están ejerciendo, un canibalismo entre todos los personajes. Frente a eso yo quisiera preguntarte ¿Cómo ves ese problema, otra vez del cuerpo en *La Rabia*?

*La Rabia* (2008) tiene ese cruce con lo real. *La Rabia* hace un trabajo claramente sobre la naturalización de la violencia. Que me parece que es algo a lo que estamos expuestos y expuestas permanentemente y que, a la vez, no nos enteramos; no nos damos cuenta. Es decir, vivimos una violencia que circula alrededor nuestro, desde los medios de comunicación y el consumo; un capitalismo que asumimos como natural. Y en ese sentido, me interesaba armar

una película en términos de fábula, porque *La Rabia* es como una fábula. Es una gente sin tiempo; no tienen ni teléfono ni televisión. No tienen acceso a otra cosa que a ese pequeño mundo en el que están, que son unas cuatro, cinco personas. Es en esa pequeña sociedad donde circula esa violencia dentro de ese paisaje bucólico, La Pampa, Argentina, y que me interesa mucho. Hay una mirada desde la pequeña burguesía o desde la burguesía urbana hacia el campo a través de la cual este siempre es un lugar bucólico, la naturaleza como un lugar idílico y cuando en realidad visto desde ahí adentro es un lugar de supervivencia. Entonces quería ver qué significaba esa supervivencia. Y en ese sentido me metí todo el tiempo con lo real, por ejemplo, la escena de la chancha. En el momento en el que yo decido filmar el asesinato de este animal, me tengo que hacer cargo de la invasión de lo real, es decir esa escena es claramente documental. La chancha iba al matadero y entonces puse las cámaras ahí. La chancha con la que íbamos a filmar la escena se murió la noche anterior. Son chanchas que las alimentan de un modo especial para ser comidas y se les llena de grasa el corazón, entonces tienen fecha límite, si se les muere un día antes como pasó con esta, la tienen que despedazar inmediatamente porque si no, no les sirve, no se puede comer esa carne. De cualquier modo, aunque sea documental, para mí ahí había una situación ética bien compleja, la cual era poder poner la cámara frente a esa matanza. Y en ese sentido, lo relacione directamente con las escenas de sexo, donde me parecía que los cuerpos, mis actores, debían jugar a ese nivel, es decir con ese nivel de realidad. De hecho, en algunas críticas escribieron que *La Rabia* tiene sexo explícito y no lo tiene; no es real; no es verdad; no tiene sexo explícito. Pero está filmado de forma tan cruda, tan real que parece que lo tiene. Igual es anecdótico, para mí no tiene ninguna importancia si lo tienen o no, si sucedió o no. Pero me parecía que tenía, casi por respeto, haber filmado esa escena, ese otro cuerpo muriendo en cámara. Esa aparición de lo real debía estar también significada en esa escena de sexo.

**Sí y está todo el tiempo. En esa medida yo quería también “asaltar” *La Rabia* (2008) en términos del lenguaje. Ahí tienes estos personajes que son mínimos, pero hay una cuestión entre lo que se dice y lo que no se dice. Otra vez quisiera hacer la correlación con lo visible y lo invisible.**

Si hay algo también que sería como el estatus de los lenguajes. Por ejemplo, a la niña nadie le muestra interés porque no habla, solo porque se supone que nuestro lenguaje es el habla, pero la niña es la que realmente dice...

### Todo...

Todo de otro modo. Para mí también era interesante esa idea de que hay un estatus del lenguaje. Lo importante se dice de determinada manera y somos incapaces como adultos de escuchar esos otros lenguajes, si querés más espectrales, más cercanos a lo fantasmagórico, a otras experiencias y quizás tengan que ver más con lo intuitivo. Pero creo que el cine está en ese límite, tiene esa potencia que no la tiene la palabra.

Y efectivamente, podemos enlazar esto así, lo que se dice y lo que no se dice es también lo que permite que otras imágenes aparezcan. Está la animación y está la relectura del paisaje. Cuando empieza *La Rabia* (2008) con este paisaje, vemos a la niña, y de pronto aparece la muerte de la comadreja. Todo el tiempo tuve la sensación de que se me ofrecía una imagen y luego me era arrebatada. Aparece y desaparece; se dice y se calla y en esa medida, en esos espacios empieza a aparecer también el problema del formato. Es por esto que quería darle toda la vuelta a esta discusión para llegar a este punto. Yo quería que nos hablaras un poco sobre *Punto impropio* (2015) y el gesto tuyo ahora de empezar a llamar ese cuerpo del espectador. Ni siquiera es un problema de formatos, sino que ya es el montaje y el desmontaje y empieza a aparecer el espectador en el documental expandido, en la instalación, la video instalación. ¿Qué ha pasado ahí? ¿Cómo lo asumes?

Sí, *Punto impropio* (2015). De pronto, empecé a buscar otro tipo de experiencia con respecto a la forma de ver las cosas. *Punto impropio* se supone que es una obra que dura 40 minutos, pero solo la debemos haber visto en su totalidad 5 personas. Y eso me resulta extremadamente interesante; claramente no es una película y no es un espectador pasivo. También incluso hay gente que se quedó y la vio más de una vez. Pero es eso, lo que yo buscaba era un espectador tomado de una manera desprevenida. Como quien pasa por ahí, escucha algo, se queda o no, o vuelve. Otro tipo de emoción trabaja el espectador; otro tipo de emoción genera la video instalación. No entender me interesa mucho. A mí me pasa que cuando voy a ver video instalación, nunca entiendo si me tengo que quedar o no, es muy interesante. Digo, ¿Me tengo que quedar? ¿Me falta algo? Bueno me quedo, pero no, me aburro. Estoy todo el tiempo con una especie de duda y no es lo mismo que la película que tiene principio y fin. Y un poco lo que yo buscaba era eso: un encuentro errático con esta voz, que es la voz de mi madre a través de mi voz. Ese trabajo es de voces

y de cuerpo, porque yo de algún modo pongo el cuerpo a la voz de mi madre. *Punto impropio* es un trabajo sobre las cartas que mi madre dejó durante el año que estuvo secuestrada. Fuimos un caso extraño puesto que recibimos correspondencia. Ese material documental, que tiene una verdad escandalosa, tiene una realidad escandalosa todo el tiempo. Porque es un recorrido y son las palabras de una madre a sus hijas, a las que se le cuelan otras cosas, y no son textos militantes, que es lo que en general ha quedado de esa generación. Esto es “sal a la esquina,” “ponete tal ropa,” “usa tal otra,” “anda a la escuela,” “portate bien,” “juga con los amigos,” ¡es decir madre de una manera bestial! De hecho, me pasó que mientras la montaba, mi hijo me acompañó un día y era en El Parque de la memoria, que es un lugar gigantesco. Es una galería de 600 metros cuadrados y yo estaba en una sala. Y mientras yo estaba ahí, él llegó corriendo diciendo “mamá, se escucha tu voz, se escucha tu voz por todos lados”. Le digo “Sí mi amor es mi voz” “Pero ¿qué estás diciendo?” y le digo “son las cartas que me escribió mi mamá” “Pero dice todo el tiempo lo mismo” y le digo “Si bueno es que eso hacemos las madres, decimos todo el tiempo lo mismo”. Pero me parece genial la experiencia, porque dije claro, sí, es eso. Pero también fue una operación también personal en ese sentido, de ponerme en ese lugar de mi madre.

**No siendo más. Muchas Gracias.**

Gracias.

### **Referencias cinematográficas**

Carri, Albertina (directora) (2001). *Barbie*, 24 min. Argentina.

Carri, Albertina (directora). (2003). *Los Rubios*, 89 min. Argentina.

Carri, Albertina (directora) (2008). *La Rabia*, 85 min. Argentina.

Carri, Albertina (directora) (2010). *Restos*, 10 min. Argentina.

Carri, Albertina (directora) (2012). *Pets*, 6 min. Argentina.

Carri, Albertina (directora) (2015). *Punto impropio* [video instalación], 42 min. Argentina.

## EL LEGADO DE LO ETERNO.<sup>1</sup> CONVERSACIÓN CON ERYK ROCHA.

ERYK ROCHA, CAROLINA SOURDIS Y ANDRÉS PEDRAZA

El trabajo del cineasta brasileño Eryk Rocha se nos presenta como una bisagra entre la obstinación del pasado y lo efímero del presente, la relación entre política y estética y la libertad de la creación en contextos de represión política. Su cine nos confronta con una identidad latinoamericana que tiende a olvidar el pasado sin liberarse de sus estigmas. Él mismo encarna la herencia del pasado (representado por la filiación a Glauber Rocha, su padre) y la rebeldía de las nuevas formas de pensar y sentir el cine. Discutimos con él sobre la vigencia de las ideas del Cinema Novo, las propuestas estéticas y políticas de los cineastas brasileños actuales y las relaciones que él mismo ha trazado, desde su cine, con el legado de este movimiento cinematográfico. En la obra de Eryk Rocha destacan títulos como *Rocha que Voa* (2002), *Transeúnte* (2010), *Campo de Jogo* (2014) y *Cinema Novo* (2016).

---

1 Artículo originalmente publicado en: *Cinema Comparative*, No.9, 2017

C.S. y A.P. Recientemente estrenaste en Cannes *Cinema Novo* (2016), una película realizada a partir del remontaje de fragmentos de filmes del Cinema Novo. ¿De dónde surge el deseo de hacer esta película?

E.R. Ya con cierta distancia, creo que podría decir tres cosas sobre *Cinema Novo* para abrir un poco la conversación. En primer lugar, es una película que hice para saber mejor de dónde vengo, no solo a nivel de mis raíces afectivas, es decir de dónde vengo como persona, sino también de mis raíces como parte de la historia cinematográfica y política de mi país. En segundo lugar, yo vivo en Brasil y ahora pasamos por un momento político muy difícil, necesitaba entender por qué quiero seguir haciendo cine, qué quiero decir y cuál es mi necesidad de hacer películas; esta ya es la séptima película. De ahí surge un poco el tercer punto, que es hacer la película para tratar de comprender mejor mi país hoy en día, porque a pesar de que el punto de partida del filme es el Cinema Novo, pienso que es una película sobre el presente. Es fruto de un diálogo entre generaciones. Nace del diálogo entre mi generación y la generación de los 60, la de mi padre y tantos otros maestros del cine brasileiro. Pienso que esos tres puntos son tres motivaciones, tres pasiones que me llevaron a hacer esa película.

Ya tu primer largometraje, *Rocha que Voa* (2002), apuntaba hacia esa dirección. De alguna manera empezabas a cuestionar la relación del pasado cinematográfico con el pasado político, y la posibilidad de proyectar, desde la reconstrucción de la generación de los 60 y sus ideales cinematográficos, el mundo actual. ¿Qué vínculos puedes trazar hoy entre *Rocha que Voa*, que hiciste hace 14 años exclusivamente alrededor de la figura de tu padre durante su exilio en Cuba, y *Cinema Novo* (2016) que abarca toda una generación de cineastas?

Filmé *Rocha que Voa* después de terminar los estudios en San Antonio de los Baños, en Cuba, a mis 24 años. Fui a vivir un año a la Habana con dos amigos, que habían estudiado conmigo en la universidad, un brasileiro y un franco-uruguayo. Aunque la película tiene que ver con *Cinema Novo*, el foco de *Rocha que Voa* estaba más abierto al cine latinoamericano y al cubano, y en particular a la relación de mi padre, Glauber Rocha, con la cinematográfica cubana, en un año de exilio allí en el 71, en plena dictadura militar de Brasil.

Entonces *Rocha que Voa* es más bien el contracampo del Cinema Novo, porque habla de otro momento a nivel de América Latina. Pero claro, las dos películas tienen un diálogo fuerte. Yo creo que son complementarias, entre una y otra hice cinco largometrajes y varios cortos, muchos otros proyectos; es interesante que mi primera película tenga que ver con una declaración de amor a mi padre, al cine y a América Latina. Creo que todo el cine que se propone ser cine es algo muy personal, nace de la relación de uno con el mundo, es algo que es una necesidad, una urgencia. Volví a esas raíces 14 años después y me hice preguntas esenciales del porqué de seguir haciendo cine y de qué es lo que está pasando en Brasil hoy en día. Y en ese sentido, me deja muy feliz la conexión de *Cinema Novo* con el presente. Los archivos de la película no son unos archivos muertos, ya la palabra archivo me parece algo complicada, muchas veces los términos del cine documental me parecen muy complicados... “Archivos”, parece algo policial... se relaciona con “depoimentos”, como testimonio. ¡Suena horrible! Se vuelve un término que lanza inmediatamente una noción de pasado.

Sin embargo, en *Cinema Novo* el archivo no es el pasado, es justamente lo que propone el título de la muestra<sup>2</sup>, una memoria en movimiento. No es una memoria congelada del pasado cristalizado o idealizado, romantizado. Muchas veces uno habla de los años 60 y tiene una tendencia a idealizar, a romantizar, a la nostalgia... mi película no tiene nada que ver con eso, por suerte. Es una memoria, pero en términos del poeta brasileiro Murilo Mendes, que afirmaba que la memoria es una construcción de futuro. Esa es la memoria en movimiento, y eso es lo que más me interesa de los archivos. Incluso para la película había filmado muchas cosas que se descartaron en el montaje. Todo lo que fue filmado hoy en día con los cineastas del Cinema Novo, los que están vivos aun, todo se descartó. Porque es una paradoja, pero aunque fueran materiales filmados hoy en día, todo eso creaba una noción de pasado para la película; en cambio todo lo que era archivo creaba una noción de presente, y todo eso tiene que ver con la construcción del lenguaje que buscábamos, con la poética, con una transfiguración de las formas del Cinema Novo.

---

2 El Encuentro Internacional *Pensar lo Real* en la XVIII Muestra Internacional Documental de Bogotá - MIDBO, donde se dio esta conversación, tuvo como motivo central filmes y reflexiones teóricas en relación con las “Memorias en movimiento”.

Ayer discutíamos sobre la implicación personal del cineasta, de cómo de alguna manera todas las películas son un relato personal que acaba extrapolándose a un retrato o un discurso colectivo determinado por un contexto, que a su vez determina ciertas formas visuales. ¿Cómo enfrentas hoy esa poética del Cinema Novo en el montaje cuando hablas de la búsqueda de un lenguaje y de la transfiguración? ¿Cómo enfrentas ese proceso de intervención de las imágenes del pasado para activar lo que sientes que sigue vigente y que puede proyectarse al futuro, como memoria de tu país y de su cine, en una nueva estructura de montaje?

Estuvimos nueve meses montando la imagen, luego tres meses montando el sonido. Un año de trabajo en la película a tiempo completo. Sin duda el cuerpo de la película está hecho de muchos cuerpos, de una multitud de fragmentos. El corazón de la película es el montaje, que a partir de diferentes cuerpos y fragmentos hace nacer un nuevo cuerpo dramático y poético. Yo juego mucho con eso. Siempre digo que no es una película *sobre* el Cinema Novo, es una película *a través* del Cinema Novo y *con* el Cinema Novo. Yo nunca he tenido la pretensión de hacer una película sobre nada, me parece un punto de partida errado pretender hacer una película *sobre* algo. El *sobre* ya presupone cierto control, es una idea totalizante y creo que una película no se hace para formar una idea totalizante de nada; sobre presupone control, es una visión un poco arrogante. Me interesa mucho más el diálogo, ese *a través de...* Cómo yo atravieso la película y cómo la película me atraviesa a mí.

Lo fundamental de la película es cómo nosotros –yo hablo de nosotros porque somos yo, el montajista de la película Renato Valone, que es una persona fundamental en la creación, y Edson Secco, que hizo el sonido conmigo– incorporamos esa energía creativa, estética, política y espiritual del Cinema Novo. Cómo incorporar eso en el momento de la construcción de la película. En ningún momento interesó hacer algo sobre el Cinema Novo biográfico o anecdótico, donde yo pudiera explicar qué es el Cinema Novo, porque siento que es muy complicado explicar un movimiento de tal complejidad. Pasaron sesenta años para que se hiciera esta película, y no es por casualidad, es porque es un movimiento fundamental no solo del cine, sino de la cultura brasilera y latinoamericana. Entonces no me interesaba tratar de hacer algo *sobre*, sacar una conclusión o una definición. Es mucho más un diálogo, por eso creo que es una película de ensayo, porque propone un diálogo sobre cómo incorporar

esa energía de la transfiguración. Es sin duda la película más compleja que he hecho, son por lo menos 15 maestros del cine brasilero, son más pero digamos que son 15 fundamentales; utilizamos 130 películas distintas, además de archivos de televisiones brasileras e internacionales, archivos familiares de los cineastas, archivos sonoros y algo del sonido de las entrevistas que filmamos hoy, muy poco.

Entonces el gran desafío fue cómo relacionarse con esos materiales, cuáles serían los puntos de partida de ese montaje, de esa construcción. El primer punto de partida fue no crear ninguna mediación entre el pasado y el presente, no queríamos mostrar a los cineastas hoy en día, ya viejos, hablando de lo que fue el Cinema Novo, eso fue totalmente eliminado del montaje. Quisimos que la película fuese enteramente creada con materiales de archivo, un riesgo muy grande: ¿Cómo renovar la película en cada secuencia solo con material de archivo, con películas en blanco y negro muchas veces en estados precarios? Otro punto de partida fundamental del montaje fue narrar la película en primera persona. Esa polifonía narrativa surge de los creadores, los autores del Cinema Novo, no hay críticos, no hay historiadores, no hay intermediación. No quisimos incluir nada que sirviese como interpretación, nada que sirviese de mediación para explicar lo que fue el Cinema Novo. La película nace entonces desde adentro, de la ebullición de la creación, de la aventura de la creación. Nace de esos autores.

Retomando uno de los puntos que decías que te motivaron a hacer *Cinema Novo*... Gran parte de la fuerza del movimiento, y en general del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, radicó en la necesidad de construir categorías de pensamiento propiamente latinoamericanas, que surgieran al interior del cine, al interior de la creación. Si se logró o no es bastante complicado de decir. Hoy en día, tanto tiempo después, ¿cómo se aborda desde tu película esa posibilidad de configurar un pensamiento latinoamericano en relación a lo que planteabas sobre la búsqueda simultánea de un pasado cinematográfico y uno político, en relación a esa fusión que se ha soñado entre la política y la estética?

Los años sesenta están presentes hoy en día. Hay características y problemas de fondo muy similares de lo que vivimos hace 60 años, problemas que están abiertos y no fueron resueltos, pero hay cuestiones muy específicas

de cada época, y eso me interesa pensarlo. En Brasil acabamos de sufrir un golpe de los medios de comunicación, del parlamento y del sector jurídico. El Cinema Novo fue una generación que vivió la interrupción del proceso democrático a través de un golpe militar, un golpe de Estado. Entonces, esos ciclos de interrupción y recomienzo son una tradición de la tragedia de América Latina. Vivimos todo el tiempo interrupciones de los procesos democráticos y tenemos que recomenzar. Y esa tragedia, que no solo vive Brasil, sino varios países de América Latina, es también una clave de inspiración en la construcción del montaje de *Cinema Novo*.

No solo en Brasil, sino en el mundo entero, esa necesidad de pensar la estética y su relación con la política es algo muy actual, muy urgente y muy necesario. Esa generación de los sesenta plantó una semilla muy importante al respecto y hoy en día vuelve con mucha fuerza, se hace muy necesaria. Creo que también mi película es una pequeña semilla, una tentativa de contribución en relación a eso. No hay cómo huir de la política. El ciudadano común que camina por las calles de Rio de Janeiro, de Bogotá, Caracas o Buenos Aires, vive la política a flor de piel. Hoy en día en mi país está pasando algo que yo nunca pensé que íbamos a experimentar como generación. Volvió un nuevo golpe, una nueva interrupción del proceso democrático, el país polarizado, un neofascismo violentísimo, muy fuerte. Un retroceso. Antes del cine viene la vida, y yo como ciudadano vivo eso a flor de piel. Eso no me afecta solo a mí sino a cualquier persona que está caminando por la calle, que tiene que despertarse para trabajar en cualquier área. Eso afecta la vida, afecta a cualquier persona y afecta al cine también. El cine vive de esa relación con la vida, ahí está la contemporaneidad de ese pensamiento estético-político del Cinema Novo. Lo que hace al Cinema Novo un movimiento extremadamente original no es solamente hacer películas con temas políticos, sino hacer películas con temas políticos y con formas políticas. La política está en el lenguaje de las películas y en un nuevo paradigma de producción. Por eso esa simbiosis entre política y estética es la gran huella del Cinema Novo, y creo que la gran huella de la mejor tradición del cine de América Latina.

En ese contexto es interesante hablar de tu película *Campo de Jogo* (2014). Vemos que ahí planteas muy bien esta especie de relación muy íntima entre la política y la estética, y sobre todo la implicación de la política en la cotidianidad del ciudadano, en su experiencia ordinaria. Es una película

bastante gestual, se posa sobre los gestos de dolor, de emoción, y evita la palabra por completo. No haces ninguna entrevista, no hay ningún testimonio o nada que pretenda aclarar o presentar la situación. Sin embargo, se siente progresión dramática, se percibe la ascensión de ese éxtasis colectivo creado a través del fútbol, que también se percibe como un éxtasis ambiguo en esa insistencia del contacto a la vez pasional y casi violento que se da entre los cuerpos. ¿Cómo esta película sigue vinculada con los preceptos del Cinema Novo, cómo regenera ese legado?

Una de mis grandes pasiones es el fútbol y siempre quise hacer una película a través del fútbol y con el fútbol. Haciendo la investigación supe que no me interesaba el fútbol industrial, el fútbol millonario; además estábamos próximos a la Copa Mundial en Brasil. Con mi asistente definimos que no íbamos a filmar el Maracaná, la gran industria, eso ya lo hace la televisión cada día. Así que decidimos hacer una película con el fútbol popular. Realmente el fútbol de Brasil nació en esas canchas populares, pero desafortunadamente se ha olvidado y ahora Brasil quiere imitar la forma de jugar del fútbol europeo, incluso si Alemania se inspiró en el fútbol brasilero para reinventarse y ser campeón mundial. Brasil empezó a mimetizar lo peor de Europa, ese es el complejo del colonialismo que sufrimos en América Latina, queremos traer lo peor mientras la gente está esperando algo de nosotros. La película, entre otras cosas, trata de ser también una metáfora de eso.

En principio, quería hacer la película en varios lugares periféricos de Rio, en varias canchas de tierra, populares. Pero encontramos una cancha en el barrio de Sampaio, hacia la zona norte, que nos pareció que sintetizaba todas las canchas: estaba rodeada por varias favelas, justo se estaba jugando un campeonato anual y estaba a dos kilómetros del Maracaná –es curioso porque esto no fue pensado, pero estaba al lado del gran Estadio–. Llegamos ahí, empezamos a acercarnos a la gente, a hacernos amigos, a frecuentar el lugar y cuando nos dimos cuenta ya estábamos filmando la película. Eso suele pasar mucho, las películas son más rápidas que uno. No es uno el que hace la película, ella lo hace a uno y uno tiene la sensación de que la película lo va arrastrando hacia una dirección. Filmamos todo el campeonato hasta la gran final, eran 14 equipos y cada equipo representaba a una favela distinta. La final fue entre Generación y Juventud, los equipos de dos favelas que históricamente han sido rivales por asuntos de narcotráfico.

Cuando llegamos al montaje y tratamos de hacer una versión de la película montando toda la historia del campeonato, vimos que quedaba muy fragmentada, se volvía algo anecdótico. Y ahí nos dimos cuenta de que la gran final del campeonato, esa final Generación vs. Juventud, cargaba por sí sola todo un drama, tenía incluso una estructura dramática, y entonces concentramos ahí toda la película. El dramaturgo Nelson Rodrigues decía que, hasta el partido de fútbol más pequeño, en cualquier esquina, era una tragedia shakespeariana. Muchas veces en la cancha el espacio de alegría, de éxtasis, es también un espacio de guerra. De hecho, yo creo que eso es una característica muy fuerte de América Latina, la coexistencia permanente entre la tragedia, la guerra y la alegría; pienso que es algo que coexiste muy fuertemente en nuestros pueblos.

Entonces la película es primero un contrapunto al fútbol oficial: es una cancha que está al lado del Maracanã donde se juega la gran final de la Copa del Mundo que recauda millones. Es la industria más millonaria del mundo, que también tiene millones de cámaras, y por tanto filmar una cancha popular de fútbol callejero, filmar la final de un campeonato de las favelas, filmar esa región de la ciudad, que es una región con mayoría de juventud negra, en gran parte sin empleo ni oportunidades, se vuelve un acto político. Además esas canchas en Brasil están desapareciendo, se están apropiando de esos espacios para la renovación inmobiliaria. Es decir, también se están robando la cancha de fútbol popular que es, quizá, el último espacio democrático del pueblo, donde el pueblo puede circular, encontrarse. Si uno miraba la transmisión del mundial, todo en *high definition*, al final era eso lo que se mostraba. No se veía a un solo negro en las panorámicas de las tribunas porque los boletos eran carísimos. El pueblo ha sido excluido de los estadios en Brasil, que se supone que es el país del fútbol.

Sin embargo, al lado de ese Maracanã, apenas a dos kilómetros, hay una cancha en donde todavía se da un espacio de resistencia popular. Esa cancha se vuelve el reflejo del país. En esas favelas solo hay iglesias y narcotráfico, y por tanto esa cancha representa mucho: representa la cultura de esa gente, la cultura que ellos poseen. Todos los domingos de una forma ritual ellos van, se encuentran en esa cancha para jugar a fútbol, para jugar ese campeonato. Esa cancha es un espacio de celebración, de invención, es un espacio político, de encuentro. Probablemente sin esa cancha habría mucha más violencia. El fútbol es la forma en que esos jóvenes pueden canalizar su energía y su creatividad,

su rabia y su violencia y ese jugar al fútbol es un baile también. El fútbol tiene un lenguaje corporal y visual muy potente, dramático, extremadamente fuerte; es un trance. *Campo de Jogo* es una película altamente política a través de esa perspectiva sin explicar sociológicamente qué son las favelas o cuántos muertos dejó el narcotráfico. La película se explica sola, confronta al espectador con esa potencia visual. Yo quería que la película fuera una propuesta casi teatral, en donde el espectador estuviera presente como si estuviera metido en esa cancha, en ese lugar, en el barrio de Sampaio; también por eso es muy coreográfica.

**Además de esa búsqueda político-estética al interior del lenguaje del cine y las formas artísticas, el Cinema Novo y el Nuevo Cine Latinoamericano buscaron una sincronía colectiva. Se establecieron movimientos artísticos vinculados a proyectos nacionales, a ideas de países y de continente. Específicamente en Brasil esa idea de lo colectivo se transpuso en un diálogo muy rico y potente entre muchos frentes artísticos: la música, el cine, la literatura... no fue un movimiento exclusivamente cinematográfico. Las fuerzas y los movimientos atravesaban todas las áreas. ¿Qué pasa ahora con esa idea de colectividad, con la posibilidad de que haya sueños comunes en una generación de artistas? ¿Se puede pensar todavía en una fuerza cultural común, en un impulso artístico que genere un movimiento colectivo?**

Hoy en día vivimos una época de colapso, un colapso afectivo, un colapso económico, social y político, eso es el mundo de hoy. Hay un colapso y la falta de colectividad es una consecuencia de eso. Creo que hay algunos movimientos embrionarios con el deseo de una reconstrucción de lo colectivo, tal vez hay algunas pistas, algunos indicios de eso en Brasil. Hay algunos colectivos, algunos movimientos que parecen estar naciendo, pero todavía son cosas que están en formación, que no sabemos muy bien hacia dónde van. Sin embargo, creo que ya no existe esa idea de movimiento como tal, de un movimiento como existió en el Cinema Novo.

La idea de lo colectivo que existía en el Cinema Novo, donde había movimientos de música, de cine, de teatro, de literatura, está muy presente en mi película. Si uno va a mirar qué era el Cinema Novo, además de ser personas y artistas muy talentosos, de mucho coraje, allí hubo un gran afecto, una gran amistad entre ellos, profunda. Una hermandad. Hay un momento de la película en que Carlos Diegues dice algo así como “Nosotros no éramos amigos

porque hacíamos cine sino que hacíamos cine porque éramos amigos”. Ellos eran amigos porque los unos admiraban las películas de los otros, es el sentido esencial, una admiración de los unos a los otros. Hoy en día se ve poco eso. Yo formo parte de un nuevo cine brasilero, tengo afinidad con varios autores, eso existe, pero no es algo tan fuerte como para construirse como un movimiento, todavía es algo que falta. Falta más agresividad en relación a un proyecto, más profundidad y más comprensión de la época en la que vivimos.

Hoy los proyectos de arte son individuales. En los años 60 había esa idea de los cines nacionales: el cine brasilero, el cine argentino, el cine cubano. Pienso que un desafío para nuestra generación es reinventar y reconstruir esa idea de lo colectivo. Hay nuevos paradigmas de la comunicación, de la tecnología, nuevas formas de producción y organización que están siendo esbozadas, están dándose algunas impresiones de eso. Algunos intentos. Hay cosas que se están formando, hay embriones, hay semillas. Pero en realidad, ¿hoy en día qué cinematografía del mundo puede definirse como tal? En un momento hubo un cine iraní, ahora tal vez no exista. Hubo un cine argentino al principio de los 90 pero ¿hoy en día? Mucho menos el cine brasilero, ahí no hay una idea de un movimiento cohesionado, ni una unidad que se pueda constituir como un movimiento. Yo pienso que no. Lo que hay son proyectos individuales de búsquedas y afinidades entre artistas que trabajan juntos. Tal vez hoy es un momento más interesante en este sentido que hace diez años.

**Uno pensaría que esa individualidad que se da después de la apertura económica de los 90 en Latinoamérica se rompe un poco con el florecimiento de los proyectos de izquierda. El hecho de que hubieran llegado al poder Hugo Chávez, Lula da Silva o Néstor Kirchner. ¿Cómo toca eso al cine brasilero actual? Esa visión de unidad que se concreta en políticas económicas como UNASUR o MERCOSUR... en el cine, el arte, la cultura ¿cómo se manifiestan? ¿No logra aglutinarse nada políticamente?**

Creo que ese individualismo es hijo de una época que no solo afecta al cine, sino a todo. El mismo desafío que el cine tiene para generar nuevos movimientos estéticos, nuevos colectivos, es el desafío que la política tiene de reencontrar la política. El vacío que existe en la idea de lo colectivo existe en todas las áreas. Esto que tú dices de finales de los 90, ese gran ensayo de América Latina, ese sincronismo que está en varios países, es algo que sobre todo se dio

en el sentido de una integración económica y, quizás, de una ideología o un sentido de ser latinoamericano. Lula fue fundamental para que Brasil mirara más a América Latina y sí hubo cambios, es verdad, hubo una nueva noción. Pero esa integración nunca se consolidó desde el punto de vista cultural, ese fue uno de los grandes errores de esos proyectos políticos de izquierda. Lula tuvo algunas iniciativas, pero muy por debajo de lo que se esperaba y, sobre todo, de la importancia que tienen la cultura y la comunicación en el mundo contemporáneo. No entendieron. La izquierda en América Latina desafortunadamente no tuvo visión en relación a la importancia estratégica de lo que son la cultura y la comunicación, incluso la educación en el sentido más amplio; y ese es uno de los motivos para que ese proyecto fracasara. Entendieron siempre la integración desde una perspectiva económica. No quiero generalizar, pero creo que eso pasó. Hay proyectos, puntos de fuga, algunas cosas que se pueden rescatar. Durante el primer mandato de Lula, el Ministerio de Cultura, encabezado por Gilberto Gil, fue increíble y sembró cosas muy interesantes, pero mucho más a nivel de Brasil que de América Latina.

**Y en un momento en el que películas como *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002) o *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), que abordan problemáticas y marginalidades brasileras, se erigen como representantes del cine brasiler tanto en festivales especializados como en circuitos comerciales, ¿cuál consideras que es el legado del movimiento del Cinema Novo para complementar o controvertir este tipo de abordajes?**

No creo que sean una ruptura, ni que hayan heredado el espíritu del Cinema Novo. Se apropiaron de los temas cruciales de la sociedad brasiler y de Brasil y los agarraron para ponerlos en la perspectiva del cine de la publicidad, de los cines comerciales, del cine “universal”. Todos los países tenemos cineastas americanos, los cineastas americanos no solo están en Estados Unidos: en Colombia hay montones, en Brasil, en Argentina. Un amigo me dice que no existe la globalización, que lo que existe es la *anglobalización*. Lo que pasa es que ese tipo de producto cinematográfico es, una vez más, fruto de nuestra época, de una idea de cine comercial, de una idea y una ambición de un tipo de comunicación “universal” que se alimenta del cine americano y de la publicidad. Y que, aprovechando los temas cruciales de la pobreza, aplica la fórmula de un cierto cine comercial, que acaba siendo un falso cine político, un cine de entretenimiento disfrazado de cine político. A mí no me gusta y no

me engancha pero hay espacios para la diversidad, hay gente a quien le gusta. Hay obras referenciales del cine de Brasil, y son un camino, una visión del cine, una ideología del cine, que llega a muchos lugares porque tienen las *majors*, las distribuidoras internacionales que posibilitan que esas películas circulen mucho.

Ahora que hablas del tema de la distribución y la circulación, también cabe preguntarse cómo circuló y dónde se dio la recepción del Cinema Novo y sus manifiestos, ¿no? Al final, el Nuevo Cine Latinoamericano alcanzó la relevancia que tiene, en parte, gracias a que fue validado por Europa; y eso juega un papel crucial que, de alguna manera, va en contraposición con el grito anticolonialista que significaban estos cines. *Estética del hambre*, como manifiesto, sigue siendo hoy completamente vigente porque la colonización ideológica y cultural continúa muy vigente también. ¿Cómo percibes esto y cómo se siguen actualizando las ideas formuladas por la generación de cineastas del Cinema Novo?

Creo que la misma pregunta es ya la acción. No se puede resolver un problema de cinco siglos en cinco décadas y por eso *Estética del hambre*, el manifiesto, es tan actual. Porque... ¿Qué pasó después del manifiesto de la estética del hambre en Brasil? 21 años de dictadura militar. ¿Qué pasó después de una falsa apertura que prometía una democracia que no existió? Las primeras elecciones en Brasil en el 89, donde los medios de comunicación eligieron a Collor de Mello. ¡Una farsa! ¿Y ahora? El golpe. Hacer estas películas puede ser una forma de catarsis. Es lo que hablábamos antes sobre esa noción de diálogo entre generaciones, de la estética y de la política: yo creo que tiene que ver con la antropofagia. Cada generación va devorando lo que fue hecho antes, con amor y con inspiración, y con respeto; pero no para repetir, sino como inspiración para reinventar las cosas. Porque la historia está en movimiento, no es algo congelado.

Hay movimientos y hay fuerzas que trascienden su época. Hay un gran crítico italiano llamado Adriano Aprà, que era un gran amigo de Rosellini; él dijo una frase que a mí me marcó mucho. Le preguntaron: “Adriano, al final de cuentas, ¿qué es el neorrealismo italiano?” Él dijo: “El neorrealismo italiano es un estado del espíritu”.

Yo creo que hay movimientos como el neorrealismo, o la nueva ola francesa, o el constructivismo ruso y muchos otros, que surgen en un determinado momento y en un determinado país, con determinados autores que tienen una base común importante. Pero sobre todo son estados del espíritu. Son movimientos que pueden ser analizados desde una perspectiva historicista, desde un contexto histórico. Eso es una capa. Pero para mí va mucho más allá de eso. Son movimientos desbordantes, porque son fuerzas que surgen para empatar o para intentar vencer al mundo, que amenaza con derrotarnos; traen consigo una experiencia vital del ciudadano y del autor. ¿Qué es lo que quiere el Cinema Novo? Quiere mirar a Brasil, interpretarlo. Sacar las cámaras de los estudios, las grandes cámaras, y llevarlas a las calles para mirar al pueblo brasileiro, para mirar la realidad brasileira, para tratar de confrontar el golpe militar. Es importante decir que gran parte de la producción del Cinema Novo fue durante la dictadura en Brasil. Por eso es algo muy fuerte, muy contemporáneo, una actitud ante el mundo, cierta urgencia de comprensión del mundo, de nuestras realidades; eso es fundamental hoy en día. Es decir, me parece que el Cinema Novo es mucho más interesante como filosofía estética de pensamiento. Uno ve películas como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), o como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964), o como *Los fusiles* (*Os Fuzis*, Ruy Guerra, 1964), por ejemplo, y son películas que se van transformando con el tiempo, que van ganando nuevos sentidos con las nuevas generaciones.

### **Van formándose capas de miradas...**

Sí, es lo que me parece más contemporáneo del Cinema Novo. Y lo que veo como la fuerza originaria del movimiento es esa simbiosis entre política y estética de la que ya hemos hablado. Tengo la sensación de que hoy en día en el cine se separa mucho la forma del contenido. Veo películas bellísimas, hermosas, pero a veces demasiado formalistas, que caen en una cosa estéril, a las que les falta coraje. Otras veces veo películas totalmente militantes, películas activistas para denunciar algo, que es fundamental, pero siento que hay como una separación de eso en el cine hoy en día, no quiero generalizar de forma alguna, pero siento que falta riesgo para cruzar esas fronteras y poner esas fuerzas en contacto. Es increíble ver cómo varias películas del Cinema Novo juntan esas dos puntas de una forma brillante, de tal manera que forma y contenido se disuelven. Uno ya no ve más forma y contenido, uno ve una

cascada, el lenguaje de la película es lo que entra en primer plano, y eso me parece algo eterno.

Hay un personaje en *Cinema Novo* que al final de la película dice: “Bueno, el Cinema Novo se acabó, pero no, en realidad no se acabó porque la idea de lo nuevo es eterna”. Es la idea del Cinema Novo como algo vigente, es decir, esa idea de *lo nuevo* está presente, está abierta. La idea de lo nuevo es una posibilidad que renace en cada generación. Y es eterna porque está en movimiento, porque las posibilidades del cine, que es un arte tan joven, apenas es un niño que no se puede morir tan temprano, son oceánicas. Tiene un campo de experimentación enorme, de posibilidades políticas, poéticas. Lo mismo pasa con la antropofagia, es un estado del espíritu. No es la antropofagia de Oswald de Andrade para repetirla. Es mucho más como una inspiración, como una matriz fundamental para transformarla, porque está todo en transformación, lo que interesa son las raíces, las semillas y cómo nosotros vamos transformando esa energía.

### Referencias cinematográficas

Babenco, Hector (director) (2003). *Carandiru*, 145 min. Brasil.

Guerra, Ruy (director) (1964). *Los fusiles / Os Fuzis*, 80 min. Brasil.

Meirelles, Fernando y Lund, Katia (director) (2002). *Ciudad de Dios / Cidade de Deus*, 130 min. Brasil.

Pereira dos Santos, Nelson (director) (1963). *Vidas Secas*, 103 min. Brasil.

Rocha, Eryk (director) (2002). *Rocha que Voa*, 94 min. Brasil.

Rocha, Eryk (director) (2010). *Transeúnte*, 100 min. Brasil.

Rocha, Eryk (director) (2014). *Campo de Jogo*, 71 min. Brasil.

Rocha, Eryk (director) (2016). *Cinema Novo*, 90 min. Brasil.

Rocha, Glauber (director) (1964). *Dios y el diablo en la tierra del sol / Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 120 min. Brasil.

## IMÁGENES DE PODER: ARCHIVO Y CONTRA-ARCHIVO.<sup>1</sup> CONVERSACIÓN CON SUSANA DE SOUSA DIAS.

SUSANA DE SOUSA DIAS Y ANDRÉS JURADO

Mi intervención — Imágenes de poder: archivo y contra-archivo— se va a enfocar en alguno de los procesos de trabajo de mis últimos tres filmes, todos ellos basados en imágenes de archivo del periodo de la dictadura portuguesa. Es importante referir que Portugal vivió bajo un régimen dictatorial durante 48 años, de 1926 a 1974, y que las imágenes de las que disponemos de este periodo son imágenes en su mayoría controladas, censuradas o realizadas para efectos de propaganda.

Más allá de eso, son imágenes que hoy están en archivos, o sea, ellas mismas, están sujetas actualmente a un cierto tipo de poder. Me pregunto, —y ese será el hilo de las cuestiones que van a estructurar este texto — si consideramos el archivo como un sistema de poder que determina los límites

---

1 Traducción portugués-español y edición del texto en español realizada por Andrés Jurado. El texto empieza con unas reflexiones de la conferencia de Susana de Sousa Dias en el marco del Seminario *Pensar lo real* de la XIX MIDBO (2017), y finaliza con un diálogo entre Susana de Sousa Dias y Andrés Jurado.

de lo visible y decible, ¿será posible, partiendo del archivo mismo, crear un contra-sistema que permita hacer aparecer lo que no puede ser dicho o registrado? ¿Cómo hacer emerger las historias que la policía política obnubiló? Dicho de otra forma: ¿cómo elaborar un contra-archivo a partir de los archivos de la dictadura?

Estas cuestiones comenzaron a surgir en mí —aunque de una forma no tan clara—, durante la realización de *Natureza Morta* (2005), un filme enteramente basado en imágenes de archivo de los tiempos de la dictadura. Este es un filme que pudo ser visto en Colombia en la Muestra Internacional Documental de Bogotá - MIDBO, y que estuvo en la base de la instalación *Natureza Morte-Stilleben* (2010), que se exhibió en la sección de esta muestra en la curaduría de Documental Expandido, *Abrir huellas, miradas reflejadas* en el 2017.

Me gustaría comenzar por explicar que, en la génesis de este filme, —y la verdad, en la génesis de todo mi trabajo actual— se encuentra mi entrada a dos archivos: el archivo de la policía política PIDE/DGS y el archivo audiovisual del ejército portugués.

En el primer archivo, el archivo de PIDE/DGS, inicié una investigación profunda, como consecuencia de otra película que hacía, esto era en el año 2000. Leí las disposiciones y métodos de actuación de la PIDE, consulté procedimientos penales, e hice un levantamiento de material iconográfico, entre otras informaciones. Pero una experiencia marcó mi investigación: el encuentro de los llamados «álbumes de reconocimiento», álbumes exclusivamente fotográficos que contienen imágenes de identificación judicial de los presos políticos.



1. Álbum de Reconocimiento, PIDE/DGS. Fotograma de *Natureza Morta* (2005).

A medida que me detenía en esas fotografías, a medida que intentaba excavar más profundamente, surgía intensamente la sensación de que había en estas imágenes algo que no se dejaba descifrar y mucho menos verbalizar.

Y yo en ese momento no comprendía por qué, esto lo comprendí solamente más tarde. Estas imágenes se tornaron en la base de mis películas, *Natureza Morta* (2005), *48* (2009) y *Luz Oscura* (2017). La concientización de los procesos en acción en estas fotografías solo surgiría después del rodaje de *48* (2009), o sea, cerca de diez años después de haber visto estas imágenes por primera vez.

El segundo archivo fue el archivo del Centro de Audiovisuales del Ejército. La investigación iniciada en este archivo, me permitió acceder a materiales muy diversos, que iban desde programas institucionales y de formación, hasta filmes producidos en el contexto de la guerra colonial, una guerra que comenzó en 1961 y terminó con la revolución en 1974. Tal como las imágenes que vi en el archivo de PIDE, estas también me perturbaron al punto que determinaron mi trabajo posterior. El hecho de haber comenzado a lidiar con filmes realizados en un pasado reciente, o sea, en un tiempo que se entrelaza con mi propia vida y no de un pasado lejano, me llevó a un cuestionamiento más profundo sobre los aspectos históricos de los últimos años de la dictadura.

Pienso que aquí hay un punto relevante que debe ser pensado por quien trabaja con este tipo de materiales, que es nuestra propia posición ante aquello que podemos encontrar en un archivo, nuestra apertura ou no a lo que en él pueda surgir de disruptivo. La verdad es que yo había comenzado esta investigación con una serie de certezas y de posiciones respecto a los acontecimientos históricos sin haber tenido entera conciencia sobre algunas dimensiones presentes en ellos. Yo nací en plena guerra colonial, en consecuencia, viví parte de mi infancia bajo la dictadura, tuve familiares próximos involucrados en esta guerra, dos hermanos de mi madre que hicieron campaña en Angola. Este hecho no me dejaba mirar la paradoja propia de la situación: una guerra lejana en las colonias, en África, contra la cual nos indignamos, pero una guerra simultáneamente muy cercana, que no se discutía en la familia pese a la participación en ella de mis tíos.

Al ver las imágenes de Angola, Mozambique y Guinea, colonias portuguesas en guerra, y al ver las acciones del ejército en su cotidiano o

en situaciones de guerra (muchas de ellas escenificadas a propósito para la cámara, otras captadas en situaciones extremas en lo inesperado del teatro del conflicto), comencé a tener la sensación de que aquellos hombres podían ser tanto los hermanos de mi madre, como mi propio hermano (si no hubiese sucedido la revolución). Esto fue muy perturbador. Tomar conciencia sobre esta paradoja, sobre la noción de represión en el seno de lo familiar como en la sociedad portuguesa y, por consiguiente, en la memoria colectiva — solo más de treinta años transcurridos, comenzaron a irrumpir las memorias de la guerra colonial en el espacio público —, abrió una serie de nuevos interrogantes que fueron siendo pensados a través del trabajo con las imágenes de archivo.

*Natureza Morta* (2005) fue el primer filme que salió de todo este proceso. Es un filme que se centra en un régimen autoritario, tomando como línea de orientación los trazos que son comunes a la generalidad de las dictaduras: un sistema de control de la sociedad, un modelo que reconstruye el pasado y determina el futuro en función de la ideología, la utilización de la figura del salvador, el involucramiento de la familia en la nación. Un componente importante de mi trabajo es que yo utilizo el caso portugués, no para centrarme únicamente en Portugal, sino para cuestionar los sistemas autoritarios de una forma más general, o sea, tratando situaciones en la medida en que son transversales a otros países y también a otras épocas.

Mi idea era hacer este filme utilizando solo las imágenes de archivo, sin texto. O sea, dejar a la imagen vivir por sí misma sin predeterminedar su sentido a través de la palabra, no subsumir las imágenes a un discurso narrativo textual. En la base de esta decisión, se encuentra una determinada idea de imagen y de historia que voy a explicar más adelante.

Fue durante este proceso, que primero comprendí la limitación de no tener imágenes realizadas por la oposición al régimen, y el hecho de que, de una forma general, las producciones fílmicas estaban sujetas a la censura. A pesar de que la idea en la que se basaba el filme había partido de grandes representaciones del régimen (y de toda una serie de imágenes que yo había visto en el Archivo Nacional de Imágenes en Movimiento, muchas de las décadas de los 30 y 40), la ausencia de imágenes de contrapunto y el hecho de que el filme no tuviera un discurso que orientara al espectador en la lectura de las imágenes, posiciona un problema esencial:

¿Cómo mostrar el otro lado de un régimen autoritario a través de imágenes producidas en su mayoría por ese mismo régimen?

¿Cómo abrir las imágenes realizadas en contextos controlados y con objetivos precisos?

Es muy importante entender también que el principio del filme no posiciona ninguna idea de *détournement*, pero, sí en un *renversement* — utilizo aquí los términos franceses — o sea, en su reversa, de «dar la vuelta», «sacar aquello que está dispuesto en determinado orden o posición con el objetivo de buscar o encontrar alguna cosa» que está latente. Esta operación, al contrario del *détournement*, no apunta a la descontextualización de las imágenes, no apunta a producir nuevos sentidos más allá de lo que ellas contienen en sí, pero sí pretende trabajar las imágenes dentro de aquello que ellas contienen en sí y en potencia, dentro de su materia original. Es también dar la vuelta para ‘volver al punto de origen’, al momento en que esas imágenes fueron captadas y entender el sistema que las produjo. Esta operación obligó no solo a un visionado muy atento de los filmes, sino tener una consciencia muy clara de todo el contexto histórico.

Durante los visionados en los archivos me di cuenta de que, a veces, en el interior del plano aparecían señales de desintegración interna del mensaje que el régimen pretendía vehicular: casi un punto de enfermedad de la propia imagen del régimen. La observación atenta de los planos implicó que tuviera que cambiar la velocidad de los filmes en la mesa de montaje—hoy ya no es posible, o es muy raro, muchos de los filmes que están disponibles para consulta en archivo ya están digitalizados— avanzando, retirando, volviendo a ver, parando los filmes y observando las imágenes sin la influencia de la banda sonora. Después de meses de visionado, la búsqueda de esos síntomas se había convertido en la propia fundamentación de la película. De este proceso resultaron los propios principios formales del filme. Estos son esencialmente tres: desaceleración de la velocidad, re-encuadramiento y fundido a negro.

Estos principios surgieron de varios factores relacionados con: el cuestionamiento del valor estético e histórico de las imágenes de archivo; una posición ética frente a estas imágenes; una concepción de imagen y de historia que expondré más adelante.

Voy a mostrar algunos ejemplos de la aplicación de estos principios formales, comenzando por la desaceleración de la velocidad de las imágenes a través del uso de la ralentización y a veces de la ralentización extrema, del 1% de la velocidad normal de la imagen.



2. Fotogramas de una secuencia de *Natureza Morta* (2015).

En este ejemplo, el plano original, una bomba que revienta, dura casi dos segundos y medio, 63 fotogramas. La distensión temporal extiende el plano por cerca de 42 segundos, aproximadamente 1050 fotogramas.

Lo que esta ralentización nos muestra, es el impacto que la explosión de la bomba tiene sobre la cámara. La bomba parece mínima, inofensiva, es una pequeña bomba que explota al fondo. Mi productor francés me preguntó incomodado, por qué es que yo comenzaba el filme con una pequeña explosión, como si fuera una escena de los tiempos de Georges Méliès. En realidad, a pesar de esta no ser una bomba espectacular, como en los filmes americanos llenos de efectos, esta es una bomba real. Y su impacto fue tan fuerte que hace estremecer la cámara y va a desestabilizar todo el horizonte estable de nuestro mundo. Y más allá de eso: deja mostrar a la propia máquina de la visión, el propio dispositivo mediador entre quien ve y lo que es visto. Hay siempre una cámara de por medio. Para mí era muy importante evidenciar este aspecto en el inicio del filme.

Otro principio formal es el re-encuadramiento de la imagen, la descomposición de un plano en varios planos. Esta combinación de la ralentización con el re-encuadramiento permite no solo enfatizar algunas de las huellas de excepción de la imagen, también originar una especie de ampliación espacio-temporal que posibilita la emergencia de lo que no era visible anteriormente.



3. Fotogramas de una secuencia de  
*Natureza Morta* (2005).

En este ejemplo se trata de la descomposición de un plano de un filme de propaganda, *Acción Psicosocial en Carmona*, producido por los Servicios Cartográficos del Ejército en 1963. El plano nos muestra soldados sonrientes formando una ronda en torno de los niños africanos que bailan. El ambiente es de alegría y relajamiento. La música, extradiégetica, refuerza el ambiente.

Retirando la banda sonora y reencuadrando las imágenes, hay otra realidad que aparece, casi como un contra-campo de lo que se transmite por el conjunto de imágenes, sonidos y palabras de la película original.

El filme más allá de estos principios formales, tiene dos principios estructurales, que determinan su construcción narrativa:

1. Ausencia de palabras; más allá del texto inicial, de contextualización, el filme no utiliza ningún texto escrito o hablado.
2. La anacronía; independiente de la existencia de una macroestructura cronológica con puntos de anclaje, situando determinados episodios relevantes en la historia, las imágenes de cada secuencia pertenecen a diversos tiempos.

Estos dos principios estructurales tienen su razón de ser: en su base está una cierta idea de historia y una cierta idea de imagen.

Durante este proceso, me cuestioné sobre lo que es una imagen de archivo; sobre qué es la historia, cómo es que puede ser contada a través de los medios audiovisuales; lo que es, al final, un documental de la importancia del trabajo sobre sus formas. Uno de los autores que fue fundamental en todo este camino fue Georges Didi-Huberman. Además, las lecturas de sus escritos<sup>2</sup>, y este es uno de los lados más interesantes de la teoría para un cineasta, me ayudaron efectivamente a resolver problemas en la práctica. En el cuadro de su teorización, tres aspectos me interesan particularmente, y operaron sobre toda la concepción y construcción del filme:

1. la apertura de la noción de imagen contemplando su dimensión procesal y actuante, y no simplemente su condición de objeto.
2. la reconfiguración epistemológica en los modos de ver y pensar la historia de las imágenes y sus modelos de tiempo.
3. la propuesta de una metodología que hace dialéctica la historia de sus imágenes según un punto de vista no solo epistemológico, sino también fantasmático.

Un pasaje en *Devant l'image* (Didi-Huberman, 1990), en el cual el autor presenta aquello que él designa por «fórmula extrema» fue una de las claves que desbloqueó el filme:

«Saber sin ver o ver sin saber». Una pérdida, en cualquiera de los casos. Aquel que escogió el saber, apenas tendrá una ganancia, sin duda la unidad de la síntesis y la evidencia de la simple razón; pero perderá lo real del objeto, en el encerramiento simbólico del discurso que reinventa el objeto de su propia imagen, o antes, a su propia representación. Por el contrario, aquel que desea ver, o mejor, mirar, perderá la unidad de un mundo cerrado, para re encontrarse en la apertura incómoda de un universo fluctuante, entregado a todos los vientos del sentido (p. 172)

---

2 Tres obras fueron fundamentales en el proceso de creación del filme, cuyos años decisivos fueron 2002 y 2003: *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (1990), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000) y *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg* (2002).

Hacer conscientes esos extremos, bien como la evidencia de que delante de una imagen se trata de hacer una dialéctica «entre saber y ver», se tornó en la llave de la resolución de la construcción del filme, en el sentido en que me permitió tener la apertura para lanzar la mirada sobre la paradoja existente en cada imagen. Mi opción fue permanecer en un mundo más abierto, dar a ver las imágenes sin la presión de las palabras, sin un texto que conforme una lectura unívoca. El concepto de “síntoma”, noción clínica elevada por Didi-Huberman (1990) al nivel de un concepto estético, fue otro de los operadores del filme. El síntoma evidencia aquello que es disruptivo en una imagen, poniendo en interdicción, así mismo, las interpretaciones totalizantes.

Otro autor fundamental fue Walter Benjamin (1992; 1997) y su concepto de historia. Didi-Huberman (2000, p. 103) refiere que la verdadera «revolución copernicana» preconizada por Benjamin, fue haber “pasado del punto de vista del pasado como hecho objetivo para el del pasado como hecho de memoria”. Estamos ante una concepción de historia que no tiene como objetivo establecer el hecho pasado en sí, pero que parte del movimiento que nos recuerda y que los construye en el saber presente.

Ante los modelos históricos que estuvieron en la base de mi película, la cronología deja de ser un principio fundamental. Por tanto, estamos ante toda una otra lógica de construcción filmica. Es importante referir aquí el papel que tuvo la música en todo este proceso, pues fue al oír una pieza musical electroacústica del compositor António de Sousa Dias, mi hermano, que encontré la solución para la estructura del filme. La pieza de 8 minutos de duración se titula *Naturaleza Muerta con ruidos de Sala, Efectos Especiales y Claqueta* (1997). Cuando la oí —se trata de una música muy especializada, dando la sensación de estar transitando entre interior y exterior, a través de espacios compuestos— la solución se me apareció súbitamente: construir el filme apenas a través de imágenes, como si estuvieran dispuestas en varias salas de un espacio expositivo.

La noción de exposición me ayudó a pensar toda la estructura y construcción narrativa del filme. Exposición, no solo en su acepción más directa —una exposición artística, por ejemplo — sino incluso en su forma más amplia: como modo según el cual un objeto recibe la luz o es sujeto a la influencia de cualquier agente exterior; como presentación de los principales

temas o motivos temáticos; etc. La idea fue entonces pensar en “salas”/*topos* cuyo contenido/ocupación remitiera para cada una de las diferentes facetas de la dictadura portuguesa buscando llevar al espectador a seguir un recorrido espacio-temporal no lineal ni cronológico.

El montaje duró un año, debido a la complejidad de trabajar estas imágenes sin texto. Como refiere Arlete Farges en *Le Goût de l'Archive* (1989), el archivo puede decir todo y también su contrario. Una misma imagen puede adquirir significados contrarios consonantes a la utilización que de ella se hace. El montaje se convierte por eso en una operación compleja. Si hay el riesgo de que se transmita el mensaje original de las imágenes, hay también el riesgo de desvirtuar sus sentidos. Es así que la necesidad de hacer yuxtaposición de planos sin imagen y el recurso de fundidos a negro, de apertura y de cierre, transcurren de una posición no solo de naturaleza estética sino de naturaleza ética. Este posicionamiento imponía que no se mezclaran imágenes provenientes de contextos diversos de tal forma que, a través del montaje, se pudieran producir nuevos sentidos extrapolando el contenido original de la propia imagen.

La primera versión del filme recurre a 45 minutos de imágenes de archivo provenientes de fuentes diversas. Pero a medida que iba montando, fui entendiendo que, por ejemplo, donde tenía una decena de planos, me bastaba apenas uno para transmitir la idea que quería. Este fue un proceso de montaje en profundidad espacial. El recurso de las imágenes de archivo se redujo: más allá de las fotografías de los prisioneros políticos, el filme, en su versión final (cuya duración es de cerca de 72 minutos), apenas hace uso de cerca de 12 minutos de imágenes de archivo.

El modelado del tiempo de las imágenes, la posibilidad del montaje en su interior, permite deshacer los hilos causales que se establecen entre imágenes, impidiendo el cierre de la narrativa y posibilitando que se desvelen eventos micro-históricos. El montaje no vive del *collage* o el pegue de varios planos en sucesión, sino de la tensión temporal que existe en el interior de cada uno. Son planos que implican una actitud mental más activa por parte del espectador. Es a partir de su atención y voluntad que el significado de la imagen se deriva en parte. Hay aquí en causa una “estética de la reflexión” (Laura Muley, 2006).

El filme que siguió a *Natureza Morta* (2005), *48* (2009), partió del mismo origen: las fotografías de registro de los presos políticos.<sup>3</sup> La idea me surgió cuando estaba realizando *Natureza Morta*, la cual dependía de esas imágenes, algunas de las cuales yo misma ya había filmado en el año 2000. Además, revisar esas fotografías en ese momento no requería de ningún tipo de autorización especial, simplemente la que otorgaba el mismo archivo. Pero la dirección justificó un motivo de rechazo al registro invocando el «derecho a la imagen»: para filmar las fotografías, yo tenía que obtener un acuerdo con los expresos políticos. En el caso de que estos hubieran fallecido, tendría entonces que obtener no solo la autorización de los herederos, sino también tenía que presentar una copia de la certificación de defunción. Fue un proceso complicadísimo, no lo voy a explicar ahora, duró meses. Pero en todo este proceso de obtención de autorizaciones, hablé con decenas de antiguos presos políticos. Inevitablemente, comencé a oír sus historias.

La génesis del filme *48* (2009) ocurrió en el momento de mi primera conversación con una ex-prisionera, Conceição Matos, que traía con ella una copia de la fotografía de registro. Comenzamos a hablar y ella me dijo, mirando para la fotografía, «¿ya notó que estoy toda despeinada? ya hasta se me ve el bozo crecer. Yo no era para nada así, yo siempre iba al salón de belleza.» Y entonces me explicó que la fotografía había sido tomada 17 días después de que la pusieron en prisión. Y me explicó otra cosa: me explicó que la ropa que traía puesta, un pullover claro y una camisa oscura, eran las mismas con las que fue limpiado el suelo lleno de excrementos durante su tortura. Fue en ese momento en que entendí que no estaba viendo solo un retrato de una mujer, captado en un instante del pasado, sino que estaba delante de un complejo objeto impregnado de tiempo que dejaba entrever el conocimiento que contenía en sí. Esta se convirtió en la imagen-embrión del filme, o sea, una imagen que contiene dentro de sí, en potencia, las posibilidades del filme y que permite, prospectivamente o retrospectivamente, pensar sobre este.

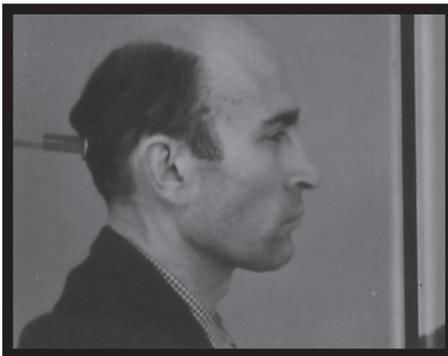
---

3 Esta parte de la presentación se basa en el texto “The (Re)presentability of Torture” de Susana de Sousa Dias, parte de una compilación de los editores Alisa Lebow e Alexandra Juhasz, en el libro *A Companion to Contemporary Documentary Film* (2015).



4. Fotograma de *48* (2009): Conceição Matos.

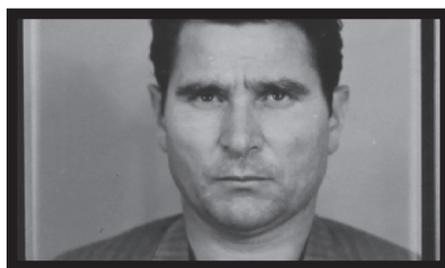
Más allá de esta imagen, hay dos más que estuvieron en la génesis del filme, la de Manuel Pedro y la de Antónia Fiadeiro. Cuando fue prisionero y fotografiado, la calvicie de Manuel Pedro era evidente. Pocas semanas después, el cabello surgía y crecía, para mayor sorpresa de los agentes de la policía que suponían que él era calvo naturalmente, al final, al ver que tenía cabello, tuvieron que someterlo a una nueva sesión fotográfica. Lo que estas dos series de fotografías nos revelan es el disfraz y el proceso de dismantelamiento del disfraz del prisionero. Manuel Pedro rapaba su cabello con una gillette para disfrazar su identidad, para no ser reconocido. Se abre de esta forma otra orden temporal que nos hace descubrir un tiempo anterior a una prisión y una condición sujeta ella también a interdictos de la imagen: de la clandestinidad.



5 y 6. Fotogramas de *48* (2009): Manuel Pedro y Antónia Fiadeiro.

Antónia es la joven que figura en la tercera fotografía de este núcleo original. La imagen es perturbadora, pues la joven estudiante exhibe una grande sonrisa de contenta. La razón de esta sonrisa me fue explicada por la propia Antónia: la prisión fue sentida como un regalo para sus padres, una especie de entrada en el panel de la honra familiar. Y ¿por qué?, porque los padres eran ambos ex-prisioneros políticos, pero pertenecían a un estrato social alto, o sea, estaban mucho menos sujetos a las sevicias por parte de la policía que lo que estaban un campesino o un obrero. Lo que esta imagen nos abre es el tiempo de una filiación, un tiempo que nos remite a la propia duración de la dictadura, transversal a varias generaciones; la segunda vez que fue encarcelada y fotografiada, Antónia, ya era madre y ya tenía una percepción diferente de lo que era la dictadura.

Poco después, otras imágenes, se juntaron a estas. La serie fotográfica de António Gervásio, preso en tres ocasiones fue una de ellas. A través de sus imágenes podemos presenciar la transformación de un joven de cabello claro en un hombre maduro, de cabello negro y rostro fuertemente marcado por la vida —pero también por la tortura, como revelaría él mismo durante las filmaciones al mirar las fotografías, algunas de ellas tomadas después de ser sometido a la privación del sueño.



7, 8 y 9. Fotogramas de 48: António Gervásio.

48 (2009) partió de una certeza: la de que es posible contar una historia del régimen a través de estas imágenes y de los testimonios de los presos. Pero partió también de muchos interrogantes. ¿Cómo hacer un filme basado simplemente en imágenes fijas? ¿Debería mostrar el rostro de sus actores hoy? ¿Cómo gestionar la disyunción entre el momento del acontecimiento y la permanencia de la experiencia en la actualidad? Es necesario entender lo siguiente: no existen fotografías que revelen las acciones realizadas contra los presos políticos. No existen imágenes que documenten directamente la tortura practicada por la policía política en Portugal. No se conoce la existencia de documentos oficiales que la reporten. Nunca se encontró una orden en un texto que ordenara las sevicias infligidas a los presos políticos. La policía tuvo el cuidado de nunca mencionarlas por escrito, no dejó trazos probatorios de sus acciones. Y la cuestión aquí es; ¿cuando nada fue registrado, cuando no hay nada para ver, cómo puede ser presentada esta violencia?

Esta cuestión, se inscribe en el campo más vasto de la dialéctica entre historia y memoria. Como refiere Enzo Traverso (2005), que se tornó entretanto, en una de mis referencias, y cito “existen memorias oficiales, alimentadas por las instituciones, o sea, los Estados, y memorias subterráneas, escondidas o en interdicciones. La «visibilidad» y el reconocimiento de una memoria depende también de la fuerza de quien la posee. Dicho de otra forma, existen “memorias fuertes” y “memorias débiles””(p.72). Mi trabajo incide precisamente en estas memorias débiles. El hecho de que los presos políticos portugueses no hubieran sido institucionalizados como sujetos históricos, implicó que su memoria se fuera desvaneciendo a lo largo del pasar de los años después de la caída del régimen. Cuando no hay nada que nos muestre qué pasó, las fotografías de registro se convierten en un verdadero acceso al interior de la prisión. Más allá de eso, toda la sociedad de la época se refleja en ellas: ropas, poses, expresiones, todo nos habla de un tiempo vivido bajo una dictadura. Son también imágenes poderosas desde el punto de vista simbólico: son ellas las que marcan el paso de un individuo hacia la condición de preso político.

Pero son imágenes que siempre fueron desvalorizadas. Y es precisamente esa su función original—la de retratar con la mayor precisión a los individuos sospechosos— que crea un velo que les impide ser vistas realmente. Fue solo después de 48 (2009) que yo comencé a entender por qué estas imágenes eran tan perturbadoras. Analizando las condiciones de captura de

este tipo de imágenes, verificamos que se pone en marcha todo un sistema de fuerzas, de carácter eminentemente represivo. No solo el sujeto fotografiado es obligado a restricciones de orden corporal, sino que el fotógrafo mismo tiene que obedecer a las condiciones de realización del retrato que pasan por un conjunto de preceptos rígidos (pose, iluminación, distancia, encuadramiento, etc). La verdad, estamos siempre delante de un «retrato forzado» y, a pesar de su aparente neutralidad, estamos delante de son imágenes fuertemente codificadas desde el punto de vista técnico, estético y también ideológico. Es precisamente este lado de transparencia que induce a que en ellas se vea apenas el individuo representado. Su valor de *analogón*, se sobrepone a su valor de conocimiento. Las imágenes son así reducidas a la mera función de retrato, obnubilando su real condición de documento y material político.

48 (2009) nace precisamente de dos lagunas: la ausencia de imágenes y de palabras que nos revelen lo que pasó en la prisión. Si es cierto que los relatos oficiales de los acontecimientos ocurridos en este periodo se encuentran preservados en el archivo PIDE/DGS, también es cierto que las palabras de los presos que ahí figuran son palabras truncadas, reescritas por la mano de la propia policía política. Lo que figura en el archivo de la PIDE/DGS es pues la «voz» de la policía política, lo que en ella se inscribe son sus producciones discursivas, lo que resta es la memoria legitimada por ella. Abrir estas imágenes implica, más allá de las construcciones históricas existentes, buscando en las fallas y en los intersticios de las imágenes y de las palabras, aquello que, precisamente, no se ve.

El proceso de montaje se intensificó semejante al de *Natureza Morta* (2005), una operación de entrada en profundidad en las imágenes y en la circulación entre zonas de indeterminación. En relación a *Natureza Morta*, me referí al montaje al interior del plano, en profundidad espacial. Aquí en 48 (2009), también hay un montaje en el interior del plano, pero de una forma completamente diferente, más compleja. Más compleja esencialmente por dos razones. En primer lugar, porque aparentemente no hay “interior” del plano. Estamos ante una superficie de dos dimensiones que presenta una figura en un fondo. No es un plano que contenga una profundidad en sí mismo, o tiene un fondo blanco o un fondo negro, ambos bidimensionales. En segundo lugar, son también imágenes fotográficas, o sea, imágenes fijas, sin movimiento en sí — no olvidemos lo que podría ser un problema, que, en un primer momento,

la impresión de realidad en el cine estuvo vinculada a la ilusión de movimiento y perspectiva. Teniendo en cuenta, que estamos durante casi todo el filme en una escala muy limitada que va de un plano general a un primer plano. En 48 (2009) la penetración en el plano, se procesa a través de la duración, se trata de un montaje en profundidad temporal. Esta es creada por medio de una distensión del tiempo en la imagen en articulación con el sonido y las palabras. Además de eso, hago una operación directa en el tiempo de la imagen. La verdad, todas las imágenes están en cámara lenta. Si yo pusiera todo en velocidad normal, el filme no tendría más de siete minutos.

Enteramente compuesto en su secuencia de imágenes por las fotografías de registro, el filme busca operar así, en la zona entre lo que la fotografía muestra y lo que ella no revela; pero también entre la analogía y la extrañeza, lo enunciado y lo vivido, la imagen y la memoria. El estatuto de una misma imagen oscila a veces, entre polos opuestos, transitando entre la percepción y el recuerdo, lo físico y lo mental. De acuerdo con la articulación con los testimonios, la misma imagen puede instituirse tanto en imagen de archivo como en imagen de memoria, en imagen objetiva como en imagen mental, en imagen familiar o imagen impregnada de extrañeza. Formalmente, la condición del plano también se altera modificando la percepción del espectador. Si unas veces, este último observa las imágenes a través de su propia mirada, otras veces esa observación es hecha a través de la estricta mediación de las palabras de los propios prisioneros (cuando ellos mismos interpelan la imagen). En otras ocasiones, el espectador pasa de observador a observado. La imagen se convierte de campo a contra-campo sin corte de plano incorporando al espectador. Esta toma el lugar del fotógrafo, un lugar incómodo pues corresponde al punto de vista de este último y como tal, a la mirada simbólica del verdugo. En este proceso que necesariamente implica la duración, la neutralidad del espectador es puesta en duda.

Un dato fundamental de esta construcción es la no visualización del rostro del prisionero político en la actualidad, un factor que tiene consecuencias directas en la temporalidad del filme. Si el rostro actual fuera mostrado, se crearía de inmediato una fisura temporal entre el presente y el pasado, y simultáneamente, una reducción del sentido de la imagen. La persona que habla se presentaría en el tiempo concreto del presente, siendo sus relatos automáticamente relegados para el pasado en que sucedieron y que sus palabras intentan

reconstruir, Inversamente, lo mismo sucedería a las imágenes de archivo, cuya condición se vería automáticamente reducida a la ilustración de ese mismo pasado. Pero esta opción de no mostrar el rostro de la persona, deriva de dos principios de fondo, de matriz ética y política: por un lado, se pretende confrontar al espectador con el prisionero político —y no con el antiguo prisionero, condición de la persona que habla en la actualidad— y, por otro, no relegar los testimonios de inmediato para el pasado, sino entenderlos tal como llegan a nuestro tiempo. Al trabajar contemplando esta dimensión de proceso, el propio presente es susceptible de ser problematizado y con él, el orden histórico y político.

El sonido tuvo un papel muy importante, así como el trabajo de la voz. Pero voy a explicarlo a través del filme que hice después, *Luz Oscura* (2017), pues algunos de los principios son los mismos. *Luz Oscura* (2017) en un cierto sentido da continuidad a *48* (2009) —se centra en las formas de actuación del sistema autoritario—, pero el imperativo es otro: esta vez se pretende ver cómo opera el sistema dentro del núcleo familiar y cómo va separando los elementos no solo en el plano físico, sino además, afectivo, psicológico y mental, una separación que toca cuestiones de lenguaje, de cuerpo y de gestos, en una equivalencia a lo que sucedía en la sociedad de la época. Para eso fue necesario excavar: excavar para descubrir lo que quedó enterrado por la acción del tiempo. Excavar el tiempo como quien excava solo. El propio proceso de montaje del filme fue totalmente diferente de los filmes que realicé anteriormente: fue un proceso de montaje por capas. Cada línea del filme iba siendo profundizada por la línea siguiente, cada secuencia iba siendo excavada en el tiempo buscando revelar las microhistorias escondidas o en interdicción. buscando hacer fuertes las “memorias débiles”, las memorias subterráneas, secretas.

Así, al contrario de *48* (2009) que articulaba las imágenes de identificación judiciales con los testimonios de los propios presos, en *Luz Oscura* (2017), la mayor parte de los prisioneros ya habían muerto. Lo que queda de ellos son las memorias, transmitidas por sus descendientes.

La imagen que estuvo en el origen de la idea para el filme es la fotografía judicial de Albina Fernandes.



10. Serie de fotografía judicial de Alina Fernandes.

Como escribí en la *Nota de Intenciones* del filme, lo que es sorprendente, es que se trata de una imagen que, en el campo estricto de la fotografía judicial, no debería existir: ninguna de las tres vistas presenta la pose canónica de un retratado, no obedece a las condiciones mínimas de objetividad requerida por esta tipología fotográfica. El retratado no es uno sino dos, madre con un hijo en sus brazos: el rostro de Alina Fernandes no está erguido y no tiene una mirada frontal: los ojos están cerrados; el rostro está semicubierto por el infante; madre e hijo están en movimiento, provocando poca nitidez en la imagen. El infante ni siquiera se puede identificar, convirtiéndose un accesorio dentro de la imagen cuya función es la identificación de la madre. La fotografía de Alina Fernandes es una clamorosa ejemplificación de cómo el retrato judicial, como «sistema de fuerzas», puede ser quebrado por la fuerza, por la subjetividad del sujeto que es retratado. Lo que esta fotografía nos muestra, es una mujer con toda la subjetividad de su condición (de prisionera, de madre), dividiendo los enunciados de poder asociados a la tipología fotográfica en cuestión, ampliando el “objeto” representado, fracturando el alegado principio de transparencia y neutralidad. Las imágenes de Alina, mediante la fuerza de aquello que se quería precisamente erradicar —en este caso, la condición de prisionera política y madre—, rompen el dispositivo de representación, simultáneamente desmontando el dispositivo de poder instituido por este.

Se convirtió en imperioso para mi intentar descubrir los retratados. Solo conocí a Rui, el niño, que me narró su historia familiar y me llevó al encuentro con sus hermanos, hijos del mismo padre. Cuando inicié *Luz*

*Obscura* (2017) pensé que este iba a ser un filme sobre estos tres hermanos en la actualidad. Durante su realización, aun los muertos olvidados de la Historia comenzaron a emerger con tal fuerza que el filme siguió otro rumbo. Por eso, la pregunta ¿qué red familiar se esconde detrás de un único preso político?, la seguía otra, ¿cómo dar cuerpo a quien desapareció sin nunca haber tenido existencia histórica?

Palabras e imágenes fueron articuladas de forma que dieran a ver el hiato entre memorias afectivas y memorias oficiales. Reflexioné mucho sobre la cuestión del testimonio, que, además prolonga la reflexión iniciada en *48* (2009). Habitualmente, el valor del testimonio se encuentra en su esfera discursiva, o sea, en las narrativas que son producidas, en los hechos que son relatados. Es fundamental, sin embargo, entender igualmente de qué forma esta narrativa reconstituye las huellas del acontecimiento pasado y lo que se sitúa más allá de ella. En ese sentido, no solo importa en la dimensión semántica de la palabra, sino también en la forma en cómo está dicha, interrumpida o silenciada, en la voz singular que la pronuncia y en el contexto en que lo hace. A través de la atención a las repeticiones, titubeos, pausas y también a todos los sonidos emitidos paralelamente en el discurso (suspiros, gemidos, respiraciones, diferentes cadencias de respiración, entonaciones, modulaciones), se encuentran formas diferentes de comunicación que revelan diferentes niveles de información y conocimiento, proveyendo al espectador diferentes entradas perceptivas para las vivencias relatadas. La comunicación paralingüística se reveló así tan importante como la comunicación lingüística.

Las opciones de montaje de la voz, en articulación con la imagen, apuntaban precisamente a dar espacio a las palabras para que estas no quedaran meramente sometidas a la esfera discursiva. Para tal fin, fue imperativo dejarlas vivir en el tiempo. En este sentido, el individuo deja de ser un mero mediador, el discurso deja de ser prioritario, la imagen de ser secundaria; no siendo reducido a las funciones que habitualmente son atribuidas a la persona que vivió y fue testigo de los hechos, el individuo se instituye como «documento humano» (la expresión es de Marcel Ophüls a quien ya he referenciado anteriormente, en su sentido más pleno, siendo los afectos y las emociones tan válidos como las formulaciones más racionalizantes). La idea fue trabajar la propia materia (materia-imagen, materia-sonido), operando en sus intersticios, excavando y modelando el tiempo, para a través de la duración, dejar

emerger la memoria sensible, una memoria que se desenvuelve como memoria corporal, permitiendo también, al igual que en *48* (2009), crear una apertura una *stasis* para lo imaginario del espectador. Todos estos aspectos están ligados a la propia estructura narrativa del filme. Lo fundamental fue posibilitar los múltiples desdoblamientos temporales de las imágenes de archivo y de las palabras, buscando encontrar una forma justa de transmitir los acontecimientos y vivencias en cuestión.



11. Fotograma de *Fordlandia Malaise* (2019).

**A.J.** Este texto anterior, articula muy bien el proceso de las películas anteriores a *Fordlandia Malaise* (2019), por esto, me gustaría hacer unas preguntas que tiendan un puente entre estos filmes y lo extiendan hacia tu pensamiento y tu modo de sentir lo cinematográfico en el lugar de Fordlandia.

S.S.D. *Fordlandia Malaise* (2019) fue un filme que nació de una manera muy particular. El colectivo artístico francés *Suspended Spaces*, me invitó a ir a la Amazonía con ellos, en un viaje de reflexión (y creación) sobre el “espacio suspendido”, que es hoy Fordlandia. Comencé inmediatamente a hacer investigación sobre su historia, pero fui sobretodo, completamente abierta a lo que el lugar me podía suscitar. Así, por un lado, iba con un interés muy preciso de trabajar cuestiones de poder —la imposición del capitalismo a la naturaleza, la implementación de un sistema neo-colonial, por ejemplo—, también iba con un gran interés de entender cómo las personas habitaban un espacio tan

marcado social e históricamente. Nadie habla de esas personas: cuando se investiga partiendo del exterior, es muy difícil entender lo que en realidad está pasando en el terreno: cómo viven las personas, dónde exactamente habitan, cómo se relacionan con el patrimonio industrial, con la herencia de Ford. Cuando llegué allá entendí que hay una historia de la que toda la gente habla—los pocos años en que el proyecto funcionó—y otra completamente obnubilada: la historia del periodo que antecedió a la implementación de la *company-town* americana y la historia posterior al fracaso del proyecto. Decidí entonces poner de lado las “memorias fuertes” y enfocarme en las “memorias-débiles” como he hecho a lo largo de mi trabajo. En este caso, enfocándose en los testimonios de las personas de Fordlandia, y muy concretamente en las cuestiones que reivindican su propia historia, intentando escribirla y pensarla. Revisitar las leyendas y mitos amazónicos tiene aquí un papel preponderante. La estructura del filme es completamente diferente de mis filmes anteriores, pues este filme nació en el terreno, al sabor de una experiencia que fue siendo hecha de encuentros, a veces inesperados, otras veces absolutamente luminosos. Hay que tener presente, que la forma *forma* el contenido. En mis filmes intento encontrar la “forma justa” de presentar las materias con las que estoy trabajando.

**Teniendo en cuenta tus filmes anteriores, al ver *Fordlandia Malaise* (2019), ¿intentó configurar una manera de aproximarse a este tipo de terrenos y paisajes, puedo pensar en el paisaje como un archivo, archivo de lo que resta de los campamentos de producción de caucho, en medio de la selva, y la experiencia del viaje la Amazonía, como una visita a un archivo habitado?**

Es exactamente eso, además, la primera exposición que hicimos en París como colectivo, sobre los resultados obtenidos se tituló *Retour de Fordlândia: Une Archive à Ciel Ouvert*. Cuando decidí, más allá de las cámaras, llevar un dron, fue con la intención de poder ver la inscripción de las cicatrices en el terreno, la implantación territorial y urbanística en una escala más macro, pero también para sacar partido de las potencialidades de filmar los complejos arquitectónicos y su implantación en la naturaleza, en pensar el espacio como acostumbro a pensar la imagen de archivo. Este fue uno de los cuestionamientos base: ¿cómo filmar ruinas más allá de la dimensión romántica y nostálgica a las que normalmente son asociadas? ¿cómo filmar estos espacios dejando emerger el trauma de su historia? Fordlandia puede ser vista como un archivo, por

todas las dimensiones, incluyendo la sujeción a una autoridad: nadie puede, en este momento tocar el complejo industrial, ni para modificarlo, ni siquiera para repararlo. De ahí proviene su aspecto arruinado, aunque sea utilizado. Es una situación paradójica. Las tierras y las edificaciones de Fordlandia no pertenecen a las personas que las habitan.



12. Fotograma de *Fordlandia Malaise* (2019).

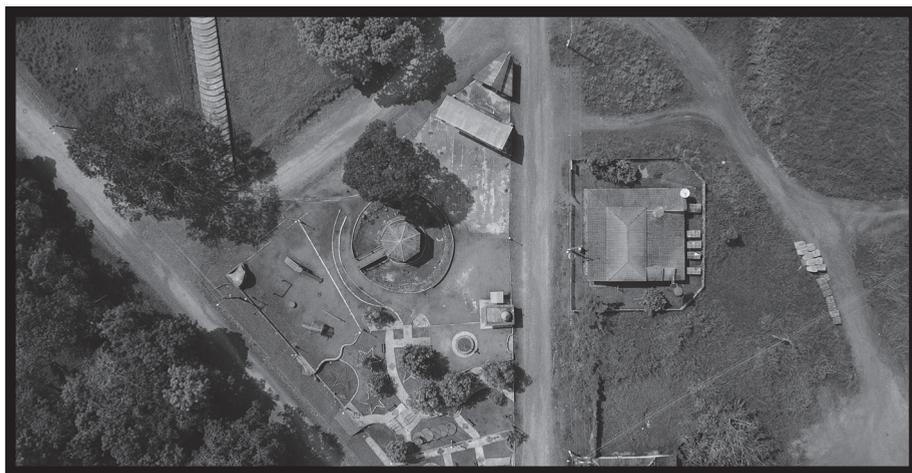
En un momento de la película, la música, aparece como una estrategia rítmica de presentación de imágenes de archivo, pero, pienso que hay mucho más que eso en esa decisión, hay una aparición de algo como una taquicardia, de un beat, de una palpitación que proyecta y exterioriza, desde mi perspectiva, una situación emotiva con los archivos de un territorio supuestamente desconocido.

Cuando decidí usar la imagen de archivo para contar una historia visual de la implantación de Fordlandia, entendí lo siguiente: estas imágenes reflejan lo que las personas creen saber de Fordlandia, están disponibles en Internet, dan cuerpo a la idea diseminada virtualmente y en gran escala de que Fordlandia es la ciudad utópica de Henry Ford, una ciudad fantasma. Hablo de las fotografías registradas por los fotógrafos de la *Ford Motor Company*.

En tanto que en mis filmes anteriores se necesitaba mostrar las imágenes de archivo de determinada forma para revelar lo que estaba oculto—de ahí el uso de la desaceleración como recurso y la duración como el medio para hacer aparecer lo que no era visible— en el caso de *Fordlandia Malaise* (2019), el

movimiento fue exactamente el contrario: presentar las imágenes sin permanecer en ellas demasiado tiempo, pues ellas son precisamente lo conocido, lo accesible.

Basta hacer una búsqueda en Internet y ellas van apareciendo. Decidí entonces recurrir a la aceleración como método de interrogación: las imágenes se aceleran vertiginosamente, dejando aparecer en los intersticios elementos tradicionalmente ocultos (mujeres, trabajadoras, naturaleza como potencia y no como recurso, por ejemplo); estos, sin embargo, nunca se fijan, nunca se inmovilizan, aparecen en el filme en su condición de elementos latentes, pulsantes. En la banda sonora, usé el sonido de una banda de percusión de Alter do Chão, en la región de Tapajós, el río que baña Fordlandia. Son sonidos de los festejos de conmemoración del día de la independencia de Brasil que grabé también en ese momento. Intenté dar cuerpo a una especie de idea de revolución, de las personas, de la naturaleza, de las imágenes, a través de un montaje intersticial.



13. Fotograma de *Fordlandia Malaise* (2019).

El uso de drones (de algo que yo relaciono con un concepto que estoy trabajando, llamado “cine cartográfico”), ¿cómo es que tiene una influencia en la manera de aproximarse al espacio? Yo siento que permite mirar para aquel territorio-paisaje-archivo desde una mirada cartográfica, y hasta coreográfica. Es una relación distinta con el archivo.

Es muy interesante esta referencia a una mirada coreográfica, La verdad cuando filmaba con el dron, me di cuenta de una contradicción: filmaba un espacio masacrado por el poder, con una máquina que originalmente es un instrumento de poder. Es muy perturbador ver un dron filmar, en medio de los buitres, del viento, de todas las turbulencias que existen en el aire, y después confrontarnos con las imágenes: son de una limpidez y rigor absoluto, dan una sensación paradójica de poder sobre el espacio, tienen una singular dimensión de irrealidad. Resolví explorar otras formas de usar el dron: es un instrumento fascinante, pues es versátil y podemos utilizarlo hasta en las manos, como si fuera una pequeña cámara.

Ese sentido coreográfico que refieres acabó por estar presente hasta por la forma como yo lo operé: próximo de un movimiento corporal, siempre filmaba con el cuerpo más cerca del dron o cuando estaba más lejos, siempre en contacto visual, tratando de ver lo que él veía (sin mirar a la pantalla). Fue una especie de sensorialidad a distancia, estuvo siempre ligada al dron mientras lo operaban: a través de los movimientos corporales, a través de la mirada, siempre en movimiento, articulando con él.

**¿Cómo es que *Fordlandia Malaise* (2019) integra elementos diferentes de sus filmes anteriores, pero logra sostener este espectro de tu investigación con el archivo y la investigación sobre sistemas autoritarios?**

Mis películas tienen huellas comunes: reflexionan sobre cuestiones de poder, en el contexto de sistemas de carácter autoritario y se enfocan en las “memorias-débiles”, memorias en entredicho, olvidadas, obnubiladas. Esta es una noción de Enzo Traverso (2005), por oposición a las “memorias fuertes”, detenidas por los Estados, por las instituciones oficiales. Este es el espectro de mi investigación: cuestionar sistemas de poder, poner en duda regímenes de visibilidad y audibilidad, lidiando con lo no-visto y lo no-dicho. Y, simultáneamente, desarrollar una investigación a un nivel formal, probando las potencialidades del lenguaje cinematográfico. A pesar de ser el primer filme que hago fuera de Portugal, las cuestiones de fondo se mantienen.

### Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1992). Teses sobre a Filosofia da História. En W. Benjamin, *Sobre Arte*, c. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (1997). *París, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. París: Cerf.
- De Sousa Dias, S. (2015). (In)visible Evidence: The Representability of Torture. En A. Juhasz y A. Lebow (Eds.), *A Companion to Contemporary Documentary Film* (pp. 482-505). Nueva Jersey, Estados Unidos: Willow & Blackwell.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. París, Francia: Editions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París, Francia: Editions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. París, Francia: Editions de Minuit.
- Farge, A. (1989). *Le Goût de l'Archive*. París, Francia: Editions du Seuil.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres, Reino Unido: Reaktion Books.
- Traverso, E. (2005). *Le Passé, Modes d'Emploi*. París, Francia: La Fabrique Éditions.

### Referencias cinematográficas

- De Sousa Dias, Susana (directora). (2005). *Natureza Morta*, 72 min. Portugal.
- De Sousa Dias, Susana (directora). (2009). 48, 93 min. Portugal.
- De Sousa Dias, Susana (directora). (2017). *Luz Obscura*, 77 min. Portugal.
- De Sousa Dias, Susana (directora). (2019). *Fordlandia Malaise*, 40 min. Portugal.



ETNOGRAFÍAS SICODÉLICAS.  
EXPERIMENTOS CON LA NO-FICCIÓN.  
CONVERSACIÓN CON BEN RUSSELL

BEN RUSSELL Y MARIA LUNA

La búsqueda de una empatía hacia el otro en los límites de la no-ficción, la apuesta por la videoinstalación y el cine de 16 mm, la consciencia de ser un director norteamericano blanco trabajando en comunidades aparentemente lejanas, el reclamo a la libertad del cine como práctica artística en tiempos de los esquemas de aplicación a fondos y el concepto de etnografías sicodélicas, son aspectos que desarrolla el cineasta experimental Ben Russell en su diálogo con María Luna, quien fue coordinadora académica del Seminario académico *Pensar lo Real*. Para la edición de este libro retomamos una conversación pendiente sobre las etnografías experimentales con uno de los directores invitados a la XVII Muestra Internacional Documental - MIDBO en el año 2015.

**M.L. Ya han pasado cinco años desde tu participación en la XVII MIDBO, ¿qué es lo que más recuerdas de esta experiencia y de tu paso por primera vez en Colombia?**

B.R. Recuerdo toda la experiencia de estar en Colombia con mucho afecto. He estado en América Latina varias veces, pero era la primera vez en

el país. Recuerdo la larga cola de los colibríes, el bosque oscuro, y si no estoy mal, era el momento en que iba a firmarse el acuerdo de paz con las FARC, así que había una especie de energía positiva moviéndose entre la gente. Todos estos aspectos, eran llamativos, en general había una atmósfera de algo nuevo que se estaba generando y fue realmente grandioso hablar de mi trabajo en este contexto, de hacer performances y de poder compartir tiempo con artistas locales como Andrés Jurado y con el director de cine palestino-israelí Avi Mugarbi, quien estuvo allí también en ese año. Visto desde hoy es algo similar a caminar en un bosque nublado donde las nubes se dispersan y te dejan ver el lago por un momento, pero luego desaparecen y no lo puedes ver de nuevo... quizás esta es la mejor metáfora para resumir los recuerdos de mi experiencia en Colombia.

**Para nosotros esta invitación también era un experimento porque como artista de cine experimental te invitábamos a un festival de documental. Ahora la muestra está cambiando, porque después de varios años de trabajar con una sección dedicada exclusivamente al documental expandido, el espacio se ha abierto mucho más al cine experimental, a la realidad virtual, incluso al performance. Aprovecho este inicio precisamente para preguntarte si en este contexto te consideras un documentalista, o cómo te sientes en el entorno del documental, porque tu trabajo está de cierta forma en los límites de la forma.**

Me siento cómodo en este entorno, pero no usaría el término documental para describir mi práctica o mi interacción, porque yo me he aproximado al documental por mucho tiempo, pero siento que es más preciso pensar en lo que hago en términos de la no-ficción, de prácticas de la no-ficción, una idea que tiene la palabra ficción incorporada, pero que no intenta hacer afirmaciones de verdad en la forma en que las hacen los documentalistas. Creo que mi educación temprana en cine estuvo bastante relacionada con criticar los supuestos sobre las posibilidades objetivas en la práctica de la filmación y la representación, aspectos que siempre parecían menos posibles debido a la presencia del autor o al intento de mitigar las circunstancias de esta representación en términos de qué imágenes estaban siendo grabadas, percibidas, editadas, reformuladas, enmarcadas. Estos aspectos siempre parecían demasiado presentes para ser capaz de hacer alguna afirmación hacia lo contrario, no podía solo decir que eran hechos, que había alguna clase de búsqueda de

objetividad. La verdad a mí siempre me ha sorprendido que la gente haga esas afirmaciones sobre la imagen y sobre la práctica. Quiero decir, entiendo la necesidad, desde una perspectiva política, de ser capaces de hacer afirmaciones de verdad, de pensar sobre el testimonio y la presencia, y entiendo el poder real de estas posiciones, pero para mí, siento que es mucho más productivo pensar sobre algo que permita a las audiencias y a los autores estar involucrados en la construcción del significado que está relacionado con un tema.

**¿En ese sentido la idea de estar involucrado con el tema también te lleva a hacer experimentos inmersivos con la realidad?**

Sí, aunque yo no lo llamaría experimentos con la realidad, porque la idea de lo real mismo me pone un poco inquieto, ya que es una idea muy variable, pero siempre he pensado sobre mi trabajo como algo que involucra por lo menos tres niveles de audiencias: una es el sujeto, otra el autor y otra el espectador, así que creo que la imagen y el paisaje sonoro, que son inmersivos, son la mejor manera de que esos niveles se relacionen entre sí.

**Esto me lleva a la idea de Etnografía Sicodélica, que generó gran interés en el Seminario *Pensar lo Real* que ese año giraba en torno a las etnografías documentales. ¿Podrías hablarnos un poco de este concepto que está presente a lo largo de gran parte de tu trabajo y es algo que has ido desarrollando a lo largo de los años?**

Es un término que he acuñado desde la práctica de mis obras, pero precisamente a partir de la participación en algunas presentaciones más académicas lo he desarrollado de forma más consistente, relacionándolo con términos como ‘etnografía sensorial’<sup>1</sup> que quizás es una forma menos atractiva de hablar de ello [ríe], o quizás es que la ambición del *Sensory Ethnography Lab* en Harvard sea un poco diferente, porque está enfocado en tratar de mantener una relación objetiva entre grabación de imagen y sonido, y representación de imagen y sonido. Como yo me muevo más en el terreno artístico, en realidad no siento la necesidad de alinearme con las posibilidades de la representación

---

1 El *Sensory Ethnography Lab* en Harvard, dirigido por Lucien-Castaing Taylor, es un laboratorio experimental que se enfoca en la búsqueda de relaciones innovadoras entre estética y etnografía. Desde sus trabajos de investigación-producción han acuñado el término ‘etnografía sensorial’.

objetiva o, como dije antes, de hacer afirmaciones de verdad. Sin embargo, para mí la etnografía sicodélica y la etnografía sensorial tienen mucho en común, y yo siempre he hablado de ellas, no tanto como un punto de llegada, sino como una metodología o una forma en la que traer a colación dos posiciones dispares que tienen en común la ambición de construir una etnología del ser. El lado sicodélico, entonces, surge del deseo de llegar a una especie de experiencia del ser totalmente subjetiva, abrumadora y que te consume, la parte etnográfica trata de entender el ser desde una comprensión objetiva del mismo, como un ser reflexivo, el ser que no es el ser. Pensar sobre el otro, o tratar de pensar en alguien más objetivamente y pensar en uno mismo subjetivamente, son ideas fundamentalmente flotantes y tienen límites variables en términos de hasta donde llegarás si las persigues hasta el final. Así que por un lado tenemos unas películas objetivas y en términos de la experiencia sicodélica unas películas subjetivas. En últimas, se vuelve imposible hablar de, traducir, una experiencia subjetiva a través del ser, así que una experiencia sicodélica es algo que necesariamente te consume, yo uso los rituales trance y los flashes de luz que retoman muchas huellas en la etnografía o del cine experimental de Maya Deren, o de Jean Rouch, quienes estuvieron muy interesados en lo que pasa con las formas de mostrar lo desconocido, en moverse hacia una representación que fue algunas veces académica o crítica o localizable entre lenguajes, en algo que no puede ser señalado. La búsqueda de otra forma de representar es importante porque compensa esta suerte de experiencias totalizantes con algunas más abrumadoras o que te consumen totalmente. Quizás podría resumir diciendo que la ambición de la metodología de una etnografía sicodélica sería la de crear un espacio en el cual el espectador o el sujeto, o el autor se muevan entre estos dos polos, que no se queden estancados en ninguno de los dos lugares, sino lo opuesto, que puedan seguir expandiendo ideas que no pueden ser contenidas en un solo espacio.

**Tengo la impresión de que lanzas un desafío a la posición documental, mencionabas en una presentación que el conocimiento es una estrategia colonial, así que ¿para ti el documental sería también colonial por definición en la forma de representar el otro?**

No, yo no hago documentales así que no podría ser capaz de juzgar el género de esta forma, pero creo que en esta presentación hablaba más de las ambiciones de un régimen occidental del conocimiento, en el cual todo está

indexado, todo puede ser nombrado, todo puede ser señalado y todo contiene una especie de taxonomía, eso es lo que se siente como una suerte de aproximación colonial o imperialista hacia el control de los sujetos. Una de las maneras en que los sujetos son controlados dentro de las estructuras occidentales hegemónicas de poder es ocupándolos, renombrándolos, haciendo afirmaciones sobre ellos que ellos no harían sobre sí mismos, y que generalmente no pueden hacer porque no hablan la lengua en la cual son nombrados, así que creo que el aspecto sicodélico de la etnografía es una forma de producir una resistencia a ese conocimiento totalizante, pero también de permitir algo que quizás sea más cercano a la empatía, hacia una clase de comprensión, algo que intenta moverse en el mismo espacio y tiempo que el sujeto, pero quizás no necesariamente sabiendo por qué o cómo, es como si el hecho de compartir la misma temporalidad produjera una proximidad que únicamente el cine y la presencia real pueden lograr.

**En Bogotá tus películas se mostraron a audiencias jóvenes, algo quizás un poco alejado del público especializado que usualmente ve este tipo de películas experimentales. ¿Qué le dirías a esta otra audiencia que no está tan familiarizada con el cine experimental, qué puente de comprensión les propondrías hacia tu obra?**

Yo entiendo el cine experimental como generador de algo, es decir, si uno estudia arte entiende historia y el sistema de ciencia, así que sabe cómo interactuar con esto, y mucha gente joven –y mayor– ha sido expuesta a este sistema de símbolos de la imagen en movimiento desde que nacieron. En principio todo el mundo sabe qué es una imagen, una imagen en movimiento, en este punto todo el mundo sabe qué significa fotografiarse a sí mismo y qué significa fotografiar a alguien más, y creo que la incertidumbre que viene de experimentar el arte y el cine experimental o la música experimental o el arte conceptual, tiene que ver con el miedo a no saber, a que te estás perdiendo de algo, y por ello no puedes confiar en tu experiencia como espectador. Y yo diría, en un nivel muy básico y elemental, que la experiencia que tienes del tema de una obra de arte, tu primera experiencia, es la más importante, aunque pueda ser cierto que te pierdas de algo. Puede que no entiendas el contexto, o dónde fue grabado o quién lo grabó, o cuánto costó o cuánto fue filmado y cuánto fue usado o descartado, o la referencia a una composición, pero esas cosas deberían ser accesorias, es decir, si las pierdes, aún estás recibiendo algo,

aún estás allí compartiendo la temporalidad, no sé, quiero decir que aprender a ver filmes o a ver arte es como aprender un nuevo idioma. Entre más lo haces, más confías en tu lengua y en tus oídos, y encuentras algo de comodidad, o mejor aun, estás cómodo con la incomodidad, lo que quizás es el trabajo más difícil.

**Sí, es como caminar con la gente, lo cual me lleva al título de una de las películas que elegimos para la retrospectiva en Bogotá: *Let Each One Go Where He May* (2009)<sup>2</sup>. Así que, a propósito del contexto de esta película, ¿cuál es la importancia de Surinam para tu trabajo? Creo que hablamos sobre ello un poco con el público en Bogotá, sobre la perspectiva antropológica que está relacionada a trabajar dentro de una cultura aparentemente lejana que decides representar de otras formas.**

Sí. En realidad, yo tuve una experiencia muy transformadora cuando tenía veintidós años, porque fui a vivir a una pequeña aldea por dos años y aprendí dos lenguas y fui parte de una comunidad que no era como ninguna otra comunidad de la que yo hubiera sido parte antes en los Estados Unidos. Sobre todo, porque allí conocía a toda la gente: a todos los adolescentes, todos los adultos y todos los ancianos. Y era posible conocer a todo el mundo y como yo era la única persona blanca, el único norteamericano, todos me conocían también. Creo que si hubiera tenido esa clase de relación con una comunidad en Estados Unidos estaría haciendo trabajos allí también, pero el hecho de que Surinam tuviera esta historia tan compleja y única, o la gente con la que yo vivía allí, los saramacanos fueran tan únicos en la historia de Sur América y del mundo, lo sentía como un lugar con muchas posibilidades para resistir esta especie de tendencia totalizante del conocimiento. Porque mucha gente no sabe dónde es Surinam y mucha gente no sabe quiénes son los saramacanos, quiero decir mucha gente en Occidente y los saramacanos son bastante desconocidos, fueron comunidades aisladas, así que había mucho material y también mucha familiaridad para mí, así que realmente esto cambió la forma en la que entendía las posibilidades de la representación. Pero cuando yo presenté por primera vez las imágenes de Surinam, todo el mundo hablaba de ellas como de África, y aun cuando yo hablaba de Surinam, la gente seguía pensando que era África

---

2 Esta película fue parte de la retrospectiva de obras seleccionadas de Ben Russell que se realizó en el Cine Tonalá de Bogotá, como parte de la XVII MIDBO.

oriental u occidental. Toda la idea de geografía parecía fluida y variable, creo que hay muchas cosas sobre las que pensar ahí, por esto he regresado varias veces al lugar a lo largo de 20 años y allí hice dos largometrajes.

**¿Y cuando les mostraste las imágenes a los saramacanos en Surinam fue diferente la recepción?**

Creo que si hubiera hecho documentales hubiera sido muy diferente, pero estas eran películas que no tenían planos tradicionales de gente hablando, más que todo grababa a la gente caminando, no tenían diálogo... Es decir, si hubiera trabajado con una forma documental más común de testimonio, tendría quizás una mejor comprensión de la diferencia, pero por el hecho de que mucha gente en el mundo no ve cine experimental y de que cuando la gente ve cine experimental no está muy segura de lo que está viendo, hizo que en ese sentido la recepción no fuera muy diferente de cómo la veían en Estados Unidos, excepto porque al mostrar estas películas en Surinam, ellos suelen verlas como '*home movies*', se reconocen a sí mismos, reconocen los ríos, reconocen las casas que construyeron, ahora cuando las ven de nuevo, ven a la gente que ya no está viva, y eso es algo que no esperaba, que estas películas se convirtieran en históricas a medida que pasa el tiempo.

**Claro, es la memoria de los lugares...**

Pero ellos tienen las mismas quejas: que si algo está fuera de foco, que por qué no están más tiempo en el plano, se ríen de sí mismos... es muy similar a lo que ocurría cuando Jean Rouch en *Jaguar* (1967) mostraba sus películas a los protagonistas, que ocasionalmente se reían de sí mismos o se sorprendían de cómo se veían años atrás cuando hicieron la primera película.

**Desde 2015 comenzaste a hacer otro tipo de películas, quizás cambiando un poco la perspectiva, o como un desarrollo de la mirada, pienso en películas como *Color-blind* (2019), *The rare event* (2018), *Good luck* (2017), *He who eats children* (2016) y *The twilight state* (2014). ¿Es posible que en estos trabajos te estés desplazando hacia una mirada más explícitamente política?**

Creo que siempre he pensado en mi trabajo como algo necesariamente político, por la temática y la relación que se establece entre, ya sabes, el hecho

de ser un hombre blanco americano haciendo películas en lugares donde mis protagonistas no son americanos blancos, es algo de lo que siempre he estado muy consciente, se vuelve algo político, creo que son más generosos, lo que es algo que no sé si es una actitud política, pero es una transformación emocional en la forma en la que trabajo, haciendo las cosas un poco más fácil a mis espectadores para que se impliquen en la película, no creo que sea una decisión consciente, pero veo como pasa, dejo más espacio para ser ocupado por los espectadores, creo que a la vez, me vuelvo un poco más presente en mi trabajo también.

**Quería preguntarte sobre la práctica de tu trabajo, en términos más técnicos. Por ejemplo, si haces guiones, o estructuras antes de ir a filmar y finalmente como abordas los proyectos cuando envuelven la realización de una videoinstalación, porque hemos visto que eres muy riguroso y metódico en el montaje de la puesta en escena de este tipo de trabajos. Así que, ¿cómo es esta parte de trabajo como un director de cine experimental?**

El proceso empieza muchas veces sin fondos, esta es quizás la parte menos afortunada de este trabajo, que cuesta dinero, y si quieres conseguir fondos tienes que escribir descripciones de proyectos, producir resúmenes, dar tanta información como puedas sobre lo que has imaginado, sobre cómo será la película que aun no has filmado y yo realmente evito escribir guiones, porque no quiero pensar mucho, no quiero predeterminar lo que va a pasar porque trabajo en una especie de puesta en escena de la no-ficción, así que no quiero decidir lo que ocurrirá antes. Suelo tener una idea bastante clara de lo que viene después, de cuánto tiempo voy a estar en un lugar y materialmente, de cuánto tiempo durará el proyecto por la cantidad de película filmada que pude traer conmigo, así que traigo quizás cuatro veces más material del que uso, lo cual no es un promedio muy alto, es de hecho bastante bajo para una práctica documental, pero creo que tratándose de películas de 16mm, entre más material grabas, más dinero gastas, así que el tiempo de los proyectos puede variar de lugar en lugar. Usualmente voy con una idea muy clara de lo que estoy buscando, dónde lo busco, de qué quiero hablar, pero esa guía es un esqueleto y espero que estando en el lugar, porque trato de estar por lo menos un mes en cada lugar donde voy a hacer una película, y estar allí realmente cambia lo que sea que yo haya pensado que pudiera pasar. Ese tiempo es el mejor generador de ideas, el más productivo. Sobre las videoinstalaciones acabo de terminar un

proyecto muy grande, que fue lo que hizo que fuera muy difícil localizarme, porque grabé entre junio y agosto. Esta vez fui a grabar la película sabiendo que primero sería una videoinstalación multicanal, así que la forma en la que edité tiene que ver con el tiempo que gasté en múltiples espacios y el punto es que ahora tengo que dejarme un tiempo para repensar cómo será el largometraje que es el camino opuesto que tomé con *Good luck* (2017) que fue un largometraje primero y después, sabiendo que iba a ser una videoinstalación de alguna manera observé primero cómo cambiaría en el tiempo y el espacio. Diría que estoy realmente interesado en la posibilidad de que las películas tengan doble vida, que ocupen diferentes espacios, pero ocupar esos espacios quiere decir que cambian, quiero decir, no se trata solo de presentarlos en una galería o en un museo, sino de exhibirlos en otro espacio, quiero saber cómo es el espacio, la relación que tendrán los observadores con él. Es decir, siempre hay un grado de intervención o de construcción o de manipulación, con trabajos más largos en los que estoy involucrado. Edito el trabajo diferente para una videoinstalación de múltiples pantallas que para el cine que es un solo canal.

**¿Has trabajado alguna vez con nuevas tecnologías como la realidad inmersiva o la realidad aumentada?**

No estoy tan interesado en ellas, realmente no me emocionan tanto la realidad virtual y el 3D, aunque en *The rare event* (2018), hicimos algún trabajo con efectos digitales y chroma key, pero creo que en general estás tecnologías son mucho más emocionantes cuando se usan con el objetivo de trabajar desde los cambios en su propio funcionamiento, como en *Adieu au language* (2014) de Godard, donde el 3D fue utilizado de una forma desorientadora, ese es el tipo de cosas que me interesan, pero por el hecho de que yo hago muchas de mis películas solo, produciendo, dirigiendo y editándolas, y algunas veces incluso hago el sonido de mis filmes, pienso que hacer VR con un nuevo software que tengo que manejar... pues no estoy muy seguro de que sea un territorio en el que quiero incursionar, estoy mucho más centrado en pensar una sola imagen o en la imagen múltiple, así que creo que por el momento preferiría continuar trabajando en ello, pero siempre pienso en la relación entre la producción y el método que utilizo, así que si la temática amerita el uso de realidad virtual, por supuesto que la usaría.

Escuché una reflexión que me pareció muy sugerente en tu presentación académica sobre etnografías sicodélicas, te referías a una película de 1969, *Funeral parade of roses* y a ‘Monas Jekas’<sup>3</sup> para llegar a una especie de contra-definición del cine. Retomando esta referencia/homenaje hacia Jonas Mekas hoy, ¿cuál sería la definición de cine para ti?

Jonas Mekas murió después de esa charla y creo que las cosas han cambiado desde entonces, porque yo pensaba que él no se iba a morir nunca, creo que Jonas Mekas es una figura muy compleja porque él realmente creo un espacio para el cine experimental, en los Estados Unidos, en Nueva York, pero a la vez ese espacio que él creo estaba bastante delimitado, en términos de quién accedía a él. Yo en verdad me siento muy agradecido de ser parte de un legado del que él hacía parte, así como toda la gente que trabajó alrededor del proyecto de cine esencial. Creo que ser un director, un artista, trabajar en películas, algunas veces se siente como ser parte de una resplandeciente comunidad de animales raros, donde todo el mundo es tan talentoso y tan único en sus propias expresiones o en las posibilidades o en las cosas en las que están interesados, pero en el resto del mundo la audiencia es bastante reducida... generalmente, cuando yo estudiaba en Los Ángeles me encontraba en un aula donde había una persona que era la única en el mundo en trabajar con un tipo particular de imágenes, es como los científicos, tú conoces esa persona que sabe exactamente sobre cuarzos y alguien más que es un vulcanólogo, esa es la sensación que tengo en el campo del cine experimental, que está poblado de estas criaturas raras, andando por ahí, y en algún punto te das cuenta que eres una de ellas y estás muy agradecido de que gente como Jonas Mekas estuvo allí en frente de ti y ahora puedes pensar en sus lecciones y pensar en todo lo que te permitió el estar allí presente, y para terminar, está todo justo allí resumido como un homenaje en el guiño de *The funeral parade of roses* (1969).

**Ahora con internet, parece que es algo marginal, pero uno podría pensar que también hay una comunidad más grande, no solo haciendo cine experimental, pero también con el deseo de ver películas experimentales**

---

3 El autor hace referencia a la frase de la película *Funeral parade of roses* (1969) en la que el director de cine experimental japonés Toshio Matsumoto hace un homenaje satírico a Jonas Mekas, exclamando entusiasta la posibilidad de que otras formas de percibir borren cualquier definición anterior de cine: “Definitions of cinema have been erased, ‘Monas Jekas!’”

Sí, claro, es muy emocionante, creo que es más emocionante pensarlo globalmente, porque es un shock para mí darme cuenta de cuantos países no tenían una historia de cine experimental, porque no hubo ni siquiera una historia de cine comercial, por las dictaduras, ni el desarrollo de una industria. El hecho es que era un grupo realmente pequeño de personas que estaban haciendo esto, y ahora se está extendiendo por el mundo, y es muy emocionante, por ejemplo, estar en la Midbo en Bogotá, fue muy importante, porque la gente está de alguna forma hambrienta de saber sobre estos trabajos, no importa tanto si es cine experimental, pero el trabajo que está en los márgenes del *mainstream*. Los márgenes son el lugar donde se forman nuevas ideas, donde las cosas fallan, donde las cosas tienen éxito con más obstáculos, allí tienes que buscar más posibilidades, porque no tienes mucho dinero para trabajar, porque estar de viaje, grabar, editar, son cosas que necesitan muchos recursos. Esta era, por ejemplo, una de las cosas con las que Jonas Mekas estaba muy emocionado, con la democratización del cine, que todo el mundo pudiera hacer cine y quizás estamos cada vez más cerca de ello, no todo el mundo, pero sí muchísima más gente, así que es posible que esto pase.

**Finalmente, ¿cómo es tu relación con los festivales de cine, son ellos parte de esta democratización del cine de la que hablabas y qué importancia tienen para tu trabajo ahora que son tan populares?**

Los festivales siempre han sido muy populares, pero no es tanto por algo económico, porque ahora es mucho más fácil distribuir los trabajos, yo hace tiempo que no finalizo mis películas en 16 mm hace tiempo, así que ya casi no estoy proyectando en este formato. Pero ahora puedo enviar mis trabajos por internet y la gente puede proyectarlos donde quiera, eso hace que el aspecto de la distribución sea mucho más fácil. También, para bien o para mal, muchas veces trabajo para pequeñas pantallas, y los festivales de cine involucran un asunto de escala, permiten proyectar la cara de alguien ocho veces más grande que la tuya, así que puedes trabajar con un cuerpo que es más grande que tu cuerpo, puedes estar en un lugar con un grupo de extraños viéndolo y para mí esta es una de las razones por las que aun me motiva hacer cine, porque es un medio de exhibición que me gusta mucho. Los festivales en ese sentido son geniales, porque la gente acude a estas salas oscuras para ver las películas proyectadas junta. Es más difícil estar inmerso en una proyección con audífonos en la pantalla del computador en un café, pero creo que si tienes

un espacio enorme con sonido envolvente y una imagen gigante, esto hace algo fenomenológicamente a tu cuerpo, sientes que está pasando en realidad y si Los festivales lo hacen posible, es genial, porque no me parece que el sistema de distribución comercial haya estado interesado en los artistas y creo que esto no pasará, así que los festivales son las plataformas fundamentales para estas películas artísticas, que, de otra forma, no serían mostradas. Además, para mí, es el lugar donde me encuentro con otros artistas, donde puedo ver los trabajos que están haciendo mis amigos, donde veo gente que no vería de otra forma, así que creo que son espacios maravillosos.

### Referencias cinematográficas

Godard, Jean-Luc (director). (2014). *Adieu au language*, 69 min. Francia, Suiza.

Matsumoto, Toshio (director) (1969). *Funeral parade of roses*, 105 min. Japón.

Rouch, Jean (director). (1967). *Jaguar*, 91 min. Francia.

Russell, Ben (director) (2009). *Let Each One Go Where He May*, 135 min. Estados Unidos.

Russell, Ben (director) (2014). *The twilight state*, 29 min. Estados Unidos.

Russell, Ben (director) (2016). *He who eats children*, 25 min. Estados Unidos.

Russell, Ben (director) (2017). *Good luck*, 143 min. Estados Unidos.

Russell, Ben (director) (2018). *The rare event*, 48 min. Estados Unidos.

Russell, Ben (director) (2019). *Color-blind*, 30 min. Estados Unidos.





## APROXIMACIÓN A LAS POLÍTICAS DEL CINE COLOMBIANO



# HISTORIA, ARCHIVO Y VIOLENCIA EN OBRAS RECIENTES DE VIDEO Y VIDEOINSTALACIÓN EN COLOMBIA.

MARÍA FERNANDA ARIAS OSORIO  
Universidad de Antioquia/Grupo Contracampo

*Documents produced at an earlier historical moment  
can never fully anticipate their future uses*

Jaimie Baron

*Hay unos objetos allí en el mundo, que nos devuelven la mirada.  
Así decía Deleuze: el ojo no es la cámara, el ojo es la pantalla.*

José Alejandro Restrepo

En los últimos años, el uso de material de archivo en muy diversos ámbitos artísticos y audiovisuales se ha intensificado. A la par que se configura como tendencia mundial, también van surgiendo corrientes según países y características temáticas o formales, asociadas, entre otros elementos, a las diversas condiciones históricas y de disponibilidad de archivos en cada lugar. En este caso, se analizarán cuatro obras producidas en años recientes en Colombia que se ubican en ámbitos liminales entre el documental, el cine experimental y la videoinstalación, utilizando un amplio rango de tipos de archivo, desde

videos domésticos y grabaciones de emisiones televisivas, hasta cintas cinematográficas recuperadas de orígenes temporales y espaciales diversos, pero con una característica común: su interrogación de la historia colombiana asociada a la violencia a partir de material recuperado. Estas obras son: *Cuerpos frágiles* (Óscar Campo, 2010), que se interroga por el discurso mediático que se construye alrededor de la guerra y el cuerpo del “enemigo”; *Tropic Pocket* (Camilo Restrepo, 2012), que reflexiona sobre el colonialismo y los discursos que lo han sustentado históricamente; *Cesó la horrible noche* (Ricardo Restrepo, 2013), la cual revisita un episodio de la historia colombiana en 1948 conocido como El Bogotazo; y *Maqueta para el Dante* (José Alejandro Restrepo, 2014) proponiendo un paralelo entre el “descenso” al infierno de Dante y la historia nacional como desastre y ruina.

En la primera parte, se presentan brevemente algunos antecedentes del uso de documentos históricos y material de archivo en Colombia en los ámbitos de las artes visuales y del documental, y de los modos cómo el uso de materiales de archivo ha sido abordado desde la academia. En la segunda parte, se analiza cómo en cada una de las obras analizadas el material de archivo es recuperado, intervenido y re-construido a partir de diversas operaciones textuales y discursivas. En la tercera parte, se plantean algunas reflexiones sobre qué separa y qué une a estas obras, planteando que, aunque de modos distintos, todas ellas proponen una re-escritura, metahistórica y contrahegemónica, de la memoria nacional. Se argumenta que esta voluntad de interrogar la historia de Colombia a partir de sus registros es lo que une estas obras, y que, por ello, pueden ser entendidas como documentales en segundo grado, que abren el archivo e interrogan sus lógicas discursivas y de organización, aprovechando su “disponibilidad semántica” (Sekula, 2002, pp. 446) y potenciando sus disparidades “intencional”, “retórica” y “social” (Baron, 2012, pp. 110-11) desde las grietas de las historias oficiales. Para concluir, se propone cómo, al crear nuevas historias, historiografías y genealogías de la violencia y del pasado nacional en Colombia, estas obras potencian la memoria como un trabajo permanente de reconstrucción del pasado y, por ende, del presente.

### **Algunos antecedentes**

En el caso de Colombia, desde la década de 1980, se han realizado diversas aproximaciones al trabajo con material de archivo desde las

artes plásticas y los ámbitos audiovisuales. En 1984, Luis Ospina realiza el documental *En busca de María*. A partir de los 25 segundos sobrevivientes de la película colombiana silente *María* (Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, 1922), y testimonios de relacionados con el filme, se realiza una “reconstrucción” contemporánea de la película y su proceso de producción. Aunque se trate de un documental de tipo “histórico”, relativamente tradicional, sus estrategias de puesta en escena y su auto-referencialidad (el cine en el cine) marcan el punto de inicio de lo que, en las últimas décadas, se ha configurado como una corriente importante en el ámbito documental colombiano. Desde ese momento, se desarrollan diversas tendencias en el uso de material de archivo en los ámbitos artísticos y audiovisuales en Colombia –en muchas de las cuales el mismo Ospina ha sido pionero, incluyendo su previo falso documental *Agarrando pueblo* (1978). Una tendencia utiliza material doméstico –grabado originalmente en los ámbitos familiares sin intención de uso público– y se desarrolla a partir de reconstrucciones narrativas de las historias familiares en las cuales la nostalgia aparece como un sentimiento predominante. Otra tendencia trabaja a partir del material de medios masivos de comunicación destinado a ser público desde su origen y que se centra en la confrontación crítica de los mismos –con un énfasis especial en las relaciones de poder establecidas por sus modos de enunciación discursiva. En los límites con el campo plástico, se configuran diversas tendencias que hacen uso de documentos históricos con materialidades y objetivos diversos. Por ejemplo, la artista Laura Huertas mezcla materiales de archivos históricos visuales y escritos con elaboradas puestas en escena. Otros artistas como Wilson Díaz, utilizan documentos de circulación masiva –como discos y textos e imágenes de periódicos y de radio– de modo similar a como se realiza desde algunos ámbitos audiovisuales, en tanto se trata de confrontar los modos en los cuales se han construido los discursos del poder a nivel histórico, pero con diferentes tipos de puesta en escena. Otros artistas usan objetos entendidos como huellas del pasado –por ejemplo, Juan Mejía con su obra *Hacia un lugar común* (2015), inspirada en las tesis sobre la historia de Walter Benjamin, en la cual a partir de objetos que llenan una habitación, pinturas y videos, se genera una alegoría del naufragio y el fracaso, o Erika Diettes en *Relicarios* (2011-2015), con los objetos pertenecientes a desaparecidos funcionando como actualizaciones del pasado y modos de representar su ausencia.

En un intento de “organizar” esta multiplicidad de propuestas, desde el campo académico internacional se han establecido distinciones basadas en el

origen del material, diferenciando, por ejemplo, el *found footage* (realizado a partir de material encontrado sin lógicas archivísticas oficiales previas) de los trabajos de archivo (a partir de material previamente recuperado y organizado en archivos). Ambas tendencias también han sido pensadas desde la amplia categoría del apropiacionismo, y se han establecido categorías que incluyen el trabajo con cine doméstico o se han intentado generar diversas categorías en términos de las estrategias textuales e intenciones (Cuevas, 2010; Weinrichter, 2005, pp. 83-106). Sin embargo, las fronteras que separan unas de otras son crecientemente borrosas en varios de los trabajos analizados, que utilizan libremente material cuyos orígenes y lógicas de organización originales son diversas y, por lo tanto, es casi inútil pretender categorizarlos de modo estable –como un correlato de las dificultades de ubicarlos en las clasificaciones tradicionales de documental y experimental. De hecho, como ha planteado Jaimie Baron (2012), sería más adecuado referirse a la cualidad común de dichos materiales: *foundness*, independiente de su origen –una noción sobre la que se volverá más adelante. Específicamente para el campo colombiano, María Fernanda Luna y Carolina Sourdis (2015) han propuesto tres tendencias predominantes: film como metahistoria, film como montaje y videoreciclaje como contrainformación. En este campo heterogéneo, queda claro que la recuperación y apropiación de material de archivo en obras artísticas y audiovisuales se ha configurado como una característica importante que pone en cuestión nuestros supuestos sobre los límites del documental en un campo en permanente expansión.

### *Cesó la horrible noche*

*Cesó la horrible noche* (Ricardo Restrepo, 2014) trabaja con los materiales del archivo doméstico de Roberto Restrepo, abuelo del realizador, un acaudalado médico residente en Bogotá que desde la década de 1940 grabó su vida doméstica, su vida social en diversas ciudades y algunos eventos de la capital particularmente importantes. Uno de estos episodios fue el conocido como El Bogotazo. En abril 9 de 1948 es asesinado el líder del Partido Liberal Jorge Eliécer Gaitán, a lo que siguieron numerosas protestas en todo el país. Sobre este episodio no solo se han realizado numerosas investigaciones periódicas y académicas, sino que el mismo ha sido revisitado en productos mediáticos y cinematográficos, en un arco amplio que va desde retratos íntimos hasta

análisis de causas y consecuencias políticas, pasando por parodias, homenajes e hipótesis sobre el o los autores intelectuales del asesinato. Por ello, este episodio puede considerarse “icónico” en la historia colombiana del siglo XX.

Restrepo empieza su película ubicando, a través de su voz en *off*, la figura de su abuelo, la suya propia y el origen del archivo mientras pasan algunas imágenes de la ciudad contemporánea y, después, de la vida doméstica y social de su abuelo. Restrepo se pregunta: “¿Cómo explicar la barbarie y la injusticia desde un retrato familiar, desde una mirada íntima?”. A través de las imágenes y textos de su abuelo y, de modo más ocasional, audios de noticias de radio de la época del archivo, empieza a generarse un evidente contraste entre las imágenes de las clases altas y las de quienes se tomaron violentamente la ciudad, porque esa “barbarie” a la que Restrepo hace referencia es la de El Bogotazo.

Las voces fuera de cuadro que acompañan las imágenes las convierten con frecuencia en ilustración del discurso, a la vez que efectos como los ralentizados, acercamientos digitales, inversiones, retrocesos, repeticiones, congelados y coloreado generan una cualidad en el relato a la vez dramática y didáctica, funcionando a modo de refuerzo de lo que debemos sentir e interpretar. Los acercamientos digitales sobre las imágenes originales se encargan de enfatizar el contraste entre la pobreza y la riqueza o lo que la voz fuera de cuadro llama directamente “los privilegiados y los de a pie”: los pies sin zapatos de los pobres en las calles seguidos de la aceituna de un Martini delicadamente sostenida en una reunión social. Otras imágenes generan un evidente efecto dramático al mostrar a los “ricos” bailando en elegantes y tranquilas parejas en un ambiente íntimo, seguidas de aquellas en las cuales “el pueblo”, agitado e indistinto, se vuelca desde las calles ante un edificio.

El título de esta obra viene de una estrofa del himno nacional colombiano, que dice: “Cesó la horrible noche, la libertad sublime derrama las auroras de su invencible luz”, cuya música, intervenida, acompaña el inicio de la película. Supone uno que el título debe leerse como una ironía; sin embargo, es probable que un posible contenido político crítico de la película, respecto a la efectiva realización de lo que el himno nacional exalta, se diluya en medio de su evidente tono didáctico, su detenimiento en la historia familiar y su intención de efecto dramático generado exclusivamente a partir de efectos

sobre la imagen. Aunque la recuperación de este material sea muy valiosa, la lógica discursiva del archivo mismo se cuestiona poco y la tesis va poco más allá de ilustrar lo ya sabido sobre el Bogotazo.

### *Tropic pocket*

En *Tropic pocket* (Camilo Restrepo, 2012) los materiales son de diversos orígenes, develados solo al final del corto: extractos de una ficción documental de los años cincuenta realizada por padres misioneros claretianos, llamada *La isla de los deseos*, videos subidos a internet tanto por soldados del ejército colombiano como por miembros de grupos rebeldes, extractos de filmes publicitarios y material grabado por el director con los habitantes de la localidad San Francisco de Asís en Chocó. El material es presentado en cinco partes –un prólogo, tres trayectos y un epílogo– a lo largo de las cuales aparecen personajes definidos como el misionero, el niño, el brujo, los piratas y los aldeanos. No hay voz fuera de cuadro, sino subtítulos que presentan las partes, los personajes y diálogos.

Sobre su corto, Restrepo (2012) plantea: “Sin voluntad de juicio ni intención de narración, *Tropic Pocket* captura imágenes que evidencian y justifican dichas acciones, aliviando su fuerza argumentativa. El público decidirá, entre estos estratos de realidad y mistificación, cuáles son las más engañosas”. Se trata entonces de potenciar la actividad interpretativa del espectador, generando reflexiones sobre los niveles de verdad o no de cada imagen, teniendo como fondo ideológico los modos de construcción de los discursos colonialistas. Para cumplir su objetivo, está, en un primer nivel, la disparidad de orígenes de las imágenes que son, sin embargo, presentadas todas con textura similar e intervenidas con sobreimpresiones y cambios de velocidad, de modo que es difícil distinguir entre el material de archivo proveniente, por ejemplo, de los padres claretianos, el de publicidad, el de grupos armados y el grabado por el propio Restrepo con la comunidad del Chocó. En un segundo nivel, Restrepo deconstruye las lógicas de los discursos colonialistas y se apropia, hace mimesis, en cierto sentido, de las mismas para subvertirlas (Marulanda, 2016). Por ejemplo, haciéndose eco de los modos habituales de construcción del uno y el otro en las lógicas discursivas colonialistas, el hombre blanco es

individualizado, mientras que los aldeanos son presentados en plural. El niño funciona de modo tanto singular como colectivo, representando por un lado la idea de inocencia asociada al colonizado y, por otro, a medida que avanza el filme, una imagen más “peligrosa”, siendo presentado como el hijo que desea matar al padre, es decir, al colonizador.

La individuación del colonizador, la colectivización del colonizado –inocentes y a la vez salvajes– y la indeterminación entre el amor y el odio de las relaciones entre colonizador y colonizado, son todos tropos que los estudios coloniales y post-coloniales han analizado a fondo. En *Tropic Pocket*, estos tropos son expresados desde los mecanismos textuales y discursivos mismos, desde la mimesis hasta la subversión, aunque exista un alto grado de ambigüedad debido, en parte, a la decisión de Restrepo de negarse a asumir una intención didáctica.

### *Cuerpos frágiles*

*Cuerpos frágiles* (Óscar Campo, 2010) trabaja con material proveniente de noticieros nacionales y de sus “descartes”, noticieros internacionales, diversos tipos de programas de televisión y material audiovisual publicado en Youtube por distintos bandos del conflicto armado en Colombia, recolectados en el periodo entre marzo de 2008 y agosto de 2010. Aunque el trabajo no presenta una reconstrucción cronológica, la selección del periodo está determinada, desde 2008, por el bombardeo al campamento de las FARC en territorio ecuatoriano, en el cual se “dio de baja” al Comandante Raúl Reyes y, hasta 2010, por el final del doble periodo presidencial de Álvaro Uribe Vélez –mandato caracterizado por una polarización extrema de las posiciones políticas y actores sociales en conflicto.

La violencia es un asunto sobre el que Campo ha reflexionado de modo permanente desde múltiples lugares: la violencia como pulsión personal y colectiva, la violencia en sus dimensiones históricas y la violencia como construcción discursiva. En *Cuerpos frágiles*, Campo propone adentrarse en la violencia desde la opacidad de los discursos de los bandos en conflicto, partiendo de su interés por producir textos “que no sean capturados ideológicamente, que

no puedan ser utilizados en los campos de contienda” (Campo en Suárez, 2016, p. 14). Campo explica cómo hace contrainformación, pero negándose a que su discurso sea instrumentalizado:

Para mí era muy importante desconfiar de las imágenes. Por eso acudí para mis trabajos a los descartes; me interesaba cuestionar esa construcción de un enemigo al que se podía asesinar. *Cuerpos frágiles* cuestiona la manera como se construye el enemigo al interior de los medios; me importaba cuestionar los personajes de las ficciones y de los documentales, cuestionar el testimonio (Campo en Suárez, 2016, p. 14).

Influenciado por los postulados de pensadores como Slavo Žižek, Alain Badiou, Jacques Rancière y Michel Foucault, Campo analiza los diversos mecanismos discursivos del poder, buscando, en sus propias palabras, “hacer mella en una falsa objetividad que estaba siendo instrumentalizada y mercantilizada por los medios más tradicionales y de mayor influencia” (Campo, 2013). El nombre de la obra deriva del interés que, con voz propia fuera de cuadro, Campo expone desde el inicio del documental al detectar “algo inapropiado para hablar de la muerte de alguien” en relación con las imágenes del cadáver de Reyes. Su voz estará a lo largo de los cincuenta y dos minutos que dura el documental dialogando de modo permanente con las imágenes, interrogándolas, sin apelar a los recursos asociados al cine experimental y sin intenciones ni dramáticas ni de ilustración, sino de argumentación –de lo cual da cuenta la división del documental en apartados con títulos como “Los motivos de la guerra” o “Sobre lo justo”. Para responder sus propias preguntas, Campo utiliza mecanismos retóricos más propios del ensayo que de la ficción o del documental tradicional, negándose de modo sistemático a dramatizar las imágenes o a proponer explicaciones didácticas, y evidenciando también su propio lugar como constructor de un nuevo discurso, mostrando su propio archivo, el programa de edición y las operaciones de montaje.

### *Maqueta para el Dante*

Aunque *Maqueta para el Dante* (José Alejandro Restrepo, 2014) proviene de un campo distinto, el de las artes plásticas, se pone aquí en discusión porque hace parte del campo expandido que desde el ámbito artístico

está utilizando material de archivo audiovisual en un intento por cuestionar nuestra memoria histórica.

*Maqueta para el Dante* fue un “intervención” en un espacio llamado el Monumento a los Héroes, en Bogotá, pensado como homenaje a los independistas y a los colombianos caídos en Corea. El arquitecto y el escultor fueron italianos fascistas asilados en Colombia y el presidente conservador Laureano Gómez fue quien propuso la idea del monumento. Además de su evidente aspecto monumental exterior, este monumento tiene un interior, al cual puede accederse a través de escaleras internas y externas cuando éstas son adecuadas para tal fin. En este espacio, en 2014, José Alejandro Restrepo hizo diversas proyecciones simultáneas con material de archivo de diversos orígenes haciendo alusión a episodios de la historia nacional de modo alegórico. Desde la elección de este lugar y el modo como se interviene, se establece ya una primera relación y contraste entre el afuera y el adentro: el afuera monumental, iluminado, imponente, unívoco y un adentro que se construirá desde lo oscuro poblado de imágenes en lento movimiento. La obra propone, desde ese exterior, que representa la versión oficial y cosificada de la historia, “adentrarse” en esa historia otra donde existen, así sea a modo de fantasmagorías, seres vivos y muertos, incluyendo, por ejemplo, el cadáver del narcotraficante Pablo Escobar en el momento de su exhumación, en contraste con un fragmento de la adaptación cinematográfica de *Hamlet*, con el director y actor Laurence Olivier en soliloquio con un cráneo.

La idea general, como su nombre indica, hace referencia al infierno descrito por Dante en su *Divina comedia*, y el material audiovisual tiene afinidad visual con los grabados que Doré hiciera para ilustrar la *Divina Comedia*, especialmente aquellos involucrando grupos de personas en el agua y en barcas. La obra se recorre, efectivamente, de arriba hacia abajo, como un descenso a los círculos del infierno, llenos de cuerpos, en permanente, aunque difícil movimiento oscilando entre el placer y el dolor, representando de modo alegórico la historia nacional como desastre y ruina.

### Archivo y memoria

En el ensayo del cual proviene la cita del inicio, José Alejandro Restrepo plantea que la originalidad de Walter Benjamin radicó no tanto en dar

solución a ciertas preguntas, sino en “transformar y reformular radicalmente las preguntas” (Restrepo, 2005, pp. 226). En las obras aquí analizadas se trata justamente de eso, de interrogar el archivo desde nuevos lugares, lo que significa transformar las preguntas que habitualmente se le hacen a la historia y la realidad nacional. Estos cuatro trabajos dan cuenta de las variadas posibilidades discursivas y textuales asociadas al *found footage* –lo cual hace también muy difícil la labor de categorización de las mismas– y de cómo el *found footage* se presenta, casi que, por definición al trabajar con material de archivo, como un lugar privilegiado desde el cual interrogar una historia nacional traumática, conflictiva y violenta como la de Colombia. A pesar de sus diferencias, cada una a su modo revisita la historia del país en un intento de “actualizarla”, es decir, interrogarla en términos del presente.

A las cuatro obras las une también su voluntad de interpretar la historia a partir de estrategias textuales que podríamos denominar deconstruccionistas sobre material de archivo, encontrado y apropiado. Estas estrategias están alejadas, en todos los casos, tanto de los tipos más tradicionales de documental histórico como de la mayoría de obras que desde la academia, el periodismo y la ficción abordan temas históricos. En estas obras, aunque de modos y con intensidades distintas, las lógicas del montaje utilizan técnicas expresivas, retóricas y argumentativas ampliadas como contrastes, comparaciones, yuxtaposiciones, repeticiones, sinécdoques, metáforas y alegorías. En todas las obras analizadas, el material de archivo se interviene buscando revelar o acceder al, usando los términos de Benjamin, “inconsciente óptico”, y sonoro, deberíamos añadir, del material utilizado, para revelar nuevas “formaciones estructurales” a partir del montaje de los fragmentos (Benjamin, 1989, pp. 48). Estas “nuevas formaciones” no implican continuidades narrativas ni se construyen exclusivamente desde sus dimensiones plásticas –como suele ocurrir en las prácticas de *scratching* y *sampling*.

Sin embargo, cada una de las obras propone su interpretación de la historia de modo distinto, generando diversas miradas sobre esos “registros” de la historia, que son ya “modos de ver” (Berger, 2000). Además de la obvia diferencia de re-visitar distintos episodios y asuntos, en cada uno de los casos se hace uso de estrategias textuales que interrogan su material de modos disímiles y generan diferentes tipos de “détournement”: estrategias de desvíos conceptuales o semánticos para generar efectos críticos, producto de tomar un texto

y distorsionar sus significados y usos originales a través de nuevas combinaciones –noción propuesta inicialmente por Guy Debord y Gil J. Wolman (1956 [1998]) y frecuentemente retomada para analizar diferentes prácticas de apropiacionismo audiovisual.

*Cesó la horrible noche* conecta de modo más directo con otras obras colombianas contemporáneas que hacen uso del material de archivo doméstico, como *16 memorias* (Camilo Botero, 2008) y *Carta a una sombra* (Daniela Abad y Miguel Salazar, 2015) construidas desde la exploración y reconstrucción de la memoria personal y familiar. En éstas parece evidenciarse un ánimo menos crítico en términos de interrogar los discursos asociados al material de archivo. Es posible que la cercanía personal de los realizadores con los archivos familiares hace que estos trabajos no desarrollen la potencia crítica asociada a los otros trabajos aquí analizados y se desarrollen más desde el *mithos* familiar en este caso, o desde la nostalgia del mismo y desde estrategias narrativas clásicas, que desde estrategias expresivas asociadas a propuestas experimentales más radicales o estrategias retóricas de tipo argumentativo asociadas al *logos* –así éste se construya desde estrategias deconstructivas.

En contraste, *Cuerpos frágiles* (Campo, 2010) y *Tropic Pocket* (Restrepo, 2012) interrogan su material acentuando, potenciando de modo permanente el desvío conceptual. En ambos casos, se trata de encontrar, desmontar y remontar las huellas de la construcción discursiva, ideológica, en el material de archivo: el discurso de construcción del enemigo en la guerra en el caso de Campo y los discursos colonialistas, en el caso de Restrepo. Sin embargo, ambos lo hacen a partir de estrategias distintas. En *Cuerpos frágiles* (Campo, 2010), la voz fuera de cuadro va explícitamente construyendo un argumento a partir de asuntos claves en el modo de construcción del discurso de “la guerra”, mientras que *Tropic Pocket* (Restrepo, 2012) carece de una voz guía y genera más opacidad en la obra y en la labor interpretativa del espectador. Tanto *Cuerpos frágiles* (Campo, 2010) como *Cesó la horrible noche* (Restrepo, 2013) utilizan una voz en off que va guiando las imágenes evidenciando su origen, su relación con las mismas y proponiendo lecturas sobre ella. En lo que difieren, sin embargo, es en el discurso utilizado y lo que éste implica en términos de interrogación de las imágenes: mientras Campo intenta evidenciar las lógicas de construcción de un discurso desde una perspectiva que se propone como crítica, en *Cesó la horrible noche* (Restrepo, 2013) el tono se mueve entre una instancia crítica “externa”

y aquella que personalmente une al director, afectivamente, a esas imágenes a través de su abuelo. Por su lado, *Maqueta para el Dante* (Restrepo, 2014) apela de modo más directo al montaje expresivo, aprovechando las dimensiones plásticas y temporales de las imágenes y los sonidos y su ubicación espacial – por tratarse de una videoinstalación– proponiendo, desde la idea de ruina, una alegoría de la historia nacional que se construiría dejando al espectador un alto grado de libertad interpretativa.

Sin embargo, independiente de las diferentes estrategias textuales y discursivas utilizadas y sus resultados, es necesario volver a preguntarse por lo que une estas obras: todas interrogan la historia de Colombia, asociada a la violencia, la pobreza y el conflicto, proponiendo lecturas diferentes a las oficiales, en algunos casos más contra-hegemónicas que, en otras, pero siempre hablando desde “las grietas”. Es así posible pensar que estas obras, desde el montaje de materiales de archivo, proponen una forma de historiografía similar al modo que Benjamin (2004, 2008) planteaba sobre el montaje literario, el bricolaje, que intenta dejar hablar a los “andrajos”, los “desechos”, las “ruinas”, es decir al “material encontrado”, aunque éste provenga de muy diversos ámbitos y lógicas discursivas originales.

Estas obras “abren” el archivo y el pasado que contienen, y lo “violentan” desde la interrogación de sus lógicas discursivas y de organización, para crear nuevas historias e historiografías del pasado nacional. Esta voluntad de interrogar la historia de Colombia a partir de sus “documentos” es lo que caracteriza y une estas obras. En estas obras los usos y contextos de los materiales de archivo utilizados importan y hacen parte del sentido y del trabajo de memoria que se genera y por ello estas obras siguen siendo documentales que, en segundo grado, trabajan a partir de los documentos, esos “objetos en el mundo”, obras que miran e interrogan a las miradas. Lo que podríamos llamar el “efecto documental” va de la mano de lo que Jaimie Baron (2012) ha denominado “efecto de archivo”, para referirse a los modos en los cuales el encuentro del espectador con el material encontrado “dota a estos documentos de una clase particular de autoridad como ‘evidencia’” (Baron, 2012, pp. 102). Esta percepción de los documentos como “evidencia” parte de su cualidad indicial: “De hecho, esta sensación de “foundness” es parte de la experiencia del documento de archivo. Es parte de lo que le otorga al documento de archivo su aura de “autenticidad” y acentúa su aparente valor como evidencia” (Baron,

2012, pp. 103). Baron propone así que la definición genérica de estas obras depende tanto del material utilizado como de la experiencia espectral que determina que lo que se está viendo es material de archivo, “como viniendo de otro tiempo, otro contexto o uso previsto” (Baron, 2012, pp. 104). El trabajo con material de archivo hace de estos realizadores una especie de historiadores: “Como el historiador, el cineasta apropiacionista que extrae documentos encontrados es siempre un involuntario –o al menos, no anticipado– lector y usuario confrontado por ese “algo más” que elude sus propios usos y estrategias de contención en un trabajo más amplio” (Baron, 2012, pp. 113).

Al enfrentarse al archivo, en estas obras se evidencia la voluntad de deconstruir y reconstruir sus lógicas, “haciendo hablar” al archivo de modos no “previstos” en las historias oficiales, configurando, así, un método historiográfico particular que crea, usa e interroga y el archivo de modos no convencionales, en varios sentidos. El archivo tradicional intenta ser el lugar del orden y la categorización estable y su modo de recuperación habitual en los medios masivos es el de ilustración con planos de recurso que servirían como evidencia –en términos narrativos– y –en términos ideológicos– como reafirmación de discursos y versiones oficiales de la historia. En contraste, las obras aquí analizadas tratan de potenciar la “maleabilidad semántica” de los materiales de archivo a partir de las diversas estrategias que se han analizado. Como sigue planteando Baron:

Sin embargo, los mismos documentos de archivo pueden también ser usados para minar sus propias narrativas y contradecir su propio estatus como evidencia transparente y de hecho. Recontextualizando los documentos encontrados, los cineastas pueden producir significados nuevos y a veces perversos o contradictorios desde ellos. Sin embargo, los potenciales significados y efectos de estos documentos de archivo indiciales siempre exceden las intenciones del cineasta apropiacionista (Baron, 2012, pp. 113).

Así llegamos al segundo punto: para crear esos nuevos elusivos y ambiguos sentidos, estos realizadores crean y retoman los materiales encontrados desde los márgenes, los huecos, los lugares de ruptura de la historia oficial, generando un sentido de la historia que no se considera como un proceso lineal cronológico de causas y efectos sino en términos más cercanos a los propuestos por Walter Benjamin como “peligro”, “interferencia”, “flash”, “catástrofe”. Para Benjamin (2004), el deber de un historiador materialista sería

comprometerse con esa “constelación de peligros” que sería la historia. En este sentido, los directores aquí analizados pueden ser considerados historiadores materialistas –empezando por su trabajo con la materia audiovisual– con una posición ética ante los modos como debemos entender el pasado y la memoria. Como lo plantean Luna y Sourdis: “Si la verdad no puede ser revelada por el documento, si la historia oficial está llena de huecos, entonces hay una posición ética en mostrar las discontinuidades y las fragmentaciones, en hacer explícita la interrupción y de cita del discurso del documento”, posición atravesada por la necesidad de expresar “las tribulaciones de una nación fragmentada” (2015, pp. 61).

Aunque responderlo adecuadamente excede los límites de este análisis, es importante preguntarse por qué esta necesidad de “revisitar” la historia, a qué obedece esta cierta fascinación, en algunos ámbitos del audiovisual contemporáneo, por el material de archivo, por las “ruinas” si se quiere, o, al menos más modestamente, qué implica visitar la historia de modos como los aquí analizados. Un pie de página en *Mal de archivo* puede empezar a darnos algunas pistas para responder a esta pregunta, al ligar Derrida el poder político al control del archivo y la memoria, planteando que la “democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación” (Derrida, 1997, pp. 12). Desde esta afirmación, es posible pensar que estos trabajos intentan democratizar los archivos, en el sentido de crearlos por la labor de recuperación y visibilización que realizan, pero, sobre todo, trabajando en su interpretación. Y si seguimos pensando, con Derrida, que el archivo trabaja siempre y a priori contra la razón que lo constituye, en el sentido de trabajar contra el olvido y lo archivológico, podemos pensar que estas labores con los archivos son un trabajo de memoria. Una memoria que no es exactamente un sinónimo de recuerdos: la memoria es un trabajo contra el olvido, pero también de reconfiguración permanente del pasado para entender nuestro presente.

Cuando es interrogado de modos como los aquí descritos, el archivo, sea cual sea su origen, deja de ser el lugar plácido de reposo del pasado al que volveríamos en busca de estabilidad, orden y monumentos, para convertirse, más bien, en una especie de caja de Pandora de la que, en obras como las aquí analizadas, sigue emergiendo y continúa construyéndose el sentido de nuestras “memorias” nacionales.

## Referencias bibliográficas

- Baron, J. (2012). The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception. *Projections*, 6, (2), pp. 102-120.
- Berger, J. (2000 [1972]). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos* (pp. 17-56). Madrid, España: Editorial Taurus.
- Benjamin, W. (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid, España: Akal.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En *Obras 1, 2* (pp. 303-318). Madrid, España: Abada.
- Campo, Óscar. (2013). La crisis de las ficciones del yo. Nuevos apuntes acerca de la película *Yo Soy Otro*, *Nexus*, 4, pp. 121-128.
- Cuevas Álvarez, E. (Ed.). (2010). *La casa abierta: el cine doméstico y sus recitales contemporáneos*. Madrid, España: 8 ½.
- Debord, G. y Wolman, G.J. (1998 [1956]). Métodos de tergiversación. En *Acción directa en el arte y la cultura*. Madrid, España: Radikales Livres.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, España: Editorial Trota.
- Luna, M. and Sourdis, C. (2015). Colombian found footage: The tradition of rupture. *New Cinemas* 13 (1), pp. 51-64.
- Marulanda Giraldo, A. (2016). *Forma y significación en el found footage* (Tesis pregrado) Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Restrepo, J.A. (2005). *Summa Technologiae*. La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En I. Gómez García (Comp.), *Estética, ciencia y tecnología: creaciones electrónicas y numéricas* (pp. 225-233). Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Restrepo, C. (28 de mayo de 2012). Trailer: Tropic Pocket [presentación escrita del video). Recuperado de: <https://vimeo.com/67113313>.

Sekula, A. (2002). Reading an Archive. En L. Wells (Ed.), *The Photography Reader* (pp. 443-452). Londres, Reino Unido: Routledge.

Suárez, J. (2016). Óscar Campo: la inquietud visual ante la sospecha del éxito. En *El cine de Óscar Campo o la paranoia como fin de la historia* (pp. 2-8). Cali, Colombia: Lugar a dudas.

Weinrichter, A. (2005). Usos, abusos y cebo para ilusos: El documental de archivo contemporáneo. En M.L. Ortega (Coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (pp. 83-106). Madrid, España: 8 ½.

Zuluaga, P.A. (2016). El cine de Óscar Campo o la paranoia como fin de la historia. En *El cine de Óscar Campo o la paranoia como fin de la historia* (pp. 8-15). Cali, Colombia: Lugar a dudas.

### Referencias audiovisuales y artísticas

Abad, Daniela y Salazar, Miguel (directores). (2015). *Carta a una sombra*, 73 min. Colombia.

Botero, Camilo (director). (2008). *16memorias*, 53 min. Colombia.

Calvo, Máximo y del Diestro (directores). (1922). *María*, 180 min. Colombia.

Campo, Óscar (director). (2010). *Cuerpos frágiles*, 52 min. Colombia.

Díaz, Wilson (artista). (2002). Obras en: <http://wilsondiaz.info/>

Diettes, Erika (artista). (2011-2015). *Relicarios* [instalación]. Colombia.

Huertas Millán, Laura (artista). (2002). Obras en <https://www.laurahuertasmillan.com/>

Mejía, Juan (artista). (2015). *Hacia un lugar común* [instalación]. Colombia, Museo de Arte Moderno de Bogotá - MAMBO.

Ospina, Luis y Mayolo, Carlos (directores). (1978). *Agarrando pueblo*, 28 min. Colombia.

Ospina, Luis y Nieto, Jorge (directores) (1985). *En busca de María*, 16 min. Colombia.

Restrepo, Camilo (director). (2012). *Tropic Pocket*, 11 min. Colombia.

Restrepo, José Alejandro (artista). (2014). *Maqueta para el Dante* [instalación]. Colombia, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural – IDPC.

Restrepo, Ricardo (director). (2013). *Cesó la horrible noche*, 25 min. Colombia.



ASEDIOS A LAS RUINAS  
EN EL DOCUMENTAL COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO.

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

Las tesis de Walter Benjamin y su visión materialista y mesiánica de la historia, impregnada tanto de marxismo como de judaísmo, han sido hoy ampliamente reivindicadas. Esa restauración del pensamiento benjaminiano parece operar, no obstante, más como material poético e inspiración artística, que como posibilidad metodológica para el análisis “científico” del presente. Benjamin (2013), en su sexta tesis sobre la historia, afirmó:

“Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro. [...] El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante”. (p.22)

Esta tesis, sumada a la imagen del *Angelus Novus*, el cuadro de Paul Klee en el cual Benjamin encontró la representación de lo que él llamo “el ángel de la historia”, resuenan en el análisis del cine colombiano reciente y

su manera de expresar “la nación”. El propio pensador alemán aventuró una descripción del cuadro de Klee:

Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Ese huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 2013, pp.24-25, énfasis en el original)

Las películas, una de las formas del tiempo y de las ruinas que este va dejando a su paso, pueden verse entonces como una invitación a excavar en el pasado para crear, siguiendo la invitación benjaminiana, constelaciones de futuro.

Antes de entrar en el desarrollo de estas posibles acciones y relaciones, un breve repaso histórico puede revelar el origen de algunos de los discursos rectores o dominantes del cine colombiano contemporáneo. En los años noventa, el cine producido en Colombia tuvo, como el de otros países latinoamericanos, un fuerte acento urbano. La representación de la ciudad como un organismo anómalo, o al menos en desequilibrio, fue un vehículo para evidenciar el fracaso de los Estados y lo fallido de sus proyectos de gobernabilidad. En esa década, el coctel ideológico neo-liberal redujo el aparato estatal y se ensañó contra los subsidios y las regulaciones a la cultura; en consecuencia, la producción cultural en su conjunto, pero con mayor fuerza aquella que, como el cine, históricamente ha dependido de distintas formas de auxilio, atención o mecenazgo estatal, quedó sembrada en un sentimiento de orfandad.

El mercado se mostró poco apto para producir la prometida homeostasis. Como reacción, las obras culturales empezaron a hacer el eco de una idea repetitiva: la nación enferma. El nuevo siglo trajo consigo o consolidó otras tendencias, entre ellas el triunfo de las izquierdas y las nuevas regulaciones cinematográficas en distintos países de la región. Los proyectos y relatos de nación de muchos países latinoamericanos se empezaron a cuestionar con vehemencia, a partir de, por ejemplo, nuevas constituciones que redefinieron

la “comunidad imaginada”. En el caso de Colombia, un país reacio a participar de algunos de esos cambios, como por ejemplo el triunfo de las izquierdas, pero que ya en 1991 había cambiado su constitución para reconocerse por fin como un país multiétnico y pluricultural, la mirada de los cineastas no superó aquello que Juana Suárez (2010) resumió como “el imaginario de la nación como un cuerpo enfermo”.

Este imaginario había logrado una temprana apoteosis en películas de ficción como *Rodrigo D. No futuro* (Gaviria, 1990), *La gente de La Universal* (Aljure, 1995) y *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998). En los años siguientes, fue el cine documental el que reelaboró esas narrativas del desastre, encontrando para ese fin unos códigos estilísticos y narrativos:

[el documental de 2000 a 2010] insiste en el imaginario de la nación en ruinas y, por último, aunque sabemos que el archivo visual es un componente vital de la sintáctica del documental, en este contexto y periodo se concibe como un repositorio de la memoria local, regional y nacional en peligro. (Suárez, 2010)

Habría que decir que, en los años siguientes, en términos generales se continúa en el mismo ciclo: enfermedad, ruina y archivo se han consolidado como signos centrales de un relato nacional, lugares comunes desde los cuales impugnar –aparentemente– los discursos oficiales. Mediante el análisis de un conjunto de documentales colombianos de reciente factura, se buscarán los posibles sentidos que pugnan por emerger en esa recurrencia de imaginarios, especialmente aquel que es asediado por la ruina. El carácter inestable o provisional de la ruina le confiere utilidad para sacudir o cuestionar las identidades monolíticas o monumentalizadas y los grandes relatos confiados en que todo se puede abarcar y representar.

La ruina convertida en ruinismo, en tic cultural manierista o en *ruinenlust* (palabra alemana que describe el placer de observar ruinas), puede volverse, también, un anzuelo para la nostalgia. En tales casos, el ruinismo viene marcado por el reclamo de un improbable paraíso perdido, el anhelo de esa casa o esa comunidad que el progreso u otros movimientos de la historia destruyeron. Tropos como enfermedad, ruina y archivo, pero también territorio, casa y lugar, definen toda una línea de aproximaciones temáticas en el cine colombiano contemporáneo. Pero ese locus que se busca es, con bastante frecuencia, el de una pérdida, una ausencia, un trauma asociado a un lugar.

El largometraje de ficción *La tierra y la sombra* (Acevedo, 2015), ganador de la Cámara de Oro en Cannes 2015, habría logrado darle forma condensada a lo que Kracauer (1985) describiría como una historia psicológica de alcance nacional o colectivo: la historia del retorno de uno de sus protagonistas a la casa grande, destruida por el capitalismo depredador representado en el cultivo y explotación de la caña de azúcar, encarna ese trauma de la pérdida.

Al final, esa vuelta a la idealizada armonía de un tiempo pasado se revela como un espejismo, y asistimos a un nuevo desplazamiento. La casa es irrecuperable, solo sobrevive como nostalgia y encarnizada melancolía, como “resonancia de la ruina” en la conciencia de unos personajes ya separados de una unidad garantizada por la pertenencia a un lugar que es también un centro afectivo, un corazón del mundo (*no coração do mundo*) como lo describiría el investigador brasileño Denilson Lopes (2012), inspirado en el novelista y teórico cultural Silviano Santiago y dentro de una línea de abordajes a “las políticas del afecto”<sup>1</sup> como gran centro magnético para las películas de la región latinoamericana, después del desastre neoliberal y la destrucción de tejido social que trajo consigo.

La ruina no configura, por supuesto, un relato unificado o conciliador. En documentales como *La Hortúa* (Chaves, 2011), *La Siberia* (Stollbrock y Sierra, 2015) o *Aequador* (Huertas Millán, 2012), la ruina es a simple vista reliquia arquitectónica, resto, remanente del pasado, en el sentido más tradicional asociado a esa idea. Estos restos son, en primera instancia, la evidencia material de un pasado que no pudo ser y de una administración fallida de lo social. En *La Hortúa* (Chaves, 2011), la cámara se pasea por los espacios en ruinas de un hospital público cerrado por el gobierno, pero ocupado por sus antiguos trabajadores, los cuales llevan adelante una demanda laboral. El trabajo de Chaves se niega a ilustrar, a la manera de los grandes reportajes o de los documentales expositivos, la historia del hospital o su coyuntura en el momento del rodaje. La información contextual se limita a un breve texto explicativo sobre el cierre y la posterior ocupación del hospital por sus trabajadores, a partir del cual se despliega una especie de sinfonía de las ruinas, más interesada en transmitir sensaciones y atmósferas que en

---

1 Entre estas investigaciones se destaca *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema* (2011) de Laura Podalsky.

reivindicar los tradicionales discursos de la sobriedad atribuidos por Bill Nichols al documental. En este sentido, el peligro de convertir a sus sujetos filmados en meros objetos plásticos sobrevuela a este documental.

En *La Siberia* (Stollbrock y Sierra, 2015) se dan cita los recuerdos dispersos, contradictorios, siempre inestables, de un grupo de trabajadores de una histórica planta de cementos, la emblemática Cementos Samper, en el municipio de La Calera, a escasa media hora de Bogotá. El documental de Stollbrock y Sierra, echa mano del repertorio estilístico de lo que David MacDougall (1992) llama “films of memory”. Para verificar esas memorias provisionarias, quizá urdidas por la nostalgia y el deseo, el documental usa archivos de distinto tipo (fotografías, películas, álbumes) y los confronta con el testimonio de los protagonistas (empleados y dueños de la fábrica, esposas, hijos e hijas) y con las ruinas que aún quedan del esplendor del pasado. El resultado de esta pulsión de archivo es previsible y, en ocasiones, saturado, víctima del deseo de explicarlo todo.

*La Siberia* (Stollbrock y Sierra, 2015), rehúye recursos típicos del documental ilustrativo y totalizante como la voz en *off*, las infografías o las animaciones. Pero tanto en *La Siberia* (Huertas Millán, 2012), como *La Hortúa* (Chaves, 2011) es evidente la fascinación visual por la ruina. Tienen algo de sinfonías a destiempo, respecto a las sinfonías de ciudades de principios del siglo veinte, aunque en *La Siberia* ese esteticismo esté modulado por el interés y la atención hacia los personajes y sus testimonios.

Hay dos documentales en el trabajo de Sierra y Stollbrock (2015), así como hay dos siberias (la una en La Calera, el pueblo muy cerca de Bogotá y la otra en una lejana y mítica Rusia), que, aunque traten de unirse a través de una línea imaginaria, al final resultan radicalmente distantes. El primero de estos documentales, y por cierto el que termina por imponerse sobre el otro, se pliega a los discursos dominantes sobre la memoria, que van camino a convertirse en una de las formas de cultura oficial en Colombia (cuando no en un mercado), determinada por la urgencia de dotar de material simbólico el posconflicto para el que el país se prepara. Lo que *La Siberia* no logra ser, lo que está la mayoría de las veces reprimido, pero que por momentos se insinúa y promete algo de su potencia no desarrollada, es un documental sobre el trabajo y su devaluación. Todo aquello que analizó Richard Sennett en *La corrosión*

*de carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo* (2000). El brillante estudio del sociólogo estadounidense sobre la manera como se ha reconfigurado el trabajo en las economías neoliberales y su efecto en la identidad de los individuos y en su narrativa personal, tiene muchos vínculos posibles con la situación del grupo de ex trabajadores de Cementos Samper. El trabajo como seña de identidad y seguridad, no solo se explica por el paternalismo de los jefes hacia sus empleados, sino por el orgullo de pertenecer a una clase trabajadora capaz de forjar sus propios hitos: huelgas, sindicatos, logros concretos que mejoraron las condiciones materiales de la existencia. Sin esa garantía del trabajo, de la empresa como centro en torno al cual se articula “la vida”, el propio relato del yo se fragmenta. *La Siberia* muestra esta memoria astillada y la pérdida de ese centro como consecuencia del cierre de la fábrica, pero lo hace de forma involuntaria y no saca de ese hecho capital unas conclusiones que, por cierto, saltan a la vista.

Esto es quizá lo que separa a la historia de la memoria y lo que hace a esta última tan necesaria para mantener los vínculos comunitarios, tal como lo demuestra Alessandro Portelli en “Historia y memoria. La muerte de Luigi Trastulli” (1989), un texto clásico sobre los mecanismos de la historia oral, en directa relación, en este caso, con la autoestima de la clase trabajadora. *La Siberia* (Stollbrock y Sierra, 2015), en su fascinación o “deseo de ruinas”, deja poco espacio a esa memoria de lo que estaba en juego en el trabajo y sus condiciones. Cuando da vía libre a esa vertiente de la memoria (el recuerdo de las huelgas o los logros sindicales, pero también del encierro y la dominación), rápidamente se pasa a otra cosa.

El cierre de Cementos Samper se explica en el documental como un simple accidente (“se acabó la caliza”, dice uno de los antiguos dueños) sin ver que este final hace parte de un fenómeno más global donde el empleo precario e inestable logra “corroer el carácter”; que lo que significa ese final está relacionado con una administración de la sociedad que promete libertad y movilidad cuando solo genera miedo y conservadurismo cerril. Documentales como *Roger and Me* (Moore, 1989) o *Numax presenta...* (1979) y *Veinte años no es nada* (2005, y que es una continuación del primero), ambos del director catalán Joaquim Jordà, asumen por el contrario la entera dimensión política de esta derrota (el deterioro del tejido comunitario) o, a veces, resistencia de la clase obrera.

## Ni pasado ni presente: Ucronías

Un caso muy distinto es *Aequador* (2012), corto documental donde Laura Huertas Millán se desprende del uso nostálgico, explicativo o señalador de la ruina. Propone, en cambio, una ucronía temporal o, en sus propias palabras, “un presente paralelo modificado por una realidad virtual, una alegoría onírica, una ucronía distópica” (Huertas Millán citada en Cruz, 2013), más cercana a los universos otros de la ciencia ficción. *Aequador* se abre a la posibilidad de reinterpretar y cuestionar la historia y los sueños de gobernabilidad encarnados en la gestión fáctica del poder y lo que este va dejando en el paisaje. Asimismo, mira con ironía y sospecha utopías revolucionarias como las soñadas por José Fernández, el personaje de la novela modernista *De sobremesa* (1979) de José Asunción Silva, quien añoró una república de hombres fuertes gobernada por la ciencia y la voluntad de poder.

*Aequador*, en palabras de Maximiliano Cruz (2013), dibuja, de forma compleja y deliberadamente fragmentada, paralelos entre las falsas (virtuales) reliquias y ruinas de cierta arquitectura ideal en tercera dimensión –incrustada en un punto de la Amazonia colombiana– y la vida cotidiana de las personas que allí habitan. Este semiparaíso ecuatorial, esta distopía que evoca los excesos de un sueño progresista y modernista, nos remonta a una época (historia sin cronología) en la que asentamientos extranjeros sucedieron en América Latina (un “no lugar”) a partir de ideologías e ímpetus conquistadores.

En este trabajo la cineasta y artista se enfrenta al archivo colonial, concibiéndolo como una serie de inscripciones y escrituras que marcan, en este caso, al paisaje natural, obligándolo a acceder a la violencia de la historia. No está de más recordar de nuevo a Benjamin para afirmar, haciendo eco de otro fragmento de sus tesis sobre la historia, que todo documento de cultura es a su vez un documento de barbarie, capaz de hacer resonar unas constelaciones, unos instantes de peligro, pues como él mismo lo dice “este enemigo no ha dejado de vencer” (Benjamin, 2013, p.22). La naturaleza, para Huertas Millán es, en otros trabajos suyos como *Viaje en tierra otrora contada* (2011), un “punto emergente de la alteridad [para pensar] la cuestión de lo extranjero y lo extraño y la hibridación de mitos de origen diverso” (citada en Cruz, 2013). En *Aequador* las arquitecturas virtuales conviven, incómodas, con la arquitectura local. Naturaleza y seres humanos se estorban mutuamente. El trabajo

de Huertas parece una versión sofisticada y autoconsciente de *El abrazo de la serpiente* (Guerra, 2015). También la película de Guerra está obsesionada con las inscripciones y escrituras sobre el cuerpo (femenino) de la selva y sobre los cuerpos de los seres humanos que la habitan y que son obligados a entrar en una cierta forma (violenta) de la historia.

*Aequador* (Huertas Millán, 2012), tanto como *La Siberia* (Stollbrock y Sierra, 2015), son trabajos asediados por la llamada de las ruinas. Y estas también son archivos. La ruina y el archivo, en sus silencios, cuestionan la asertividad del discurso racional y su confiada construcción de memoria. Cuando el archivo es usado de esa forma positivista, como en el documental *Cesó la horrible noche* (Restrepo, 2013), se convierte en lo que era el documento escrito para la vieja historia: la condición del acceso a una verdad histórica. Entonces se pasa de las garras de la “ciudad letrada”, descrita por el uruguayo Ángel Rama (1984), con su ingenua y a la vez prepotente confianza en el documento, a las tenazas de la “ciudad archivo”. En ambos casos, círculos burocráticos medran en el cuidado y protección de ese corpus escritural o de ese acervo archivístico.

De forma opuesta al uso mecánico o estadístico del archivo, han aparecido trabajos como *Paraíso* (Guerrero, 2006) o la obra de Camilo Restrepo: *Tropic Pocket* (2012), *Como crece la sombra cuando el sol declina* (2014) y *La impresión de una guerra* (2015). Estos documentales utilizan el archivo encontrado o creado, dentro de un tejido mucho más complejo. El *found footage* se utiliza bajo la sospecha de que “las imágenes cinematográficas no son nunca medios transparentes por los cuales la realidad se muestra, como si se tratara de ventanas al mundo (en el sentido de André Bazin), sino materiales opacos cuya función es construir aquello que refieren” (Bernini, 2010, p.26). Es lo que se hace con esas imágenes, su montaje, y no las imágenes en sí mismas, lo que construye los sentidos, sin cerrarlos; el archivo funciona como un modelo de relato, en la estela de lo pensado por el escritor argentino Ricardo Piglia. Según Piglia, en entrevista con Costa (1986), hay relatos que expresan:

la tensión entre materiales diferentes que conviven anudados en un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. [...] Es una especie de novela policial al revés, están todos los datos, pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar.

Los documentales de Felipe Guerrero y Camilo Restrepo plantean así salidas muy creativas a los cuellos de botella que ahogan a otros documentales y que se podrían resumir en el ya mencionado uso mecánico o del archivo, en la instrumentalización de la voz en *off* y en la manera acrítica y positivista como se confía en la realidad.

Recapitemos: memoria, ruina, archivo aparecen entonces como discursos dominantes del documental colombiano, lo que parece adscribir este corpus a lo señalado por Beatriz Sarlo (2005)

Vivimos en la era de la memoria y el temor o la amenaza de una ‘pérdida de memoria’ responde, más que al borramiento efectivo de algo que debería ser recordado, a un ‘tema cultural’ que, en países donde hubo violencia, guerra o dictaduras militares, se entrelaza con la política. ( pp.25-26)

En el centro de este debate aparece la tentación de convertir al archivo en un fetiche, otorgándole una carga de prueba que en realidad no tiene, o de confundir la memoria –un hecho humano universal– con sus repositorios: cartas, documentos, archivos visuales y sonoros, fotografías, ampliamente usados, como ya se mencionó en los “films de memoria”, que necesitan precisamente elementos que la certifiquen. *Paraíso* (Guerrero, 2006), *Tropic Pocket*, *Como crece la sombra cuando el sol declina* (Restrepo, 2012), y *La impresión de una guerra* (Restrepo, 2015) divagan, por el contrario, con notable incomodidad entre las huellas, las ruinas y los acontecimientos. Es un cine que interroga la “ciudad archivo”, que entiende a esta última como una ruina a la manera benjaminiana, a la que es posible asediar en busca de esos sentidos que iluminan, en sus nuevas constelaciones, un instante de peligro.

“Para quien quiera prestar atención, la historia del país está sin embargo escrita... en otra parte, por una multitud de huellas. Marcas voluntarias o accidentales, ostensibles, fugaces o disimuladas. A menudo signos de lucha contra el olvido, la indiferencia o la impunidad”. Son palabras del extraño narrador de *La impresión de una guerra* (Restrepo, 2015), pronunciadas como quien rinde el informe ante una academia con la intención de que un objeto extraño –Colombia, la realidad– entre en los cauces de la razón científica. Una labor temeraria pues ese objeto se presenta al entendimiento no como una unidad sino como una dispersión de ruinas y señales. Esas que un narrador científico o un montajista detective debe reunir e interpretar.

Las coincidencias entre los trabajos de Guerrero y Restrepo son notorias. El interés por el archivo visual no como el documento que sirve para verificar una idea, sino como una interrogación más. La sospecha de que las ciudades contemporáneas son los laboratorios donde se experimentan, no sin horror, las formas del futuro, y de que siempre se trata de ciudades asediadas, porque la guerra es la realización de la Historia. La obsesión con la materialidad de la imagen y con el trazo que ella hace de lo real. “Me pregunto si dejando de lado el contenido y examinándolos [a los periódicos] por sus cualidades físicas (papel, peso, tinta), no sería posible hacerse una idea de la realidad del país, una idea alterada por supuesto, pero tal vez elocuente”, dice el narrador de *La impresión*. Tanto *La impresión de una guerra* (Restrepo, 2015) como *Paraíso* (Guerrero, 2006), con las múltiples asociaciones que permiten al juntar un elemento con otro, una imagen con otra, nunca renuncian a entender o comunicar algo sobre lo que somos, a pesar de lo elusivo que es aquello que quieren aprehender. Aunque tienen una actitud vanguardista, en estos documentales no predomina la expresión sobre la comunicación. Por el contrario, disuelven esa falsa disyuntiva y nos enseñan que expresión y comunicación, forma y contenido, son la misma cosa.

Los trabajos de Felipe Guerrero y Camilo Restrepo rehúyen el fetichismo del archivo o, al menos, lo incorporan como una textura entre texturas, un texto entre textos. Si hablo de texturas es porque estos documentales están obsesionados, como ya se ha hecho notar, con la materialidad del cine –y con la materialidad del mundo. Por eso su particular uso de los formatos fílmicos y la posición que asumen ante su promesa fundadora: la de devolvernos un registro, una impronta, una impresión... inraicionable.

Contrariando esa baziniana ontología de la imagen fotográfica, las películas de Guerrero y Restrepo son un cine de la sospecha, empecinado en describir las “fallas en lo real”. *Tropic Pocket* (Restrepo, 2012) es un corto paradigmático de esta manera de asediar el archivo, los materiales encontrados, con el fin de provocar su implosión. La intervención sobre tres archivos disímiles y sin embargo continuos en su “explotación” de la región colombiana del Chocó, tiene el efecto de intensificar el carácter artificial –e ideológico– de los mismos. 1) Fragmentos de *La isla de los deseos*, una “ficción-documental” rodada por los padres claretianos en la década de 1950. 2) Videos de Internet de soldados del ejército colombiano y combatientes de otros “actores del

conflicto”. 3) Fragmentos de un film publicitario de Chevrolet Corvair, donde se ve al susodicho carro atravesando el tapón del Darién. A esto se suma un cuarto archivo, creado a partir de registros con los habitantes de San Pacho. (Si Laura Huertas inventa las ruinas, Camilo Restrepo inventa el archivo).

Puestos en relación, los materiales dejan de expresar esa confianza positivista en la imagen y van tramando, a través de texto, imagen y sonido, un complejo discurso que muestra la perdurabilidad de imaginarios sobre el Chocó vinculados a distintos tipos de libido: del territorio, del paisaje, de los cuerpos. El acento colonial de estas imágenes es ostensible, pero el lenguaje del cine opera como un contradiscurso crítico. Así, *Tropic Pocket* (Restrepo, 2012) revela su filiación con la tradición de cineastas como Harun Farocki, Jean-Luc Godard o Mijail Room, y con el *verfremdungseffekt* brechtiano.

*Como crece la sombra cuando el sol declina* (Restrepo, 2012) (título que encierra una referencia a Simón Bolívar, uno de esos bravos guerreros que constituyen uno de los campos semánticos del documental), examina otro tipo de huellas, acumulaciones, libidos y contabilidades. Fue rodado en Medellín, entre trabajadores del barrio La Iguaná y gente que hace malabares entre el tráfico urbano, que sobrevive en la precariedad tanto como en la libertad. A ese flujo se añaden, de nuevo, materiales “encontrados”, películas en color. El dispositivo cinematográfico está a la vista, para sacarnos de los previsibles engaños de la representación: la película se desgasta, reacciona o se quema ante nuestros ojos exponiendo su fragilidad constitutiva, tal como ocurría en otro documental de Felipe Guerrero, *Corta* (2012), sobre el trabajo de los corteros de caña de azúcar en el Valle del Cauca, departamento del suroccidente colombiano.

El tropo del trópico parece activarse de nuevo, como una condición que condena, nos condena, al olvido o la repetición. El extraño narrador de *Como crece la sombra...*, profundiza ese efecto de distanciamiento a lo Brecht e hila un discurso que rehúsa explicar, que “frustra” en su opacidad hermenéutica; en cambio, crea ritmos y sugerencias que funcionan como un correlato de las imágenes. De nuevo, estas no se bastan a sí mismas, demandan ser comentadas, contrarrestadas, denunciadas en sus fallas y en sus silencios. La excesiva confianza en las imágenes sería otra forma de la mistificación, un sucedáneo de lo religioso. *La impresión de la guerra*, por su parte, hilvana un

complejo discurso en torno a la contigüidad de la tinta, la impresión, el dibujo y las superficies (ya sean estas papel, paredes o cuerpos), ofreciéndose como un palimpsesto de los distintos tipos de escritura que ha generado el conflicto interno colombiano.

Las obras de Felipe Guerrero, Camilo Restrepo y Laura Huertas Millán son elaboradas desde lugares marginales o al menos ajenos a los circuitos oficiales de producción y circulación del cine oficial colombiano, definido por su dependencia de los fondos nacionales e internacionales. Su cinematografía dialoga mejor y más fácil con el mundo institucional del arte, sin insertarse todavía, por fortuna, plenamente en sus garras. Posiblemente la notoriedad que empiezan a tener los lleve a distintos tipos de capitulaciones, de las cuales el anonimato había protegido a sus obras. Su distancia de Colombia (Restrepo y Huertas Millán viven en Francia, Guerrero en Argentina) los libera, hasta cierto punto, de ser rehenes de las discusiones domésticas con su imposición de un deber ser del arte asociado a lo político, lo comunitario o lo social. Pero a pesar de eso, estas obras engarzan un potente discurso político, que se enfrenta al archivo de gestos coloniales incorporados en nuestras prácticas artísticas y culturales. Son una oportunidad de reformular, desde lo precario o lo periférico, las garras del canon.

### **El cuerpo como ruina o archivo**

La ruina, por otro lado, puede tomar la forma del cuerpo, visto como cuerpo desechable, como *nuda vida*, que sin embargo resiste en su condición periférica. Mucho de eso está en el ya mencionado corto *Como crece la sombra cuando el sol declina* (Restrepo, 2012). Dos largometrajes de 2014, *Memorias del Calavera* (Mendoza, 2014) e *Infierno o paraíso* (Piffano, 2014), coincidieron en filmar personajes ajenos al orden del trabajo y el progreso, o para decirlo con palabras más cargadas de ideología, sujetos marginales, subalternizados por la sociedad normalizada. En términos muy esquemáticos se trata, en su orden, de un ensayo híbrido y en sí mismo inclasificable y de un documental más tradicional. Ambos trabajos dialogan directamente entre sí, al punto de que el primero incluye material del segundo grabado en el barrio El Cartucho del centro de Bogotá, antes de su demolición en manos de procesos de gentrificación. Los dos comentan y amplían la robusta tradición del cine colombiano sobre personajes marginales. *Memorias del Calavera* (Mendoza, 2014) saluda y

homenajea en múltiples niveles a *Agarrando pueblo* (Ospina y Mayolo, 1978); y el universo de entornos y personajes de *Infierno y paraíso* (Piffano, 2014) alguna vez interesó a Víctor Gaviria.

La obsesión por representar lugares y personajes fronterizos puede tener muchas explicaciones, entre ellas el hecho constatable de que las herramientas audiovisuales siguen estando en las manos de una clase media que, aunque tenga algunos privilegios, siempre es sacudida por el miedo de perderlos. Una clase conservadora en sus prácticas sociales y que probablemente vea con nostalgia el salto al abismo de estos personajes, como proyección de su propio deseo o su propio miedo. Esta condición pareciera imponer un punto de vista siempre desde afuera, aunque se matice con las coloraciones de la compasión, el interés antropológico o la construcción consensuada del sentido de lo que se representa.

Las dos películas, más allá de sus coincidencias, revelan un campo de tensiones, una heterogeneidad a la hora de resolver los dilemas de la representación. *Infierno o paraíso* (Piffano, 2014) se aproxima por momentos a una “narrativa de la redención”, aunque la trayectoria de su personaje, un ex habitante del mencionado Cartucho, tiene suficientes fisuras y contradicciones que le permiten escapar de esa trampa y la valentía de mostrar los costos de salir del “infierno”, hacia el improbable paraíso de la normalidad (el precio de formar una familia, pagar una hipoteca, asumir responsabilidades adultas, cuidar de sí y de los otros). *Memorias del Calavero* (Mendoza, 2014), por su parte, es estructural e ideológicamente una película mucha más compleja. El que nunca sea lo que parece abre posibilidades de interpretarla como un memorial sobre la estafa: la estafa de las promesas sociales, la estafa constitutiva del cine y la doble estafa del cine documental, la estafa de su personaje principal y su falta de misterio.

### Tres formas de la ruina

Tres formas de la ruina se entrecruzan: la ruina arquitectónica como en *La Hortúa* (Chaves, 2011), *La Siberia* (Stollbrock y Sierra, 2015) o *Aequador* (Huertas Millán, 2012). La ruina del cuerpo, visto como cuerpo desechable, como nuda vida, que sin embargo resiste en su condición periférica (*Memorias*

del Calavera (Mendoza, 2014), *Infierno o paraíso* (Piffano, 2014) o *Como crece la sombra cuando el sol declina* (Restrepo, 2012)). O el archivo que, por su condición precaria, inestable, provisional, también es una ruina, que cuestiona la asertividad del discurso racional (*La impresión de una guerra* (Restrepo, 2015), *Paraíso* (Guerrero, 2006), *Tropic Pocket* (Restrepo, 2012)) y su confiada construcción de memoria.

En documentales de Óscar Campo como *El proyecto del diablo* (1999), *Informe sobre un mundo ciego* (2001), *Noticias de guerra en Colombia* (2002) y *Cuerpos frágiles* (2010), esas tres formas de la ruina llegan a permearse en una densa significación distópica. En 1999, Campo realizó un ajuste de cuentas con el pasado reciente de su ciudad de origen, Cali, en *El proyecto del Diablo*. Este documental se sostiene en un monólogo de Fernando ‘La Larva’ Córdoba coescrito a dos manos por el propio personaje y por Campo. El discurso de este ángel subterráneo evoca los recuerdos de sangre de su generación, convertidos en tropos de la violencia: “Vengo de mala sangre / de gente del campo / oscura, encorvada sobre la tierra / ajenos a cualquier arte que no sea la bala y el machete. / De mi padre dicen que mató a algunos en la época de Laureano<sup>2</sup>. / Será por eso que tengo la sangre caliente”. El personaje también dice de sí mismo que es un cáncer del 56, en referencia al año en que explotaron en Cali doce camiones del ejército con dinamita. Sobre el episodio, no del todo aclarado, existen varias versiones que el propio ‘Larva’ Córdoba pone en entredicho en su monólogo: que fue un atentado, pero que pudo ser también una disculpa para matar a alguna “gentuza”, campesinos que estaban llegando a Cali huyendo de la violencia y que amenazaban con sus cuerpos “otros” la precaria tranquilidad burguesa. Finalmente, en uno de sus sueños, el personaje cree haber sido abaleado y arrojado a las aguas del río Cauca; el espectador ilustrado del cine colombiano inmediatamente recuerda los cadáveres de *El río de las tumbas* (Luzardo, 1965) y de *Cóndores no entierran todos los días* (Norden, 1984) y el tópico de los cuerpos desechables que nadie reclama y que el agua borra del recuerdo. Estas tres alusiones, dispersas en un discurso plagado de referencias culturales –que van desde el rock hasta el primer Vargas Llosa–, sirven al propósito de demostrar la circularidad de la violencia, su *pathos* repetitivo. Al

---

2 Se refiere al presidente Laureano Gómez, quien gobernó Colombia en 1950 y 1951, años en los cuales se produjo una escalada de violencia rural, que enfrentó a los dos partidos políticos tradicionales: el conservador, al que pertenecía Gómez, y el liberal.

mismo tiempo, son una historia de la otra Cali, la de las pandillas y los ‘drogos’ que buscaban los personajes del escritor Andrés Caicedo, pero que con el paso de los años perderían todo carácter romántico para convertirse en la carne de cañón del narcotráfico y el conflicto armado.

En *El proyecto del Diablo* (Campo, 1999) abundan las referencias a lo subterráneo y ominoso, a lo que ocurre en las profundidades y a espaldas del confort de las ciudades, las cloacas y sus guardianes que ya se insinuaban en otros documentales de Campo como *El ángel subterráneo* (1991) y *El ángel del pantano* (1997). También el carácter decididamente alegórico de un estilo que abandona lo poco que tenía de las falsas presunciones de la objetividad: los virus, las sectas, las conspiraciones hacen su entrada a un escenario gobernado por la paranoia y la sospecha, que se vuelve acusación al mundo, pero al mismo tiempo fascinación por sus flujos. El interés por lo testimonial y por las historias de vida capaces de crear la ilusión de un sujeto, cede el paso a un tipo de documental mucho menos transparente en su enunciación.

*Informe sobre un mundo ciego* (Campo, 2001) es un paso más en esa crisis. Siguiendo una tradición que remite a Kafka, Saramago, Sábato o Fernando Vidal Olmos, el narrador del documental nos habla esta vez desde un incierto futuro a finales del siglo XXI, en una Cali que ha sido sepultada bajo una nube de radiación en el año 2065, y nos conduce a través de las imágenes recuperadas del archivo visual de la Universidad del Valle, lo único que sobrevive de la vieja ciudad de finales del siglo XX y principios del XXI. El mismo Oscar Campo (2008) reflexiona sobre estos desplazamientos en su obra:

[...] me aproximé el falso documental, la falsa ficción, el *found footage* y un arsenal de recursos que provenían del documentalismo crítico que se realizaba en todo el mundo, tratando de hacer mella en una falsa objetividad que estaba siendo instrumentalizada y mercantilizada por los medios más tradicionales y de mayor influencia.

Es la misma instrumentalización de los contenidos y los testimonios que el director analiza en *Noticias de guerra en Colombia* (2002) y, con un mayor arsenal teórico en *Cuerpos frágiles* (2010).

[...] no es necesario ir tan lejos para cuestionar el relato realista testimonial en Colombia durante estos años oscuros, marcado como ha estado por una

dinámica de instrumentalización que ha convertido este relato en una mercancía fluctuante que sirve a diferentes propósitos: en unos casos, de desenmascaramiento y denuncia, de juzgamiento político del terrorismo de estado; en otros, de denuncia de la lucha armada sostenida por los grupos insurgentes. (Campo, 2008)

En este documental sobre el cubrimiento del conflicto por los noticieros de televisión, se hace visible además, entre otras estrategias de la guerra, como ésta necesita cuerpos: cuerpos “otros” que permitan la supervivencia de lo mismo, y que encadenan este documental con la reflexión biopolítica de *Cuerpos frágiles* (2010), donde Campo interroga y cuestiona el cubrimiento mediático a la muerte del líder de las FARC, Raúl Reyes. Este documental de archivo muestra la precariedad de la relación entre el ciudadano, siempre a un paso de convertirse en nuda vida, y un estado que se abroga el derecho a dar la muerte. Todas las formas de la precariedad y de la ruina –del cuerpo, de la ciudad y sus lugares, del archivo–, han sido, en este trabajo, consumadas.

### Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2013). *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Bogotá, Colombia: Ediciones Desde Abajo.
- Bernini, E. (2010). Found footage. Lo experimental y lo documental. En L. Listorti y D. Trerotola (Comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp. 25-37). Buenos Aires, Argentina: BAFICI.
- Campo, O. (octubre de 2008). La crisis de las ficciones del yo. *Estéticas y narrativas en el audiovisual colombiano*. Conferencia llevada a cabo en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.
- Costa, M. (1986). Entrevista Ricardo Piglia. *Hispanamérica*, 44, pp. 39-54.
- Cruz, M. (20 de marzo de 2013). Ecuador. [Mensaje de un blog]. Ciudad de México, México: *Maximiliano Cruz*. Recuperado de: <https://maximiliano-cruz.me/>
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, España: Paidós.

- Lopes, Denilson. (2012). *No coração do mundo: Paisagens transculturais*. Rio de Janeiro, Brasil: Rocca.
- MacDougall, D. (1992). Films of Memory. *Visual Anthropology Review*, 8, pp. 29-37.
- Podalsky, L. (2011). *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*. Nueva York, Estados Unidos: Palgrave Macmillan.
- Portelli, A. (1989). Historia y memoria. La muerte de Luigi Trastulli. *Historia y Fuente Oral*, 1, pp. 5-32.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, NH, Estados Unidos: Ediciones del Norte.
- Sarlo, B. (2005). Tiempo pasado. En B. Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (pp.9-26). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Silva, José Asunción. (1979). *De sobremesa*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.
- Suárez, J. (octubre de 2010). Economías de la memoria: imaginarios de la violencia en el documental colombiano 2000-2010. En *Segundo Encuentro de Investigadores de Cine*. Encuentro llevado a cabo en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.

### Referencias cinematográficas

- Acevedo, César (director) (2015). *La tierra y la sombra*, 97 min. Colombia.
- Aljure, Felipe (director). (1995). *La gente de La Universal*, 116 min. Colombia.
- Campo, Óscar (director). (1991). *El ángel subterráneo*. Colombia.
- Campo, Óscar (director). (1999). *El proyecto del diablo*, 52 min. Colombia.
- Campo, Óscar (director). (2001). *Informe sobre un mundo ciego*. Colombia.

- Campo, Óscar (director). (2002). *Noticias de guerra en Colombia*, 52 min. Colombia.
- Campo, Óscar (director). (2010). *Cuerpos frágiles*, 52 min. Colombia.
- Chaves, Andrés (director). (2011). *La Hortúa*, 24 min. Colombia.
- Gaviria, Víctor (director) (1998). *La vendedora de rosas*, 120 min. Colombia.
- Gaviria, Víctor (director) (1990). *Rodrigo D. No futuro*, 90 min. Colombia.
- Guerra, Ciro (director). (2015). *El abrazo de la serpiente*, 125 min. Colombia.
- Guerrero, Felipe (director). (2006). *Paraíso*, 55 min. Colombia.
- Guerrero, Felipe (director). (2012). *Corta*, 69 min. Colombia, Argentina, Francia.
- Huertas Millán, Laura (directora). (2011). *Viaje en tierra otrora contada / Journey to a Land Otherwise Known*, 23 min. Colombia.
- Huertas Millán, Laura (directora). (2012). *Aequador*, 19 min. Colombia.
- Jordà, Joaquim (director). (1979). *Numax presenta...*, 115 min. España.
- Jordà, Joaquim (director). (2005). *Veinte años no es nada*, 117 min. España.
- Luzardo, Julio (director). (1965). *El río de las tumbas*, 90 min. Colombia.
- Mendoza, Rubén (director). (2014). *Memorias del Calavero*, 93 min. Colombia.
- Moore, Michael (director). (1989). *Roger and Me*, 91 min. Estados Unidos.
- Norden, Francisco (director). (1984). *Cóndores no entierran todos los días*, 90 min. Colombia.
- Ospina, Luis y Mayolo, Carlos (directores). (1978). *Agarrando pueblo*, 28 min. Colombia.
- Piffano, Germán (director). (2014). *Infierno o paraíso*, 99 min. Colombia.

ASEDIOS A LAS RUINAS

Restrepo, Camilo (director). (2012). *Tropic Pocket*, 11 min. Colombia.

Restrepo, Camilo (director) (2014). *Como crece a sombra cuando el sol declina*, 11 min. Colombia, Francia.

Restrepo, Camilo (director) (2015). *La impresión de una guerra*, 26 min. Colombia, Francia.

Restrepo, Camilo (director) (2013). *Cesó la horrible noche*, 25 min. Colombia.

Stollbrock, Gerritr y Sierra, Iván (directores). (2015). *La Siberia*, 88 min. Colombia.



EL DESPLAZAMIENTO DE LA MIRADA.  
*EN 19° SUR 65° OESTE, OSLO, 2012 Y  
PARÁBOLA DEL RETORNO, DE JUAN SOTO.*<sup>1</sup>

Laura CORREA MONTROYA  
JUAN OSORIO VILLEGAS  
Universidad Pontificia Bolivariana

La obra del director colombiano Juan Soto hace del montaje su principio. Allí reside la fuerza expresiva de su cine, que el crítico Pedro Adrián Zuluaga (2014) describe como: “una obra de trazos personales que se sostiene en la memoria y el archivo, en el cine y la fotografía, en la mirada” (s. p.). En tres de sus películas más reconocidas: *19° Sur 65° Oeste* (2011), *Oslo, 2012* (2014) y *Parábola del Retorno* (2016), se advierte esa presencia de la mirada de la que habla Zuluaga; una mirada sobre el mundo, que se educa y se forma en tanto se desplaza por diferentes imágenes, y es “el cine, son las cámaras, es la fotografía estática o en movimiento, nítida o difusa, lo que da acceso, lo que media” (2014, s. p.).

---

1 Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Narrativas del yo: Memoria, afecto y lugar” con código de radicado 800B-06/17-42 en el CIDI de la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín). El proyecto está adscrito al grupo de investigación Epimeleia de la Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades.

El cine de Soto vuelve constantemente sobre las imágenes –acumuladas en distintos formatos y recuperadas de noticieros, animaciones y documentales; y enlazadas con imágenes domésticas y familiares, escenas de la vida cotidiana y registros de sus viajes– para revisarlas y construir un material afectivo que, como sustituto de la memoria, se revela como un dispositivo de interpretación social que pone especial énfasis sobre la reflexividad y la experiencia subjetiva. De esta manera, ese principio de transparencia, rasgo estilístico atribuido tradicionalmente al documental, desaparece, y, como resultado, los procedimientos de creación y enunciación quedan expuestos, y las fronteras entre el documental, el cine doméstico, el diario y el relato de viajes, transgredidas.

Ahora bien, en *19° Sur 65° Oeste* (2011), *Oslo, 2012* (2014) y *Parábola del Retorno* (2016), la articulación entre mirada, imágenes de archivo y experiencia subjetiva resulta inseparable del contexto político, el cual se hace visible a través de un hilo común: la violencia y el conflicto armado colombiano. Dicho hilo atraviesa el tejido discursivo de la realidad nacional a partir de un repertorio interpretativo que va desde la desaparición forzada, la insurgencia y el exilio, hasta abordar los diálogos de paz.

No obstante, la exploración visual de Soto no se agota en la simple representación del conflicto, pues su poética se distancia de la denuncia o del documental político militante y, en cambio, apunta a una *poética de la compilación*, es decir, a una recontextualización y resignificación de imágenes por medio de la apropiación y el montaje (Wees, 1993; Weinrichter, 2005); lo que a su vez posibilita la *legibilidad* de los acontecimientos examinados, desplazando la mirada sobre algunas *singularidades* (Didi-Huberman, 2015).

En lo que sigue, se propone una aproximación a estas tres películas a partir de las relaciones que se tejen entre ellas. El análisis se enfoca en esos desplazamientos de la mirada que lleva a cabo el director, con el propósito de ver su tránsito a través de espacios imaginados por el trazo del recuerdo. De esta manera, se busca evidenciar cómo el cine de Soto afronta parte de la historia colombiana desde un ángulo poético, en el que se emparenta lo público con lo personal; lo que en definitiva supone un ejercicio crítico sobre el presente, que deviene en una forma de autorrepresentación y de resignificación del material afectivo de la memoria.

En atención a lo anterior, en un primer momento se examina la tensión que se produce entre *mostrar* y *exponer*, concentrándose en la conceptualización crítica del montaje en *Oslo, 2012* (2014), en la que los registros recuperan la realidad observada en términos de (des)familiarización. El análisis parte de una revisión del fenómeno del cine de compilación y su relación con el uso experimental del found footage (metraje encontrado) como mecanismo para la resignificación de imágenes propias y apropiadas.

Esta tensión entre *mostrar* y *exponer* da paso a un segundo momento, en el cual se considera el gesto de *tomar posición*, en tanto que este determina qué se muestra, cómo se expone y qué se sabe. En este sentido, tomar posición se entiende bajo la idea de implicarse y apartarse, acercarse y alejarse, para poder ver. Tal gesto es abordado a partir de la posición del exiliado y lo que esta supone a la luz de *19° Sur 65° Oeste* (2011). De esto se desprende una reflexión sobre el presente y la problemática de la exposición directa, estrechamente ligada a mecanismos de representación y de censura.

En un tercer momento, se revisa el montaje expresivo en *Parábola del Retorno* (2016), y su capacidad de construir un dispositivo que permita reflexionar sobre el impacto de la desaparición forzada. El análisis se concentra en esa realidad que emerge detrás de lo que se observa para hacerla *legible*. Lo que en otras palabras significa hacer cognoscible el pasado al dirigir la mirada sobre las singularidades que atraviesan los acontecimientos, disponiéndolas por medio del montaje.

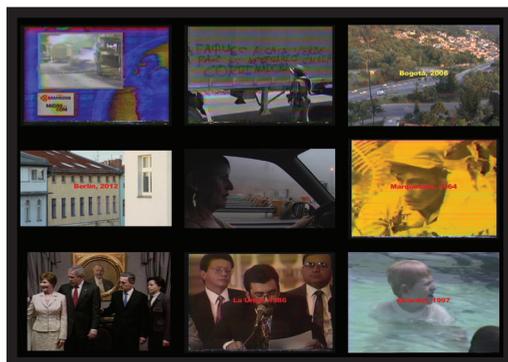
### Poéticas de la compilación: mostrar, exponer

*Oslo, (2014)* cierra con estas palabras de Arthur Kravan [sic, por Cravan]: “Yo no quiero dar un mensaje, solo quiero *exponer* mis dudas pero no sé cómo formularlas” (Soto, 2014; el énfasis es nuestro). Bajo esta premisa, *Oslo, 2012* se convierte en un ejercicio de experimentación en el cual Soto se vale del montaje y del uso de metraje encontrado para *mostrar* aquello que no puede decir, desplegando, como dice Didi-Huberman, su valor icónico, tabular y mostrativo, en vez de recurrir al uso del valor discursivo, deductivo o demostrativo en el que se sustenta la *exposición* –cuando exponer significa explicar, elucidar, contar en el orden justo. (2008, p. 31)

Didi-Huberman toma como ejemplo de esa capacidad de *mostrar* a Bertolt Brecht, quien se vale del montaje de textos e imágenes para *exponer* argumentos teóricos –recurso principal de su *Diario de trabajo*– o para *dramatizar* argumentos históricos –característica de varias de sus obras teatrales, entre ellas *La vida de Galileo*–. La fuerza de la poética brechtiana descansa en la capacidad que tiene para disponer las diferencias, y según Didi-Huberman:

[...] la disposición, en tanto que piensa la co-presencia o la coexistencia bajo la perspectiva dinámica del conflicto, pasa fatalmente por un trabajo destinado, si se me permite, a *dysponer las cosas*, a desorganizar su orden de aparición. Una manera de demostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *dysponiendo* primero. (2008, p. 97).

Lo que Didi-Huberman nombra como choque de heterogeneidades aparece en *Oslo, 2012*, por medio del montaje, en tanto el director recurre a imágenes propias que ha registrado de a poco, en diferentes tiempos y lugares del mundo, y las dispone, con imágenes apropiadas procedentes de noticieros, de YouTube, de películas de ficción y de documentales informativos, que también entrelaza con imágenes extraídas de sus propias películas familiares. Así, se yuxtaponen épocas y se dan saltos entre eventos de interés mundial y nacional, acontecimientos aún sin resolver y que han marcado la historia reciente del país: el fenómeno paramilitar y guerrillero, las problemáticas de tierras y desplazamientos forzados, la injerencia de la política estadounidense en estos fenómenos, y las víctimas de estas violencias en Colombia.



1. Plano de la historia de Colombia. *Oslo, 2012*. (2014) de Juan Soto (director) y Tardeo Temprano Films (productora).

La película inicia con el registro de un noticiero en el que se muestra una ofensiva guerrillera, la voz informativa habla de un “hoy” que no se enmarca en una temporalidad concreta, pero que aparece en el presente de la imagen. El sonido del noticiero permanece mientras se superpone otra imagen: Bogotá, 2006, a la que sigue otra: Berlín, 2012. Ese “hoy” se dispersa por los intertítulos y, aunque advertimos que las imágenes vistas son pretéritas, una suerte de complicidad entre los eventos las emparenta. De ahí que la función deíctica de estos intertítulos pierda fuerza en la mirada desplazada de la cámara y en el movimiento por el material de archivo. Movimiento que, en este juego de temporalidades, acaba por descubrir un proceso de discontinuidad de la memoria, el cual permite a Soto unir eventos como Marquetalia en los años 60, los Pactos de la Uribe y la masacre de la UP en los 80, con un viaje familiar a Girardot en 1996<sup>2</sup>.

El desplazamiento por las imágenes continúa en un tránsito vertiginoso e improbable, hasta diferentes protestas y manifestaciones en las que participa el propio Soto durante 2006 y 2007. Entretanto, se hace un recorrido por las décadas de la violencia –desde los años 20 hasta los 90– por medio de la repetición de imágenes de cuerpos y cadáveres, todos ellos monumentos del pasado violento del país, que posteriormente enlaza con un recorrido laberíntico que hace su cámara por el monumento del Holocausto en Berlín, donde las imágenes de niños corriendo y de rostros ajenos son las que levantan la sospecha sobre aquella herida histórica.

Posteriormente, revisa la toma de Panamá por medio de imágenes extraídas de la película *Garras de Oro* (Jambrina, 1926) y se detiene en imágenes de las visitas de presidentes de Estados Unidos (EEUU) –Roosevelt, Kennedy, Reagan, Clinton y los Bush– y las reuniones con sus homólogos colombianos, concentrándose en la fotografía oficial de Álvaro Uribe Vélez y George W.

---

2 Es llamativo, aunque suene paradójico, que un documental en el que muchas de las imágenes, incluso algunas de las grabadas por Soto, muestran “una tensión constante entre fuerzas en Colombia que aspiran el poder y el control de los negocios relativos a la posesión de tierras y que en sus aspiraciones han creado una guerra civil con sus consecuencias: muertos, desaparecidos, exiliados, inflación, pobreza...” (Delgado, 2017); se resume en una sola imagen y que la sinopsis del corto rece: “Girardot, 1997: He aprendido a clavarme en la piscina y mi mamá me está grabando”.

Bush<sup>3</sup>; salta después a la Guerra del Golfo Pérsico en 1991, a la invasión de Irak en 2003, concluyendo finalmente este juego intertextual con la revisión de procesos intervencionistas y de censura; señala lo que se puede mostrar frente a lo que se deja mostrar. Se advierte, con este recorrido apresurado por la historia política de Colombia, un desplazamiento de la mirada por los mecanismos de representación; una mirada que inquiere por el contenido manifiesto de las imágenes, que va revelando en los límites, la presencia del documentalista<sup>4</sup>.



2. La mirada en las pantallas. *Oslo, 2012.* (2014) de Juan Soto (director) y Tardeo Temprano Films (productora).

Ahora bien, este gesto de recopilar y disponer un acervo de imágenes es lo que Weinrichter (2005), siguiendo a Wees (1993), ha denominado como *poéticas de la compilación*, un ejercicio que consta de tres momentos: apropiación, montaje y recontextualización. De los tres, señala Weinrichter, el montaje es el momento central, no solo porque aparece como estrategia de organización, sino porque se revela como principio de construcción de sentido.

3 Aquí destacan el uso del ralenti, los reencuadres y la enmarcación de los gestos.

4 Esto se evidencia en la entrevista a Yair Klein sobre el entrenamiento paramilitar y en el video de *Colombia Clean* de Amnistía Internacional sobre la desmovilización de las AUC, donde el objeto filmado (pantalla) da cuenta de esa mirada presente del documentalista.

La apropiación, por su parte, supone arrancar los materiales de su contexto, despojarlos de su función original, y vaciar su significado, para luego localizarlos en un nuevo contexto. En este último momento de recontextualización, se inserta un nuevo sentido a los materiales apropiados, lo que para Weinrichter “no equivale a la exterminación de toda referencia histórica, [sino que] lo que ocurre es que la distancia temporal que nos separa de los fragmentos apropiados borra su función semántica y los convierte en un objeto históricamente concreto susceptible de un ejercicio de contemplación dialéctica.” (2005, p. 64).

Aunque tales procedimientos han sido recurrentes en la tradición artística del siglo XX, no dejan de ser polémicos, pues como anota Weinrichter (2005), “no solo son ajenos a la «ontología» del documental, sino que complican el que ha sido su proyecto declarado de representar el mundo con la menor mediación –formal o subjetiva– posible” (p. 43). Si bien ha sido la tradición estética realista la que le ha asignado al cine documental esta función de comprender la realidad por medio de la producción de su reflejo objetivo y la restitución de su totalidad histórica, la *poética de la compilación*, parece apartarse de esta pretensión del cine documental, en tanto “renuncia por adelantado a la comprensión global y al ‘reflejo objetivo’” y, en consecuencia, la estética del montaje “*dys-pone* y recompone, por lo tanto, interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las coherencias de la superficie.” (Didi-Huberman 2008, p. 127).

En efecto, el montaje en *Oslo, 2012* (2014) no solo no procura una continuidad espaciotemporal ni una comprensión global de los acontecimientos, sino que insiste sobre las brechas; de esta manera, se comprende el desplazamiento de la mirada como un ejercicio de volver sobre las imágenes propias y apropiadas, *revisarlas* para afrontar acontecimientos históricos y tratar de comprenderse, dejando expuestos los vínculos existentes entre la historia nacional y su historia individual. En otras palabras, a partir de la disposición de imágenes, Soto no solo revisa el pasado, sino que se revisa a sí mismo como una forma de verse implicado en esas imágenes que apropia –o al menos así lo indica al inicio de la película–, cuando una voz fuera de campo pregunta por lo que hace y este responde mientras graba unas imágenes de Berlín desde una ventana: “mi autorretrato”.

Raymond Bellour (2009) señala que el autorretrato carece de todo relato estructurado, por tanto su narración se subordina “a un despliegue lógico, gracias a un ensamblaje o bricolaje de elementos ordenados según una serie de rubros, a los que podríamos llamar ‘temáticos’” (p. 294). En consecuencia, las relaciones que se establecen entre las imágenes apartan a *Oslo, 2012* de la narración convencional y lo ubican más cerca de algunas de las características que Bellour resalta del autorretrato: “lo analógico”, “lo metafórico” y “lo poético”, pues reconoce que este “intenta construir su coherencia gracias a un sistema de recordatorios, de repeticiones, de superposiciones y de correspondencias entre elementos homólogos y sustituibles, de tal modo que su principal apariencia es la de lo discontinuo, de la yuxtaposición anacrónica, del montaje” (p. 294). Asimismo, Bellour explica que el autor no se propone contar lo que ha hecho, sino que dirá quién es y, en este caso, Soto más que decirlo, *muestra* y *expone*, mediante el ejercicio de la compilación, su vínculo personal con la historia del país.

Finalmente, la autorreflexividad del autorretrato supone una resignificación del pasado, así como una desontologización de las imágenes, ya que el trabajo con metraje encontrado implica una *revisión* de materiales del pasado –propios o apropiados– que fueron grabados con una mirada y una voluntad diferentes; un procedimiento que también aplica para el material más cercano, como las grabaciones caseras, aunque en estos casos “el paradigma en juego [es] la reflexión del cineasta sobre el paso del tiempo, la recontextualización de la memoria [revisión de] heridas y ausencias inscritas en el material” (Weinrichter, 2005, p. 58).

Este es el paradigma que se pondrá en juego en *19° Sur 65° Oeste* (2011), una película que comienza con una video-carta grabada en 2004, donde algunos integrantes de la familia le envían saludos a Caliche, tío abuelo de Soto exiliado en Uruguay. El material de archivo pone en evidencia la ausencia de Caliche y se convierte en el motivo para que el director se desplace hasta Montevideo, se remonte en el tiempo y afronte a su tío, con el objeto de traerlo de regreso al presente. Bajo este propósito, Soto construye un diario de viaje que, como el autorretrato, termina por subrayar una autorreflexividad. Así, la cámara, como una extensión, como una prótesis de la subjetividad, va capturando momentos de profunda intimidad, procedimiento que será empleado posteriormente en *Parábola del Retorno* (2016), aunque con efectos y propósitos diferentes.

## Tomar posición: lo que se puede mostrar, lo que se puede exponer

Según Georges Didi-Huberman “tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa.” (2008, p. 11). Para ilustrar esto, Didi-Huberman considera la posición de exilio de Brecht, que comenzó el día siguiente al incendio del Reichstag, el 28 de febrero de 1933, y solo cesó hasta su regreso a Alemania en 1948.

El poeta y dramaturgo alemán vive, desde la distancia, el ascenso y auge del Tercer Reich, así como el curso de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, esta distancia no le impidió “saber cómo iba la situación militar, política e histórica a su alrededor” (2008, p.15). En cambio, Brecht mantuvo siempre una postura crítica y “consiguió hacer de su *posición* de exilio un *trabajo* de escritura y de pensamiento, una heurística de la situación por la que atravesaba” (2008, p. 14).

Con este ejemplo, Didi-Huberman pretende mostrar que “para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento.” (2008, p. 12). Ahora bien, tal movimiento, explica Didi-Huberman, es *acercamiento* tanto como *separación*, lo que significa que hay que “colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar [pero también] hay que *apartarse* violentamente en el conflicto o ligeramente”. (2008, p. 12).

El primer movimiento del que habla Didi-Huberman conlleva afrontar algo, pero esta acción también involucra todo aquello de lo que nos apartamos; es decir, todo lo que queda en “el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros” (2008, p. 11), pues, aunque se niegue, también todo eso determina la posición que se asume. El segundo movimiento es, si se quiere, de carácter temporal, pues al aspirar a un futuro, es necesario posicionarse en un presente, pero enmarcados en una temporalidad que nos precede.

Juan Soto ha vivido una parte importante de su vida por fuera de Colombia, formándose en Cuba entre 2007 y 2010, y luego pasando temporadas entre España y Alemania, y afincándose finalmente en Inglaterra.

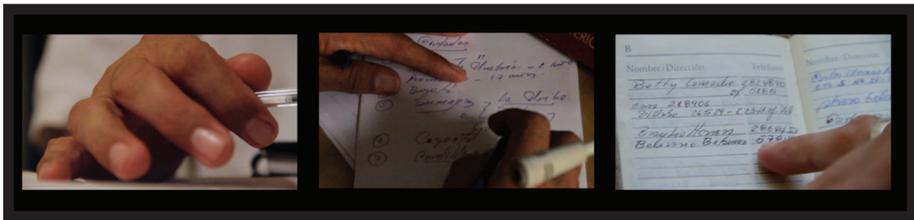
Juana Suárez (2016) explica que “su emigración guarda relación con su vida privada (su novia Chiara Marañón trabaja para MUBI – Inglaterra) y atenúa otras razones que, si bien no son necesariamente políticas, tienen que ver con marcos institucionales para promover la industria fílmica, más flexibles, abundantes y descentralizados” (p. 19). Durante este tiempo en la distancia, parte fundamental de la producción documental de Soto se ha interesado en revisar el pasado familiar, el cual, como se ha apuntado en el apartado anterior, mantiene una notable conexión con parte de la historia y la política colombiana.

Ciertamente, en *Oslo, 2012* (2014), Soto procura *mostrar* los cruces existentes entre su historia personal y la del país a partir del material de archivo, pero es en *19° Sur 65° Oeste* (2011) donde “el uso del archivo casero se configura como una manera muy abstracta de explicar su historia familiar, una atención además muy ligada a las cicatrices de la desaparición de su tío Wilson Mario en 1987 y a la relación de su familia con el tío Caliche” (Suárez, 2016, p.16). El video con el que inicia la película sirve, así, de recurso estético y narrativo para comenzar un remontaje en el tiempo para traer a Caliche de vuelta al presente, y luego se da paso a una exploración intimista y cuidadosa de la vida del personaje, por medio de un diario filmado que Soto inicia con un registro dentro del avión que lo lleva hasta Montevideo.

Estas primeras imágenes se agrupan bajo el rótulo de Día 1, y así, de forma fragmentaria, la película se desarrolla con un orden temporal que solo se advierte en los rótulos de los días y que funcionan como entradas de este diario. En el Día 2, Soto graba imágenes de algunas calles de Montevideo y de un recorrido en bus y luego, cuando se muestra la primera conversación que sostiene con Caliche, el director solo atina a registrar las manos de su tío mientras conversan, como mera insinuación de su presencia. La charla parece insulsa, una formalidad para romper el hielo, y el tío parece dirigir el diálogo.

A lo largo de los días y en medio de las conversaciones que sostienen, Caliche comienza a revelar pequeños detalles a los que se debe atender para descubrir su historia y, aunque Soto no parece dispuesto a exponerla, esta se filtra entre el registro de la cotidianidad; algunas veces emerge de las historias que cuenta y en otras la deja rezumar entre las imágenes, entre los cortes del montaje. De igual manera, la estructura de diario que propone el director permite hacer énfasis en eventos aislados que se convierten en pistas que permiten seguir esta historia.

Un claro ejemplo de este proceder se evidencia en el Día 4, cuando ambos se sientan a tomar un café y se escucha a Caliche decir que van a recorrer el mundo, y luego se muestra su mano escribiendo un listado de lugares y ciudades, mientras que su voz los enuncia. El recorrido inicia con Belén de Umbría, Armenia, y Bogotá; la imagen se corta y pasa a la Cordillera Central, luego siguen varias ciudades del este de Europa, como Bratislava, Praga, Varsovia y Sofía, y termina con capitales de Europa occidental y ciudades suramericanas. Nunca se aclara si vivió en ellas o si solo fueron lugares de tránsito; tampoco se mencionan fechas ni cuáles son los motivos para hacer la lista, pero hay un detalle que pasa casi inadvertido y es que, por medio del montaje, se omite la escritura y la enunciación de dos lugares, pero son legibles en la lista tras el corte entre Bogotá y la Cordillera Central: Sumapaz y La Uribe, dos territorios estrechamente relacionados con la historia de las guerrillas en Colombia<sup>5</sup>.



3. Anotaciones del tío Caliche. *19° Sur 65° Oeste* (2011) de Juan Soto (director), Daneri Gudiel (productor) y Escuela Internacional de Cine y Televisión – EICTV (productora).

En la siguiente entrada del diario se revela otra pista del pasado de Caliche al revisar una agenda telefónica de 1986. La cámara hurga entre las hojas y es guiada por la punta de los dedos del tío que señala cada nombre que menciona. Aparecen políticos reconocidos como Alfonso Gómez Méndez, Ernesto Samper, Fernando Botero y Belisario Betancur; también se destacan

5 La Uribe, un municipio del Meta, es reconocido por ser la sede histórica de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia y el lugar donde se desarrollaron los diálogos de paz durante el gobierno de Belisario Betancur (Gómez, 2016). Sumapaz, por su parte, es un territorio rural andino, en el centro del país, donde se han desarrollado importantes disputas agrarias y fue el territorio donde se conformó la Sociedad Agrícola de la colonia de Sumapaz, bajo el liderazgo de Erasmo Valencia, una sólida organización campesina que luego daría paso a la conformación de movimientos de guerrillas campesinas (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 480). Este también fue un territorio bajo la influencia de las FARC.

varios dirigentes, miembros y colaboradores de la UP<sup>6</sup>, entre ellos su líder, Jaime Pardo Leal, y Braulio Herrera, y se mencionan a otros tantos mientras se aclara que fueron asesinados, como el dirigente sindical Teófilo Forero, de quien cuenta que fue masacrado junto a su familia. En esta revisión, si bien solo se ve la mano de Caliche, se puede intuir por medio de su voz una cercanía con los nombres que menciona. Sin embargo, no es posible saber cuáles son las relaciones que lo vinculan con todos estos personajes que forman parte de uno de los capítulos más dolorosos de la historia de Colombia<sup>7</sup>.

La lista de ciudades y la libreta telefónica son indicios del pasado de Caliche, pero Soto parece recurrir al montaje más como un elemento de suspenso que impide saber con certeza quién era su tío, sugiriendo el rastro que nos conduce hacia su pasado militante. Sin embargo, a medida que brotan más datos de ese pasado reservado, la relación entre ellos se hace más cercana, aunque en las imágenes Soto continúa fragmentándolo, dejándolo en las

---

6 Octavio Gómez (2016) explica que la UP es un movimiento político que surgió de los acuerdos suscritos entre el gobierno de Belisario Betancur y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) durante el proceso conocido como los acuerdos de La Uribe. Gómez también indica que la dirección de la UP fue encargada al exmagistrado del Consejo de Estado y presidente de Asonal Judicial, Jaime Pardo Leal, a algunos intelectuales del Partido Comunista de Colombia y a dos comandantes de las FARC: alias Iván Márquez y Braulio Herrera.

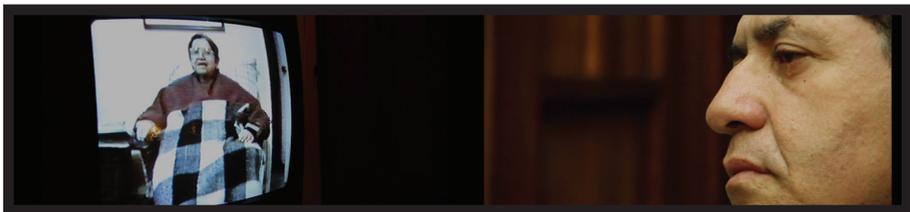
Debido al éxito que tuvo el movimiento entre las organizaciones sociales, sindicales y políticas de la izquierda, Jaime Pardo Leal se erigió como candidato presidencial en 1986, alcanzando un histórico 4,6 % del total de los votos. Sin embargo, los atentados personales y las masacres ya habían comenzado: Jaime Pardo Leal muere asesinado en octubre de 1987 y su lugar lo toma Bernardo Jaramillo Ossa.

7 Gómez (2016) expone que, pese a la violencia contra los militantes de la UP, la actividad política del movimiento y su presencia electoral se fortalecieron en el nordeste antioqueño, el Bajo Cauca, el Magdalena Medio, la zona de Urabá, Chocó, Arauca, Meta y en Medellín y Bogotá. Como resultado, en las elecciones de mayo de 1988, la UP obtuvo 5 senadores, 9 representantes, 14 diputados, 23 alcaldes y 351 concejales.

Sin embargo, la violencia no cesó, y Antioquia se convirtió en uno de los escenarios más cruentos: tres alcaldes de Apartadó fueron acribillados, casi todo el concejo de este municipio fue asesinado, el coordinador departamental de la UP en Antioquia, el diputado Gabriel Jaime Santamaría, fue asesinado en su despacho oficial. Las víctimas cayeron una a una o en grupo por las calles de Medellín, en las aulas de la Universidad de Antioquia, en los despachos de alcaldías, en las veredas o de camino al exilio. Como resultado de este genocidio, hay más de 3 mil casos de asesinato documentados en la CIDH y los representantes a la Cámara que venían de la guerrilla renunciaron a sus curules y regresaron a la clandestinidad. Entre ellos destacan Iván Márquez, quien se convirtió en miembro del secretariado de las FARC, y Braulio Herrera, quien se exilió tras ser expulsado de la guerrilla, acusado de asesinar a un grupo significativo de sus hombres y de perder el “control” que ejercían las FARC en el Magdalena Medio.

márgenes de los registros. Esto se evidencia en el Día 7, cuando la familia se reúne en la cocina a preparar una torta y solo se ven detalles de alimentos, de las ollas y de los cuerpos que cocinan; en medio de este proceso, la hija de Caliche pregunta por la duración de la dictadura chilena y, tras la respuesta, Caliche cuenta anécdotas de su época de estudiante en Moscú, entre 1972 y 1973, cuando se iba de fiesta con miembros de la delegación de las juventudes de la Unidad Popular chilena y, tras emborracharse, comenzaban a gritar arengas en contra de la derecha chilena.

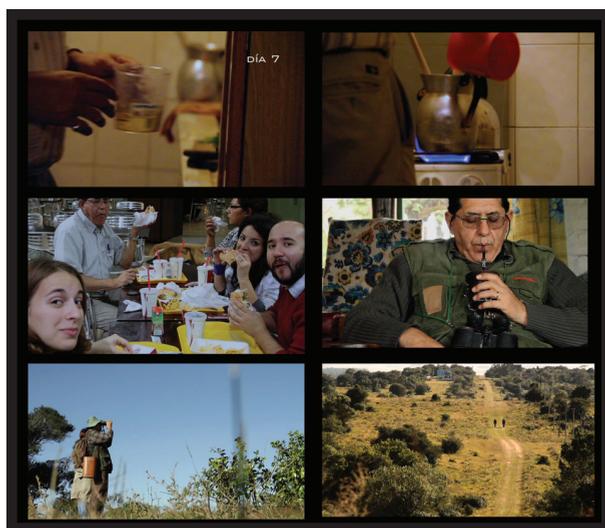
Como consecuencia de este cambio en la relación, la mirada de Soto también varía y ahora muestra abiertamente a su tío. En el Día 10, cuando toda la familia está reunida comiendo hamburguesas, se ve por primera vez el rostro de Caliche mientras sentencia esa experiencia con la siguiente frase: “del monte a Burger King”; esta también es la primera vez que se muestra a toda la familia reunida. En lo siguiente, Soto registrará de manera explícita a su tío, un gesto que permite pensar que ya ha comenzado a traerlo de regreso, gesto que se reafirma en la siguiente entrada, en el Día 15, cuando graba a Caliche viendo el video familiar, detallando sus reacciones frente a los saludos de su madre y sus hermanos, y exponiendo su ausencia y la distancia entre la familia, poniendo al descubierto las heridas del exilio.



4. El video familiar. *19° Sur 65° Oeste* (2011) de Juan Soto (director), Daneri Gudiel (productor) y Escuela Internacional de Cine y Televisión – EICTV (productora).

En la parte final de la visita, Soto, Caliche y su esposa se van al campo. El principal motivo del viaje parece ser el interés ornitológico del tío y, así, mientras este observa pájaros a través de sus binoculares y cuenta historias de sus avistamientos, Soto lo observa con detenimiento por medio de su cámara, como tratando de desentrañar el misterio que aún parece encerrar este personaje. En el último día del viaje, Soto muestra por última vez a Caliche en un plano panorámico, caminando tranquilamente por un sendero rumbo al horizonte, acompañado de su esposa, mientras se escucha el cantar de los pájaros.

En este punto se puede comprender el desplazamiento de la mirada en *19° Sur, 65° Oeste* (2011), donde el movimiento inicial busca recuperar a Caliche del pasado, pero solo puede centrarse en el presente. Posteriormente, la cámara se aleja y, paulatinamente, ese desplazamiento del que se habló previamente se hace evidente. Al apartarse, Soto logra romper el plano cerrado en el que la imagen de su tío, opaca y fragmentaria, se revela inabordable. Conforme se va distanciando, el director descubre que el gesto de traer a Caliche de vuelta al presente es un gesto que solo puede ocurrir situándose en el *ahora* en el que habita su tío. En consecuencia, el reposicionamiento plantea una tensión entre presencia y ausencia, materializada en la imagen incómoda y huidiza del pasado. De ahí que sean solo rastros –nombres, ciudades, anécdotas– los que dan indicios del pasado de Caliche. Sin embargo, tales indicios no son *legibles*<sup>8</sup> y, pese al reposicionamiento, la mirada del director, del espectador, no adquiere la distancia suficiente para afrontar los acontecimientos.



5. Reposicionamiento ante tío Caliche. *19° Sur 65° Oeste* (2011) de Juan Soto (director), Daneri Gudiel (productor) y Escuela Internacional de Cine y Televisión – EICTV (productora).

---

8 Con la distancia que da el tiempo, el material grabado por Soto se convierte en parte de su archivo, permitiendo asumir otra posición para revisar las imágenes. Esta revisión lo llevó a contemplar incluso un nuevo proyecto, por ahora aplazado, en el cual se mostraría aquello que quedó en los márgenes y se expondría la faceta de su tío que quedó en el fuera-de-campo: Caliche, más conocido con el alias de Braulio Herrera, es un excomandante de las FARC y uno de los personajes fundamentales en la creación y dirección de la UP durante la década de 1980.

Tal vez la cercanía emocional y las incógnitas sobre lo que se puede o no mostrar, sobre lo que se puede exponer, es lo que lo conduce a la cercanía de la posición inicial, permaneciendo próximo a su tío, y haciendo que este y su pasado se pierdan a la vista, quedando *fuera-de-campo* y excediendo lo que se muestra. Para Juana Suarez (2016):

[...] si bien estos elementos estilísticos pueden ser una respuesta a la censura tácita de la familia, también son aprendidos de la cinefilia de Soto, marcada por un interés particular en el documental personal con Chris Marker, Jonas Mekas, Johan van der Keuken, Agnes Varda, Victor Kosakowski, Alan Berliner, Chantal Akerman, Naomi Kawase, Patricio Guzmán y José Luis Guerín como documentalistas de cabecera. Como en casi todos sus trabajos, Soto no apunta, no señala. Su cámara sugiere, incita e invita (p. 20).

Por ejemplo, en *La Gran Cicatriz* (2011), una de las primeras películas del director, se hace visible esa fuerza de la sugerencia de la que habla Suárez. En esta película la mirada de Soto se concentra en las marcas de la ausencia que ha dejado, en el presente de su familia, la desaparición de su tío Wilson Mario<sup>9</sup>, futuro protagonista de *Parábola del Retorno* (2016). Son los rastros que se amontonan en paredes y estanterías de la casa de la abuela, los que guardan el recuerdo de Wilson. Pero son las grabaciones enviadas por sus compañeros de militancia de la UP<sup>10</sup> las que componen una imagen palpable y sobreviviente de este, imagen persistente que da lugar a una memoria antes

---

9 Wilson Mario Taborda Cardona era el conductor de Bernardo Jaramillo Ossa, candidato a la Presidencia de la República por la UP. El 22 de noviembre de 1987, el candidato participó de un evento político en Itagüí, municipio aledaño a Medellín, Antioquia; al siguiente día, mientras Jaramillo Ossa viajaba en avión, Wilson Mario y Germán Emilio Torres, escolta del candidato, debían llevar el carro hasta Bogotá, tomando la autopista Medellín-Bogotá. Durante el trayecto, ya de noche, cerca de 40 hombres armados los detuvieron a la altura de Puerto Triunfo, un municipio en inmediaciones del Magdalena medio antioqueño. Se cree que fueron detenidos, torturados y desaparecidos por órdenes de los jefes paramilitares Gonzalo Pérez, su hijo Henry de Jesús Pérez Durán y Ramón Izasa (Osorio Granados y Cardona Alzate, 2017).

10 En una entrevista, Soto cuenta que estas grabaciones caseras “eran las únicas imágenes existentes de Wilson Mario y fueron enviadas por sus compañeros de militancia a mis abuelos. Crecí escuchando cosas sobre ese casete que era imposible de ver porque no había ya un BETAMAX en casa, pero en cuanto pude lo transferí y me estremeció mucho verlo: es el único registro en movimiento que existe de él y eso lo vuelve muy vivo, pero a la vez esas imágenes ya están degradadas, son mucho menos que las ruinas de lo que él fue como persona. Ni siquiera se escucha su voz...” (Delgado, 2017).

arrinconada y silenciada. Sin embargo, en la película dicha imagen solo queda insinuada y como espectadores atendemos simplemente a las reacciones, gestos y comentarios de quienes efectivamente la ven<sup>11</sup>.

En este sentido, *La Gran Cicatriz* (2011) comporta un fenómeno similar al de *19° Sur, 65° Oeste* (2011), en tanto que el pasado del personaje solo existe en el *fuera-de-campo*, aunque a diferencia de Caliche, Wilson Mario tensiona el presente con su ausencia, la cual se materializa en recuerdos e indicios que, como cicatrices, están inscritas en el presente de la memoria familiar. En contraste, en *Parábola del Retorno* (2016), ese pasado de Wilson Mario se concretiza por medio de su hipotético presente, soportado en imágenes, testimonios y en el material de archivo encontrado, esas grabaciones que en *La Gran Cicatriz* (2011) eran solo una insinuación de la imagen de Wilson, aparecen ahora como una presencia manifiesta. Como espectadores accedemos a las imágenes; las vemos, pero para hacerlas *legibles*, Soto emprende la tarea de construir un dispositivo en el que logra hacer chocar los recuerdos de un joven desaparecido con las inquietudes del improbable retorno de un exiliado inexistente.

### **Legibilidad: Lo que se puede saber, lo que se puede conocer**

El concepto de *legibilidad* es abordado por Didi-Huberman (2015) cuando analiza el procedimiento que emplea Emil Wiess en *Falkenau, vision de l'impossible* (1988), para recuperar una película grabada por Samuel Fuller durante la liberación del campo de concentración de Falkenau. Son 21 minutos de imágenes silenciosas, en blanco y negro, y sin ningún tipo de montaje. La película inicia con los créditos escritos a mano en hojas de papel y luego se ve a un grupo de personas que entran al campo de concentración, equipados con palas y que cubren con telas blancas a unos cadáveres que están en el suelo; también se observan dos grupos más, uno ubicado sobre una colina, el otro en un llano, y a sus espaldas, no muy lejos, se ven las casas del poblado vecino.

---

11 Soto recurre aquí a un dispositivo similar al empleado por Herz Frank en *Ten minutes older* (1978), en el cual solo se muestran las emotivas reacciones de unos niños que ven un espectáculo de marionetas. Su contenido nunca es visible, tan solo es posible imaginarlo a partir de las emociones de los niños, como reflejo de lo que ven.

Luego se ve el inicio de un cortejo fúnebre que sale del campo y atraviesa la villa; a su paso, se ve a un niño jugar con un rifle de madera, mientras los demás ciudadanos observan el cortejo. Finalmente, en las afueras del poblado, se ve cómo depositan los cadáveres en una fosa y son sepultados todos juntos.

Este es el documento<sup>12</sup> creado por Fuller en el momento de la liberación del campo, un ritual en el cual se reconocen los gestos de una ceremonia funeraria colectiva, pero sin que sea posible distinguir los afectos: no se sabe quiénes son enterrados ni por qué; tampoco es posible saber qué sucedió antes o después, ni se conocen el afuera, el contexto o el destino de todo lo que se ve en estas imágenes. Este documento permaneció guardado por cerca de 40 años sin ser usado, sin ser montado y sin posibilidad de ser leído. Didi-Huberman explica que esta película, como documento crudo, sin montaje, es:

[...] ilegible por demasiado cercana. Y, sin embargo, irrefutable en su valor de testimonio. *Demasiado lejos, se pierde de vista* (como cuando hablamos de los campos en general o de la Shoah en tanto que pura noción paralizadora); *demasiado cerca, se pierde la vista* (es decir, la elaboración del punto de vista, esta elaboración que no es posible sino a partir de la puesta en relación, del trabajo de montaje, de la interpretación). Es decir que una imagen no es legible si no es *dialectizada*, en el sentido preciso que Walter Benjamin quiso dar a esta palabra. (2015, p. 47)

El documental de Weiss (1988) logra *dialectizar* las imágenes grabadas por Fuller en el campo de concentración, permitiendo su legibilidad y encontrando, así, el punto crítico que permite conocer lo que hay en ellas. Para lograrlo, construye un dispositivo con el cual *revisarlas*, valiéndose del montaje para disponer las imágenes de la liberación del campo, el testimonio de Fuller –conducido desde la confrontación con sus propias imágenes y grabado en los ya derruidos lugares de la escena original– y las imágenes de *The big red one* (Samuel Fuller, 1980), una película en la cual el director estadounidense

---

12 Imágenes como las de Fuller fueron grabadas por muchos soldados a medida que iban abriendo y liberando los campos de concentración nazis y, principalmente, cumplían un propósito: testimoniar. Al abrir los campos, los ejércitos descubrían el horror, fotografiaban o grababan la experiencia, luego las imágenes se montaban en películas o en revistas, y se exhibían públicamente. Al final, las imágenes serían útiles para cuando comenzaran los juicios a los guardianes de los campos. Pero a partir de la construcción y manipulación de las imágenes y sus diferentes valores de uso, Didi-Huberman afirma que su legibilidad histórica ha sido ofuscada definitivamente (2015, p. 24).

escenifica la experiencia de su división militar al abrir este campo de concentración.

De esta forma, “al tomar [Fuller] la palabra, les devuelve [a las imágenes] la posibilidad de ser verdaderamente ‘miradas’, ‘leídas’, es decir, ‘entendidas’” (Didi-Huberman, 2015, p. 51). Como resultado, se evidencia que el montaje – de testimonios e imágenes– funciona como una herramienta que permite ver y saber acerca de la liberación del campo y de lo que sucedió durante esos 21 minutos de película. En consecuencia, el pensador francés plantea una posibilidad de conocimiento a partir de la precisión que hace Benjamin sobre el concepto de montaje, al anticipar que “el pasado se vuelve legible, por tanto, cognoscible, cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con las otras –por montaje, escritura, cinematismo– como imágenes en movimiento” (2015, p. 18).

De esta precisión que hace Benjamin, Didi-Huberman colige que el conocimiento histórico no puede entenderse como la mera acción de “desplazarse por el pasado para describirlo y recogerlo ‘tal como es’”, por el contrario, el autor señala que este tan solo puede acontecer a partir del ahora. Lo que en otras palabras indica que el conocimiento histórico solo puede emerger de un estado de nuestra experiencia presente y “de entre el inmenso archivo de textos, imágenes o testimonios del pasado”. Tal emergencia, Didi-Huberman la define como “un momento de memoria y legibilidad que aparece [...] como un *punto crítico*, un *síntoma*, un malestar en la tradición”. (2015, pp. 19-20).

En este orden de ideas, se observa que Soto, por medio del montaje, asume en *Parábola del Retorno* (2016) una posición que le permite, como explica Didi-Huberman, partir de su experiencia presente para entrar en contacto con los materiales del pasado. Este posicionamiento de carácter temporal, como se explicó en el segundo apartado, es uno de los dos que se deben asumir para afrontar los acontecimientos; el otro es la *distancia* que se toma respecto a los acontecimientos afrontados.

La secuencia inicial de *Parábola del Retorno* anticipa este último posicionamiento, dejando claro que, al estar demasiado cerca, como lo hace la cámara para registrar unas flores, no es posible reconocer lo que se mira; por el contrario, para poder ver con claridad es necesario distanciarse. A través del gesto de manipular el zoom de la cámara, Soto parece comprender que para

poder ver no se puede estar ni muy cerca ni muy lejos de lo observado, sino que es necesario efectuar, como indica Didi-Huberman, un doble movimiento de acercarse y alejarse, de bascular entre presente y pasado, entre ausencia y presencia.

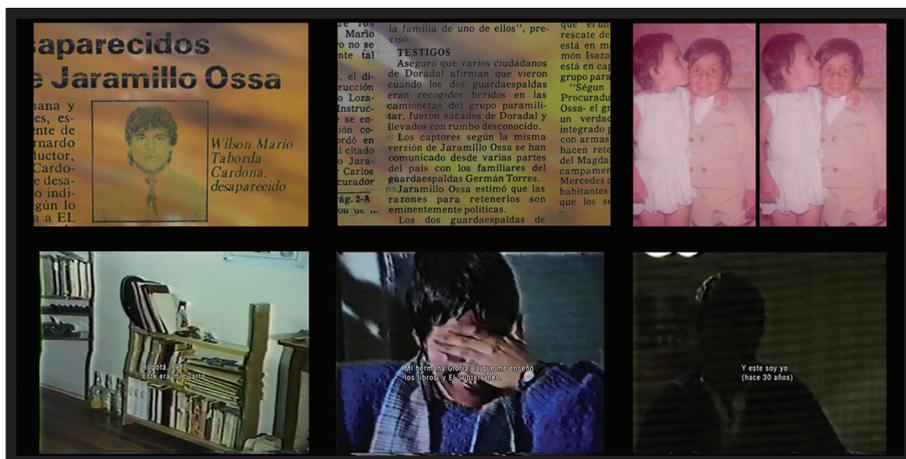


6. Alejarse para ver. *Parábola del Retorno* (2016) de Juan Soto (director), Sandra Tabares-Duque y Juan Soto (productores) y Tardeo Temprano Films (productora).

Este doble movimiento se repite a lo largo de toda la película y la cámara es, como extensión de la subjetividad, *médium*. Así, la mirada del director se traslada a la experiencia del viaje, mientras el objetivo va explorando, a través de una mirada temblorosa y situada en imágenes cotidianas y despreocupadas, la trayectoria del recuerdo de Wilson Mario, quien retorna al presente y materializa la imagen huidiza del desaparecido, al tiempo que fabrica la del exiliado.

Soto apuesta, así, por la construcción de un dispositivo que le permite materializar y fabricar estas dos imágenes, vinculando el pasado de Wilson con su propia experiencia presente. Para lograrlo, el director presenta los que podrían haber sido los recuerdos de su tío, los cuales son (re)creados a partir de testimonios de familiares. Sin embargo, estos testimonios nunca se muestran directamente, y en cambio se sedimentan en la enunciación y permiten la modulación del yo en la película.

De esta suerte, la voz de Wilson Mario compone una especie de bitácora de viaje en la que revela fragmentos de su vida pasada, como el haber sido “chofer de un candidato a la presidencia de Colombia por la UP, un señor que la gente quería mucho y que se llamaba Bernardo Jaramillo Ossa”. También relata apartes de su exilio en Londres, a donde llegó en 1987 huyendo de Colombia tras el asesinato de Jaramillo Ossa, y perdiendo todo contacto con su familia. Recuerdos como este suspenden la ilusión del viaje, mientras recortes de periódico que muestran la noticia de la desaparición de Wilson irrumpen en la continuidad del registro del presente, en las imágenes del metro de Londres, de los suburbios y de los transeúntes.

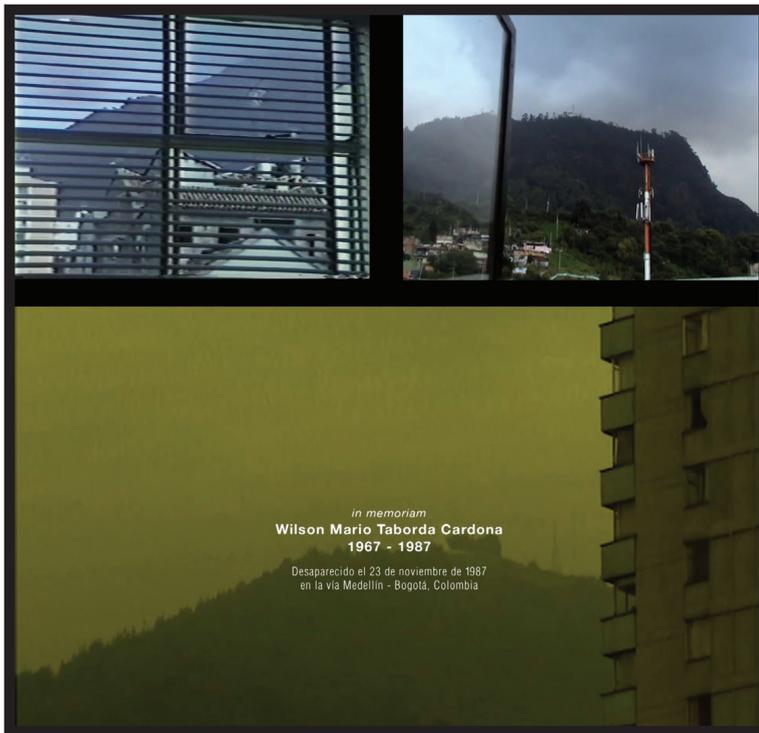


7. Los recuerdos y el video. *Parábola del Retorno* (2016) de Juan Soto (director), Sandra Tabares-Duque y Juan Soto (productores) y Tardeo Temprano Films (productora).

Una suspensión similar se presenta dentro del avión cuando la cámara observa detenidamente un vaso de agua y el destello que esta produce sobre la mesa, y la voz de Wilson narra la historia de su gran amor: su prima Sonia. Emerge, por medio de una disolvenca, una vieja fotografía de ambos. El gesto de enfocar y desenfocar repite aquí el movimiento de la secuencia inicial que, como posicionamiento, implica el desplazamiento de la mirada por las tensiones del pasado y el presente; de la ausencia y la presencia.

En el tramo final, el registro del viaje se interrumpe nuevamente y se muestran las imágenes del video que los compañeros de la UP entregaron a

la familia de Wilson Mario. Las imágenes no son muy reveladoras, muestran una cama, la vista de la habitación hacia los Cerros Orientales, en Bogotá, y afiches en las paredes; mientras, la voz de Wilson Mario aclara que este es su cuarto en 1987 y que esa cama “chirriaba como una endemoniada”; luego se ve a Gloria, su hermana, en una reunión; posteriormente se ve Wilson Mario en una fiesta con sus amigos y compañeros de la UP, y la voz indica que ese es él, 30 años antes y, que si alguien lo viera ahora, no lo reconocería. La película, y por tanto el registro del retorno, concluyen en Bogotá, con unas imágenes grabadas desde una ventana que muestran los Cerros Orientales, mientras se superpone un texto que recuerda la desaparición de Wilson Mario.



8. Los Cerros Orientales. *Parábola del Retorno* (2016) de Juan Soto (director), Sandra Tabares-Duque y Juan Soto (productores) y Tardeo Temprano Films (productora).

La estrategia que emplea Soto en esta película complejiza el registro íntimo del diario o la autobiografía, desbordando su imaginario en torno a la propia vida, y en cambio, le da permiso a lo que Leonor Arfuch (2007) ha teorizado como el *espacio biográfico*, esto es, un espacio en el que las formas discursivo-genéricas se diseminan y componen una trama múltiple y simbólica.

Según la hipótesis de Arfuch, lo biográfico opera como un “espacio *intermedio*, a veces como mediación entre público y privado; otras, como indecidibilidad” (p. 27). Ahora bien, esta *indecidibilidad* pone de relieve aspectos como la certeza o la misma noción de experiencia, lo que para Arfuch, siguiendo a Derrida, más que una oscilación entre significados supone una desestabilización de estos.

Al respecto, se podría argüir que *Parábola del Retorno* (2016) se encuentra efectivamente en un universo indecible entre ficción y no ficción, entre lo público y lo privado, cuyo suplemento de sentido aparece en la vida “real” de Wilson Mario, recuperada, como ya se ha avanzado, a partir del mecanismo textual de la voz que le permite a Soto, por un lado, figurar los pensamientos e inquietudes de su tío y, por el otro, darle forma a esa imagen silenciosa que aparece en el video, ese que contiene sus únicas imágenes en movimiento y que, en cierto sentido, se comporta como un documento<sup>13</sup> con valor de testimonio. Pero para comprender este valor, Soto debe dialectizar las imágenes del video con las memorias restantes –la poesía que irrumpe en el discurso, los anuncios periodísticos y las fotografías que se yuxtaponen a las imágenes que proyectan la experiencia del viaje de retorno–, esto es, hacerlas *legibles* por medio del montaje de imágenes y textos, en un ejercicio que se propone comprender quién es ese en la imagen silenciosa del que únicamente se reconocen gestos, del que se insinúa una posición política; un experimento que procura descifrar los efectos de su ausencia en la familia, así como dimensionar la herida pública que supone la desaparición forzada.

Si bien Soto no puede acceder a la mirada y a la voluntad con las que fueron grabadas esas imágenes de Wilson Mario, al hacerlas legibles por medio del dispositivo logra cristalizar la imagen de su tío en el *ahora*, reteniendo el fulgor del pasado que se desprende del video, reconstruyendo, quizás, ese pasado que en principio aparecía marginado en *La Gran Cicatriz* (2011). Con esto, el director hace posible el surgimiento de una imagen dialéctica que le permite poner en marcha la *revisión* del pasado, procurando además una reflexión sobre las huellas de la desaparición forzada y del exilio, heridas de un pasado familiar, que es desmontado y remontado por medio de su mirada. No

---

13 La noción de documento aquí deja de estar elevada a la condición de “verdad” y, en cambio, aparece vinculada a la idea de huella, la cual pone énfasis en la función del lenguaje y en el aspecto provisional y situado del significado, sujeto a la confrontación y al choque de heterogeneidades.

obstante, el propósito de Soto no es el conocimiento histórico, ni la denuncia sobre los crímenes de la violencia en Colombia; la película se propone como un gesto íntimo para revisar la memoria personal y el pasado familiar atravesado por el conflicto.

Hacia el final de la película, la ilusión del retorno se rompe cuando se aclara que es una película dedicada a la memoria de Wilson Mario y que su voz surge de los testimonios de algunos familiares. Este momento de extrañamiento permite comprender que todos estos recuerdos y temores narrados por Wilson, no son otra cosa que las expresiones de la memoria familiar confrontada con la ausencia del miembro desaparecido, los deseos y temores de su imposible supervivencia y el anhelo de que esa imagen sobreviviente no fuera el único remanente de su existencia.

En definitiva, en *Parábola del Retorno* (2016), Soto pone en evidencia el trabajo sobre la memoria como una operación de dar sentido al pasado. En consecuencia, el director desplaza su mirada hacia la experiencia de un retorno ficticio, y es a través de esta metáfora del desplazamiento que se descubren otras formas de mirar, en la medida en la que es el mismo director quien está asumiendo la posición del personaje, esto es, del desaparecido, del exiliado.

## Conclusión

El trabajo de Juan Soto, como se demostró en apartados anteriores, se fundamenta en el montaje de materiales de archivo de diferentes orígenes, incluyendo también el familiar. El desplazamiento de su mirada por todo este material, además de poner al descubierto el valor histórico o documental de las imágenes, abre una posibilidad de resignificación del pasado desde el presente a partir del ejercicio *poético de la compilación*, la *disposición* y la *legibilidad*. De esta manera, el análisis de las redes que se tejen entre *19° Sur 65° Oeste* (2011), *Oslo, 2012* (2014) y *Parábola del Retorno* (2016), permitió comprender cómo el director procura un acercamiento a las heridas de su pasado familiar, desmontando y remontando el curso de la historia.

Sin embargo, estas heridas no siempre aparecen de manera explícita en las películas, y en cambio, se descubren, se insinúan, por medio de los fragmentos de la historia familiar y nacional que el autor revisa. Este gesto de

revisión atiende a un proceso en el cual Soto parece aprender a mirar, a *tomar posición*, que en el sentido que le atribuye Didi-Huberman (2008), equivale a tomar conciencia; un procedimiento que implica agudizar la mirada, acercarla y distanciarla. Con esto se evidenció cómo, en estas tres películas, Soto busca *mostrar* por medio del montaje, dislocar y recomponer lo que se muestra, exhibiendo su naturaleza compleja y dialéctica.

Así, el ejercicio de compilación en *Oslo, 2012* se revela como una suerte de bisagra entre el proyecto iniciado en *19° Sur 65° Oeste* y el dispositivo construido para *Parábola del retorno*, donde la inadecuación de las imágenes acude a *mostrar* lo que encierran los acontecimientos históricos, lo que significa mostrar a partir de las fracturas, o lo que Didi-Huberman (2008) resume como el arte de *disponer las diferencias*. De esta manera, los elementos recopilados se entretajan con la modulación ficticia del *yo* de Wilson Mario y con el registro fragmentado de Caliche; así, Soto traza un itinerario de la ausencia a la presencia y de la presencia a la ausencia, itinerario en el que termina por verse él mismo implicado.

En consecuencia, y frente al paradigma dominante del documental autobiográfico (Gutiérrez, 2008; Nicholls, 2010; Piedras, 2014), la subjetividad del documentalista se pone de manifiesto en las tres películas, pero tal impulso no se advierte en la exposición de la vida íntima o por el mero regreso a las imágenes de archivo casero, sino precisamente, en una suerte de inscripción en las imágenes, en su discontinuidad. Así, Soto sobrepasa la búsqueda nostálgica del pasado y favorece la emergencia del presente en el espacio de la imagen, lo cual comporta un gesto de *autorrepresentación*, de relación con la propia mirada con su persistencia y su provisionalidad, a pesar de que el material de la reflexión resida en la experiencia ajena o apropiada.

Por consiguiente, ningún sentido está establecido de manera anticipada o permanente, lo que acentúa el montaje como procedimiento expresivo que, en principio, supone la manipulación y la transformación de las imágenes, pero que posteriormente, se adhiere como criterio de posicionamiento y de interpelación sobre las funciones atribuidas, cultural o ideológicamente, a la referencialidad documental.

Todo lo anterior confirma una educación de la mirada del director, aspecto que se puede evidenciar desde las primeras obras de Soto (incluidas *19°*

*Sur 65° Oeste y Oslo, 2012*), que configuran una suerte de diario de trabajo, un registro visible de sus experimentos, siendo *Nieve* (2012) y *Estudio de reflejos* (2014) junto con algunas de sus miniaturas *In memoriam Chris Marker, The Day Maggie Thatcher Died* y *L'enfer, c'est les autres-*, los primeros resultados de ese laboratorio.

### Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes: Foto, cine, video*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Bonilla, M. (6 de abril de 2014). El baile rojo. *El Espectador*. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2016). *Tierras y conflictos rurales. Historia, políticas agrarias y protagonistas*. Bogotá, Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Cepeda Castro, I. (2006). Genocidio Político: El caso de la Unión Patriótica en Colombia. *Revista Cetil*, 1(2), pp. 101-112.
- Delgado, M. (13 de marzo de 2017). Una conversación con Juan Soto. *Desistfilm*. Recuperado de: <http://desistfilm.com/>
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia, 1*. Madrid, España: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2015 [2010]). *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia, 2*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Gómez V., O. (03 de septiembre de 2016). La UP: historia del fracaso más sangriento en Colombia. *Colombia Plural*. Recuperado de: <https://colombiaplural.com/>
- Gutiérrez, G. M. (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid, España: T&B Editores y Festival de Cine de Las Palmas.

- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Osorio Granados, M. y Cardona Alzate, J. (12 de agosto de 2017). Seis meses de terror en Antioquia. El asesinato de líderes de derechos humanos en 1987. *El Espectador*. Recuperado de: <https://colombia2020.elespectador.com/>
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Barcelona, España: Paidós.
- Suárez, J. (2016). Cine “nacional” /Circulación transnacional: la experiencia fílmica colombiana en el extranjero en años recientes. *Nexus*, pp. 6-23.
- Wees, W. C. (1993). *Recycled images: The art and politics of found footage films*. Nueva York, Estados Unidos: Anthology film archives.
- Weinrichter, A. (2005). Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 43-64). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Zuluaga, P. (25 de abril de 2014). Estudio de reflejos, de Juan Soto: el espejo recompuesto. [Mensaje en un blog]. *Pajarera del medio*. Recuperado de: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2014/04/estudio-de-reflejos-de-juan-soto-el.html>

### Referencias cinematográficas

- Soto, Juan (director). (2010). *19° Sur 65° Oeste*, 30 min. Colombia, Cuba: Escuela Internacional de Cine y Televisión, EICTV.
- Soto, Juan (director). (2011). *La Gran Cicatriz*. Colombia: TardeoTemprano Films y Movimiento Machete.
- Soto, Juan (director). (2014). *Oslo, 2012*, 19 min. Colombia, Reino Unido: TardeoTemprano Films.
- Soto, Juan (director). (2016). *Parábola del Retorno*, 41 min. Colombia, Reino Unido: TardeoTemprano Films.

Weiss, Emil (productor y director). (1988). *Falkenau, vision de l'impossible. Samuel Fuller témoigne*. Francia.

Fuller, Samuel (director). (1980). *The big red one*. 113 min. Estados Unidos.

Jambrina, PP (director). (1926). *Garras de Oro*, 50 min. Colombia.



DIÁLOGOS CON LAS MILITANCIAS FÍLMICAS COLOMBIANAS.  
ACTIVACIONES DEL ARCHIVO PARA PENSAR  
OTRAS IMÁGENES DEL PRESENTE.

JUAN JACOBO DEL CASTILLO CAMARGO  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Cinematográficas

Volver la mirada hacia el trance de los años sesentas y setentas continúa siendo indispensable en tanto ambas décadas hacen parte de un pasado reciente que todavía impregna de sentido nuestra experiencia histórica del presente. A propósito de las diversas conmemoraciones del cincuenta aniversario del año 68 como parteaguas histórico y cultural en el mundo, concuerdo con el historiador Hugo Fazio<sup>1</sup> al considerar esta fecha como un punto amplio de confluencias temporales, o un “momento nodal”, en el que se comprimen una serie de acontecimientos cuyos influjos y reverberaciones siguen siendo vigentes en la actualidad (2014, p.55).

---

1 A través de este texto, el historiador sostiene que el tránsito de 1960 y 1970 constituye el inicio de un nuevo período histórico cuyos códigos y coordenadas hacen parte de nuestro presente contemporáneo.

Acercarnos a este período histórico es cada vez más factible gracias a la apertura, desclasificación y divulgación de un amplio acervo de documentos, archivos gráficos, fílmicos y audiovisuales. Del mismo modo, este mayor acceso a los archivos ha favorecido la creación de diversas modalidades de trabajo en torno a estos materiales desde los ámbitos de la creación cultural, artística y cinematográfica, permitiendo nuevas formas de reconocimiento del pasado, así como diferentes lecturas para interpretarlo. Tan solo en el cine, el despliegue de distintas prácticas de trabajo con archivos – compilación, reciclaje y apropiación, entre otros— han puesto de manifiesto una infinidad de posibilidades narrativas de acuerdo con su contenido fáctico e informativo, además de sus cualidades estéticas y expresivas a la hora de construir un relato histórico, un ejercicio experimental o un discurso poético o reflexivo.

Al constituirse como tecnología de la memoria (Sarlo, 2013, p.9), tecnología no exenta de controversias y tensiones, el cine entra a disputarse con la disciplina histórica y el periodismo investigativo, la legitimidad en las interpretaciones que efectúa sobre los hechos del pasado. A manera de ejemplo, desde películas contemporáneas<sup>2</sup> que tratan el episodio sangriento de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 en México, hasta el más reciente ensayo cinematográfico de João Moreira Salles sobre el mayo francés y sus filiaciones con la primavera de Praga y la revolución cultural china (*No intenso agora*, 2017), se vienen construyendo nuevas lecturas sobre dos coyunturas históricas consabidas, con el propósito, en un caso, de desentrañar las razones ocultas del Estado para perpetrar la masacre, y en el otro, de revivir de manera nostálgica la fuerza, intensidad y contradicciones del espíritu *sesentista* a partir de un tratamiento poético de las imágenes.

Estas y otras películas expresan la relevancia de realizar ejercicios críticos de aproximación al pasado mediante los archivos. Sea con el ánimo de reclamar verdades en medio de la impunidad que prevalece sobre sucesos históricos traumáticos que se mantienen en un impase temporal como

---

2 Documentales como *Tlatelolco: las claves de la masacre* (Carlos Mendoza. 2003); *Ni perdón ni olvido* (Richard Dindo. 2004) hasta la más reciente película de ficción producida por la UNAM y dirigida por José Manuel Cravioto llamada *Olimpia* y estrenada en 2018.

episodios todavía irresueltos, o con el propósito de recordar un clima de rebeldía y pugnacidad política, las películas activan fragmentos del pasado a partir de una apropiación afectiva del mismo, e intentan despertar sensibilidades a través de su narración con imágenes y sonidos.



1. Imagen restaurada del 68 estudiantil mexicano por la Filmoteca Nacional.

Los usos del álbum familiar, los archivos fílmicos, las canciones populares o los testimonios orales, entre otros recursos, como dispositivos y tecnologías del recuerdo, han desencadenado un “reordenamiento ideológico y conceptual del pasado y sus personajes” (Sarlo, 2013, p.22), gracias al reconocimiento de la subjetividad e identidad como elementos centrales en la reconstrucción de las memorias colectivas. De la misma manera, estos ejercicios de reconstrucción ponen de presente su propia naturaleza conflictiva en razón de las elecciones, énfasis u omisiones de información que participan en la articulación del relato, que al igual que otros, entran en la disputa por la significación de la historia.

## El film justifica los medios: un diálogo con el cine político colombiano entre 1965-1975

Como resultado de los estudios cursados en la maestría de cine documental de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas en México, desarrollé como proyecto de investigación un seguimiento al surgimiento y desarrollo de las militancias filmicas en Colombia entre los años de 1965 y 1975. Dicho proceso de indagación y análisis hizo parte complementaria de la realización del largometraje documental *El film justifica los medios*, cuya materia prima son algunas de las películas del cine militante colombiano hoy conservadas como patrimonio cinematográfico.

Como hipótesis de investigación, sostengo que fue particularmente dentro del terreno de la producción documental, donde un conjunto de realizadores ensayaron la construcción de un nuevo cine a partir de su propia práctica y experiencia durante estos años. A pesar de las imperfecciones y precariedades técnicas resultantes de una realización artesanal cuyos insumos básicos fueron la película en blanco y negro y el formato de 16 mm., estos documentales fueron la manifestación radical y urgente de una búsqueda política y expresiva en respuesta a un contexto de violencia, movilización social, represión estatal y censura durante el régimen político del Frente Nacional.

Utilizo de manera plural la idea de *militancias filmicas*, no como referencia a un proyecto colectivo u organización de realizadores con unidad estética e ideológica; más bien, como alusión a una generación de cineastas<sup>3</sup> que, situados sobre las mismas coordenadas espacio-temporales y operando bajo horizontes culturales e ideológicos similares, se avocaron de distintas maneras a la creación cinematográfica con el deseo de procurarse un espacio propio de lucha como continuación de la acción política a través de los medios expresivos.

---

3 Allí se pueden ubicar a cineastas como Marta Rodríguez, Jorge Silva, Gabriela Samper, Carlos Álvarez, Julia Sabogal, Carlos Sánchez, Juan José Bejarano, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Diego León Giraldo, Alberto Mejía, Luis Ernesto Arocha, entre otros.

Retomar la reflexión sobre este momento de producción del cine colombiano me ha permitido detectar y establecer una serie de vínculos e interrogantes con el estado actual del documental independiente en el país, relación que cobra fuerza si consideramos tales expresiones cinematográficas de los años sesentas y setentas como gérmenes precursores que propiciaron rupturas con el cine nacional previo y activaron en adelante nuevas posibilidades para la creación de expresiones documentales autónomas y críticas.

### El lenguaje de la lucha de clases

De acuerdo con el investigador Sergio Becerra, conviene situarnos entre los años de 1966 y 1971 para entender el intersticio fundacional de las militancias fílmicas en Colombia, ya que es allí donde surge el interés decidido por incorporar dentro del relato a los estudiantes y sectores populares del campo y la ciudad como protagonistas y aliados.



2. Tira de negativo. Stills del documental *28 de febrero de 1970* (1978). Archivo de Carlos Álvarez.

Con el advenimiento de los años setentas, culminaba una larga década previa que se presentó como un período excepcional en Colombia en la medida en que se desarrolla el proyecto político del Frente Nacional, a través del cual se instaura un régimen de gobierno bipartidista que dura 16 años concebido como un intento de pacificación concertado por las élites para frenar el ciclo de violencias iniciadas desde el año de 1948.

Como señala la historiadora Isabel Restrepo (2015, p. 61), la complejidad de este período histórico no solo reside en la desaparición de una

oposición ejercida por alguno de los partidos tradicionales en nombre de una “unidad nacional” basada en la coalición bipartidista, sino también en la total exclusión de expresiones políticas disidentes, generalmente de izquierda, que amenazarán con la desestabilización del *status quo*. A espaldas de este pacto centralista, el país y sus territorios se fracturaban poco a poco, y en el transcurso de estas décadas encontramos imágenes de diversa factura y procedencia que revelan realidades en conflicto.

Mientras las imágenes oficiales daban fe a través de los noticiarios y los documentales institucionales del arribo de figuras como el Papa Pablo VI, el presidente Kennedy o el magnate Rockefeller como representantes de un progreso anhelado por la clase política tradicional, realizadores *amateur* optaban por cubrir otra clase de acontecimientos. Entre los barrios de invasión y el campus universitario, por las veredas y zonas rurales, un conjunto de cineastas poco experimentados fueron siguiendo el trazo de los estudiantes, indígenas y campesinos en sus procesos organizativos. Antes de alcanzar el año de 1970, ya habían nacido tres de las organizaciones guerrilleras más beligerantes, y gradualmente iba decantándose un paisaje de protestas y huelgas en los centros urbanos del país (Archila, 2003). El cine y los cineastas fueron testigos y partícipes de primer orden en estos acontecimientos.

En este contexto, resulta interesante el papel y la orientación por la que optaron distintos realizadores frente a su realidad inmediata. Por un lado, la producción de documentales como *Educación para el desarrollo* (1968) de Julio Luzardo, *Se llamaría Colombia* (1970) de Francisco Norden o *Cali, ciudad de América* (1972) de Diego León Giraldo, promovidas por entidades o institutos públicos, se avocaron a la reproducción de una imagen oficial, positiva y publicitaria promovida desde una visión de país en vías de modernización; por el otro lado, cortos y medimétrajes de carácter tan diverso como *Camilo Torres Restrepo* (1966), filmado años atrás por el mismo Diego León Giraldo; *Chircales* (1966-1971) y *Campesinos* (1972-1975) de la pareja Rodríguez-Silva; *Carvalho* (1969) de Alberto Mejía; *Asalto* (1968), *Colombia 70* (1970) y *Qué es la democracia?* (1971) de Carlos Álvarez; *Oiga vea* (1971) del dúo Mayolo - Ospina; *La proclama* (1971) de Carlos Sánchez; o, *Esperando el milagro* (1973) de Dina Moscovici, entre otros, cuestionaron, ironizaron y

combatieron respectivamente aquellos discursos e imágenes oficiales. En el seno de estas disputas entre representaciones antagónicas sobre la realidad colombiana<sup>4</sup> surgen distintas articulaciones entre el cine y la política.

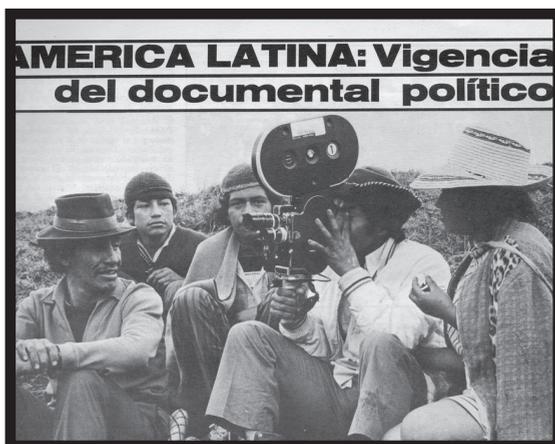
### **Ecós y filiaciones entre las militancias fílmicas colombianas y el nuevo cine latinoamericano**

Las producciones de las militancias fílmicas colombianas durante estos años no fueron ajenas a otras discusiones que también venían desarrollándose en la región a propósito de la irrupción de nuevas expresiones cinematográficas locales que convergieron dentro de una plataforma común denominada *nuevo cine latinoamericano* tras el Primer Encuentro de Realizadores Latinoamericanos en Viña del Mar en 1967.

Además de constituirse como una búsqueda por la creación de un lenguaje propio en respuesta a la situación de un oficio en estado de subdesarrollo y dependencia cultural, este proyecto colectivo cinematográfico tuvo una marcada orientación política producto del umbral ideológico latinoamericanista que cobraba enorme fuerza por esos años. De la misma forma, un año más tarde, con la organización de la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano celebrado en Mérida, Venezuela, --muestra a la que asistió por primera vez un contingente de cineastas colombianos (Marta Rodríguez, Jorge Silva, Carlos Álvarez, Gabriela Samper, Alberto Mejía y Francisco Norden)--, era evidente que la preocupación por lo real cobraba una presencia inminente dentro de un conjunto de películas del continente, como un factor disruptivo y destabilizador de las obras artísticas y cinematográficas previas (Ortega, 2016, p. 356).

---

4 En el artículo *Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional*, la historiadora Isabel Restrepo profundiza de manera amplia sobre los antagonismos políticos y estilísticos entre un cine hegemónico y un cine disidente en Colombia durante estas décadas.



3. Recorte de la revista venezolana *Cine al día*. Fotografía sobre el proceso de rodaje de *Campesinos* (1972-1975) de Marta Rodríguez y Jorge Silva.

La fuerza y novedad inherente a estas películas emergentes, reside en que lograron iniciar un proceso de renovación fílmica a raíz de su capacidad crítica y reflexiva en torno a sus propias prácticas, dirigidas en muchos casos, a la activación de una conciencia social y política desde el ejercicio narrativo. Al margen de los esquemas de producción industriales, estos cines generaron dinámicas que contribuyeron a redefinir los límites estrechos de lo político en la realización cinematográfica al explorar formas alternativas de producción y circulación (Pick, 1993, p.3). Este fue el caso de las militancias fílmicas colombianas que, ante la ausencia de industria, esquemas de financiación, y una creciente censura y restricción de los circuitos de exhibición para la producción de documentales críticos e independientes, tuvieron que acudir a toda la recursividad e imaginación subalterna, emplear procedimientos artesanales para abaratar costos en los procesos de copiado y revelado y recurrir a la exhibición de los materiales en espacios no convencionales. A pesar de ser *films* que no fueron pensados para una exhibición en grandes salas, el formato de 16 mm les permitió ser copiados, reproducidos y distribuidos por decenas de universidades, cineclubes, sindicatos, organizaciones políticas y centros culturales. Paradójicamente, algunas de ellas logaron una mayor circulación que otras películas de vocación industrial y comercial.

Otra de las cuestiones estéticas y políticas centrales que determinaron la ruptura y el tránsito de un cine costumbrista hacia una modernidad fílmica,

tanto en América Latina, como en Colombia, tiene que ver con la forma de representación de los *sujetos* filmados. A propósito de la discusión planteada décadas atrás por Gilles Deleuze en *Imagen-tiempo* (2004), si las formas de representación clásicas de las grandes corrientes cinematográficas previas (cine soviético, norteamericano y europeo del período de entreguerras) se caracterizaron por elaborar la imagen del pueblo como una entidad dada, abstracta, silente o idealizada a partir de los años sesentas y setentas, el dilema de las cinematografías políticas periféricas consistiría en repensar e inventar la imagen de *un pueblo ausente* de los relatos filmicos.

Con la puesta en práctica de un cine que integró de distintas maneras el testimonio --en muchos casos documental--, irrumpieron nuevas voces que demandaban un lugar en la historia. A través de la capacidad de escucha, varios cineastas construyeron una opción política y estética en las voces de los oprimidos como forma de conjurar décadas de ausencia y silenciamiento (Nahmad, 2015, p. 328). Películas como *Tire Die* (1960) de Fernando Birri, *Ocurrido en Hualfín* (1965) de los argentinos Gleyzer y Prelorán, *Ukamau* (1966) del boliviano Jorge Sanjinés o, *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) dirigido por el chileno Raúl Ruiz y fotografiado por el uruguayo Mario Handler, contribuyeron durante esta década con aproximaciones alternativas a las voces del pueblo. En el caso colombiano se encuentra *Chircales* (1966-1971) como obra precursora, así como otros documentales posteriores de Marta Rodríguez y Jorge Silva; también se incluyen cortometrajes de Carlos Mayolo y Luis Ospina como *Oiga vea* (1971) y *Agarrando pueblo* (1977), documental que casi una década después planteaba una crítica aguda sobre la mercantilización de las imágenes de la miseria. Cada una de estas películas expresa a su manera pequeñas rupturas en las formas de acercamiento a los sujetos filmados, acercamientos que posibilitaron la configuración de otra imagen de los pueblos.

La actualización de una forma de representación clásica de los pueblos, a una “moderna” dentro de las cinematografía latinoamericana y colombiana, no operó de manera simétrica o armónica; no estuvo exenta de contradicciones, ciertos tufos paternalistas y constantes reelaboraciones, dadas las tensiones entre las funciones políticas y sociales y las relaciones estéticas y culturales derivadas de aquellas nuevas imágenes. Cabe mencionar que la cuestión por repensar las imágenes de los pueblos no sólo respondía a un cambio de orden epistemológico; estuvo estrechamente ligada al devenir de acontecimientos

históricos concretos donde el rol del pueblo resultaba determinante para vislumbrar formas alternativas de acceso al poder. Desde la revolución cubana, pasando por los procesos de radicalización del peronismo en Argentina, los intentos de insurrección tupamara en Uruguay, las disputas por la tierra en Colombia y Bolivia, o el ascenso al poder de la Unidad Popular en Chile en cabeza de Salvador Allende.

En este orden de ideas, la disputa por las imágenes tuvo un carácter crucial para las militancias fílmicas de estos años. En tensión con las formas de representación publicitarias y del cine comercial, la imagen de los oprimidos generadas desde la otra orilla se caracterizaba casi siempre por tener una tónica defensiva. Las imágenes de los pueblos estuvieron ligadas al territorio, concebido como espacio de defensa y vínculo identitario que pudo desarrollarse a través de los planos generales y la profundidad de campo:

“las voces populares emergieron y tuvieron un correlato en el uso de los planos secuencia como fundamento de una nueva objetividad que intentaba dejar actuar y hablar a esos sujetos que habían estado tergiversados y manipulados por medio del montaje de los cines clásicos.” (Nahmad, 2015, p.329).

Fueron imágenes en emergencia --como las nombra la historiadora Ana Nahmad (2015) --, registros que resultaban de una lógica comunitaria, del “yo colectivo” --como lo nombra Marta Rodríguez--. Un fotograma de la película *Campesinos* (Rodríguez y Silva, 1972-1975) lo expresa de forma clara y concisa: en la imagen se reúnen campesinos de la ANUC<sup>5</sup> e indígenas del CRIC<sup>6</sup> para su primera recuperación de tierras en conjunto en la hacienda Cobaló en el año de 1974. La imagen está cargada de gestos a la defensiva, en emergencia; cuerpos atravesados por la contingencia política y amenazados bajo el riesgo constante a desaparecer.

---

5 Asociación Nacional de Usuarios Campesinos.

6 Consejo Regional Indígena del Cauca.

## Contra-información y estrategias de representación de los oprimidos como ejercicios políticos de la imagen

Si la intención por reorientar el oficio cinematográfico como un ejercicio de resistencia creativa o militante frente a los discursos oficiales pudo sintonizar a varios cineastas bajo un horizonte común entre 1965 y 1975, es preciso señalar que cada realizador optó por caminos distintos de trabajo.

Los medimetrajes de Marta Rodríguez y Jorge Silva fueron adentrándose de manera cada vez más progresiva en la historia de las comunidades indígenas y campesinas, para entender el paso del sometimiento a la organización con la expectativa de una posterior emancipación. Estos trabajos fueron el resultado de extensas investigaciones fílmicas y etnográficas donde el registro directo, pausado y cotidiano, se enriqueció con la incorporación del testimonio y visión de las comunidades filmadas a manera de complemento. A lo largo de sus primeras películas, surge como *leitmotiv* la disputa por la representación, por la identidad y por la memoria de los pueblos, como parte del combate por recuperar su historia.

Por otra parte, los documentales de Carlos Álvarez, así como los trabajos del grupo “cine popular colombiano” se volcaron más al registro de sucesos urbanos y, con la muerte de Camilo Torres, se concentraron en advertir este impacto en el movimiento estudiantil. *Asalto*, una pieza de foto-montaje terminada en 1968, aborda la ocupación militar de la Universidad Nacional, así como el enfrentamiento campal entre estudiantes y ejército, suceso que es puesto en diálogo a través de la edición con las revueltas en Río de Janeiro, Berlín, Tokio, Ciudad de México y París. Por su parte, *28 de febrero de 1970* (Mejía, 1970) del grupo *cine popular colombiano*, es un cortometraje que reúne el registro de varios cineastas que salieron a cubrir una amplia movilización universitaria desde distintos puntos de Bogotá. Impulsados por la convicción de “visualizar y sonorizar todo lo que no conviene al sistema opresor” (Cine Popular Colombiano, 1970, pp. 67-70), esta crónica cinematográfica expresa una de las cualidades más radicales de aquel cine, su potencialidad como práctica colectiva. Tanto *Asalto* (Álvarez, 1968) como *28 de febrero de 1970* (Mejía, 1970) comparten ciertas filiaciones --sobre todo en el estilo contra-informativo--, con otras expresiones del cine universitario uruguayo y mexicano como los cortometrajes *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler. Uruguay.

1968), *Testimonios de una agresión* (Consejo Nacional de Huelga. México. 1968) y *El grito* (Leobardo López. México. 1968).



4. Fotograma de *El grito* (1968) de Leobardo López.

5. Fotograma extraído del material fílmico registrado por estudiantes durante la huelga de 1968.

6 y 7. Fotografías del grupo *Cine popular colombiano*, tomadas del rodaje del documental *28 de febrero de 1970*. Archivo de Carlos Álvarez.

Con un tono más satírico, cortometrajes como *Oiga vea* (1971) de Mayolo y Ospina, e incluso *La ópera del mondongo* (1975) de Luis Ernesto Arocha, fueron piezas que cuestionaron el carácter solemne, aséptico y excluyente de eventos como los VI Juegos Panamericanos en Cali en 1971 o el Carnaval de Barranquilla, celebrados en contextos de crisis económica y social. Frente a los discursos de autoridad y orden, los realizadores opusieron imágenes de una cultura popular desbordante, la de la salsa, el porro y el bullicio, en una interesante confrontación que nos permite hablar de un cine de carácter contracultural que también participó en el ámbito de la expresión política<sup>7</sup>.

---

7 Investigadores como Álvaro Vásquez Mantecón (2016), en su análisis sobre la cinematografía del 68 en México, han contribuido a ampliar la idea del cine contracultural, no sólo como un género validado por códigos estéticos o discursos de una época particular, sino por su capacidad confrontativa hacia las expresiones de la cultura dominante. El autor propone recuperar esta expresión como una forma de producción política (p.294).

En el caso de *Oiga Vea* (1971), en los 21 minutos que dura el documental, nos encontramos frente a un registro directo e interactivo y un montaje en el que se utilizan una variedad de recursos sonoros (canciones populares, publicidad y un discurso presidencial) como ejes narrativos a contrapelo del discurso visual, que logra revelar tensiones a través de varias líneas narrativas y temporales en disputa. Los tiempos del cine oficial contra los tiempos del cine marginal; la temporalidad vertiginosa del desarrollo y el mal llamado progreso frente a la temporalidad sosegada y espontánea de las comunidades excluidas.

La experimentación formal y el ímpetu por salir al encuentro de la realidad en aras de obtener una verdad fílmica e histórica contingente, fue el motor de imágenes frágiles y radicales que buscaron ser una vía de contagio para el despertar colectivo. Lo político y lo estético, la convicción y las limitaciones técnicas y económicas entraron en un complejo maridaje que proyectaba intensidad, fuerza y honestidad como valores que intentaban combatir la inercia del cine nacional previo. Como resalta Álvarez (1989):

El cine en 16 mm., en blanco y negro y con pocos recursos económicos, que quiere decir técnicos, es una conclusión apabullante, no el elogio de la precariedad. Pero fue la posibilidad real y cierta de hacer cine, no de hablar más sobre el cine. Los caminos eran: o llorar sobre el cine que no podemos hacer, o hacer el cine que pudiéramos, que nos diera el pellejo (p.138).

Como respuesta a un cine estable y bien definido, filmado a color y en 35 mm., de encuadres académicos, estilo tieso y paisajístico, del que “*se deduce fácilmente que lo único que [los directores] aprendieron fue que la cámara es más importante que lo que se filma*” (Mayolo y Arbeláez, 1974, p. 19), se contraponen imágenes críticas cuya composición inestable y fragmentada, como el resultado de las cámaras de cuerda de 16mm donde la duración del registro no superaba los 30 segundos, encarnaron la visión agitada de los realizadores sobre su realidad y el arrojo por intervenirla.

Con las militancias fílmicas se fracturaba la noción de una autoría exclusivamente individual (Vásquez Mantecon, 2016, p.294), revelando en la práctica un reacomodamiento de lo artístico en función de la contingencia social y la eficacia expresiva. Así como hubo una declarada impronta política en las películas como materiales de intervención directa, muchas veces el

proceso de edición también exigía momentos de reflexión y traducción entre las voces de los representados, la cronología de los hechos y el punto de vista de los realizadores, a partir del cual éstos últimos optaron, en ciertos casos, por darse licencias creativas para ensayar narrativamente con el ánimo de otorgarle mayor fuerza y densidad al relato. Como en el cine de Vertov o el de Santiago Álvarez, “el montaje se convertiría en instrumento de un cine que no deseaba mostrar la realidad tal y como era percibida, sino como era comprendida en términos de análisis y acción política” (Ortega, 2009, p.117).

Al volver a estas películas a la luz de nuestros días, recordamos que aquellas imágenes no fueron pasajeras; todavía nos increpan y siguen convocando. De la variedad de estilos, prácticas y discursos que se conjugaron alrededor de estas primeras realizaciones documentales críticas en Colombia, se desprende una infinidad de lecturas e interpretaciones a la hora de pensarlas hoy como piezas de una memoria fílmica; de ahí la necesidad de interrogarlas como documentos vivos, para que sigan hablando y puedan suscitar experiencias sensibles en sus nuevos espectadores. La realización de *El film justifica los medios* responde a este impulso: es una iniciativa personal por incursionar en el cine de montaje con el interés de ampliar las vías de acceso a estas memorias fílmicas, críticas y disidentes, un asalto del pasado al presente para interpelar el estado actual de nuestros tiempos.



8. Foto de rodaje del documental *Chircales* (1966-1971) de Marta Rodríguez y Jorge Silva.  
En fotograma Marta Rodríguez entrevistando a un sujeto. Foto: Jorge Silva.

9. Foto de rodaje del documental *Los hijos del subdesarrollo* (1975) de Carlos Álvarez.  
En fotograma Carlos Álvarez y Pepe Sánchez

## Activaciones del archivo fílmico en el tiempo presente

La particularidad del trabajo con archivos audiovisuales reside en que éstos generan un exceso de temporalidades, sentidos y afectos que el cineasta puede aprovechar para explorar nuevas narrativas históricas (Russel, 2018, p.18). De esta manera, como sostiene Catherine Russell (2018), prácticas como la compilación, apropiación y reciclaje de archivos fílmicos se convierten en ejercicios de arqueología con las imágenes, cuyo potencial radica en traer el principio del re-montaje a la escritura de la historia, habilitando nuevas asociaciones de los archivos fílmicos que permiten reconstruir memorias colectivas soterradas.

Con *El film justifica los medios* --un documental sobre documentales--, mi trabajo se ha enfocado en “descomponer” las películas por secuencias para después “re-montarlas” entre sí con el ánimo de proponer un nuevo entramado de vínculos que nos hablen de una historia común, todavía desconocida, en la que el cine fue protagonista como herramienta, campo de disputa y laboratorio creativo que abrió en el cine colombiano un refugio de experimentación y acción política. Las memorias de estas militancias fílmicas constituyen el reverso crítico y subjetivo de la narrativa oficial sobre el Frente Nacional colombiano. Si bien a partir de estos documentales existen posibilidades por incursionar en la memoria de los estudiantes, de las organizaciones indígenas y campesinas, o de los procesos contradictorios de expansión urbana, también podemos desentrañar la memoria de estos documentalistas pioneros, del germen de un cine que contribuyó a ampliar los discursos sobre la realidad del país. Gracias a este breve momento de ruptura hace poco más de cincuenta años, se cimentaron las bases de una producción cinematográfica artesanal, crítica e independiente, permitiéndonos a las generaciones siguientes contar con un acumulado de experiencias que nos alientan a seguir reflexionando sobre los límites y posibilidades de nuestro propio oficio.

Desde el terreno perceptivo y sensorial que se abre al trabajar con imágenes y sonidos, *El film justifica los medios* es una apuesta por transmitir la fuerza, intensidad y beligerancia como huella y síntoma común que impregnó la producción de documentales políticos en el tránsito de los años sesentas y setentas en Colombia. Es una invitación para acercarnos a la memoria de las militancias fílmicas a través de sus gestos y emociones.

Actualmente, las posibilidades de construir memorias plurales, restablecer distintas verdades y alcanzar algún grado de reconciliación social en Colombia se encuentran seriamente amenazadas. Desde arriba, el grupo de turno en el poder intenta imponer una narrativa histórica unilateral que niega la existencia de un conflicto interno y desconoce los testimonios y experiencias de múltiples sectores que no concuerdan con su relato, provocando que las controversias políticas y subjetivas alrededor de la memoria se vuelven cada vez más agudas en donde se reactivan viejos escenarios de confrontación. En el proceso que va desde la producción de información oficial, pasando por la contra información y las estrategias de censura, la recuperación y preservación de este tipo de obras dan cuenta de la persistencia de la memoria como objeto de disputa encarnada en su recorrido por la historia contemporánea colombiana.

Si la cuestión política y estética primordial en tiempos de las militancias fílmicas durante los años sesentas y setentas, tuvo que ver con una búsqueda por crear un repertorio de representaciones del pueblo y sus luchas como opción de cambio dentro de un contexto radical, hoy, con menos certezas y mayores incertidumbres, urge dedicar esfuerzos por recuperar estas imágenes y generar nuevas lecturas sobre ellas.

Como hace cincuenta años, la posibilidad de sobrevivencia de las comunidades y pueblos que luchan en el presente, sigue amenazada dentro y fuera de las películas. La extensa lista de desaparecidas en México o el continuo y sistemático asesinato de líderes y lideresas sociales en Colombia, por citar sólo dos casos, nos exige con urgencia que su resistencia aflore y siga habitando nuestras imágenes. Entonces, si la naturaleza potencialmente subversiva de éstas y otras representaciones pensadas para la emancipación son vigentes en la actualidad, lo que definirá el tenor político y el carácter disruptivo del trabajo con estos archivos dependerá de aquello que logremos provocar en los nuevos espectadores.

### Referencias bibliográficas

Álvarez, C. (1989). *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

- Archila, M. (2003). *Idas y venidas. Vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia 1958-1990*. Bogotá, Colombia: Cinep.
- Becerra Sergio. (2016). En torno a Camilo Torres y el movimiento estudiantil. En M. Mestman (Ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (p.p. 213-244). Buenos Aires, Argentina - Madrid, España: AKAL-Interpares.
- Cine Popular Colombiano. (1970). Por un cine militante. *Cine del Tercer Mundo*, 2, pp. 67-70.
- Del Castillo, J.J. (2019). *Diálogos con el cine político colombiano de los años setenta. Activaciones del archivo fílmico para pensar, sentir y crear otras imágenes del presente* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.
- Deleuze, G. (2004). Cine y política. Función fabuladora y producción de enunciados colectivos. En G. Deleuze, *La imagen-tiempo* (pp. 286-295). Barcelona, España: Paidós.
- Fazio, H. (2014). *Los setenta convulsionan el mundo. Irrumpe el presente histórico*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Mayolo C. y Arbeláez R. (1974). Secuencia crítica del cine colombiano. *Revista Ojo al Cine*, 1, pp. 17-31.
- Mestman, M. (2016). Las rupturas del 68 en el cine de América Latina, Contracultura, experimentación y política. En M. Mestman. (Ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 5-61). Buenos Aires, Argentina - Madrid, España: AKAL-Interpares.
- Nahmad, A. (2015). *Imágenes en emergencia: las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana* (Tesis doctoral). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla*. Ciudad de México, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Ortega, M. L. (2009). De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina. En S. Gómez López y L. Gómez Vaquero (Eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental* (pp.101-137). Madrid, España: Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid.

- Ortega, M. L. (2016). Mérida 68. Las disyuntivas del documental. En M. Mestman. (Ed), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 355-394). Buenos Aires, Argentina - Madrid, España: AKAL-Interpares.
- Pick, Z.M. (1993). *The new latin american cinema. A continental project*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Restrepo, Isabel. (2015). Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional. *Cuadernos de Cine colombiano*, 23, pp. 59-89.
- Russell, C. (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- Sarlo, B. (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Vásquez Mantecón, A. (2016). México. El 68 cinematográfico. En M. Mestman (Ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 281-306). Buenos Aires, Argentina - Madrid, España: AKAL-Interpares.

### Referencias cinematográficas

- Álvarez, Carlos (director). (1968). *Asalto*, 9 min. Colombia.
- Álvarez, Carlos (director). (1970). *Colombia 70*, 5 min. Colombia.
- Álvarez, Carlos (director). (1971). *¿Qué es la democracia?*, 39 min. Colombia.
- Álvarez, Carlos (director). (1975). *Los hijos del subdesarrollo*, 45 min. Colombia.
- Arocha, Luis Ernesto. (director). (1975). *La ópera del mondongo*, 12 min. Colombia.
- Birri, Fernando. (director). (1960). *Tire Die*, 33 min. Argentina.
- Consejo Nacional de Huelga. (1968). *Testimonios de una agresión*, México.
- Cravioto, José Manuel. (director) (2018). *Olimpia*, 120 min. México.
- Diego León Giraldo. (director). (1972), *Cali, ciudad de América*, 90 min. Colombia.

- Dindo, Richard. (director). (2004). *Ni perdón ni olvido*, 85 min. Suiza.
- Gleyzer, Raymundo y Prelorán, Jorge (directores). (1965). *Ocurrido en Hualfín*, 50 min. Argentina.
- Handler, Mario. (director). (1968). *Me gustan los estudiantes*, 6min. Uruguay.
- López, Leobardo. (director). (1968). *El grito*, 120 min. México.
- Luzardo, Julio (director). (1968). *Educación para el desarrollo*, 15 min. Colombia.
- Mejía, Alberto (director). (1969). *Carvalho*, 37 min. Colombia.
- Mejía, Alberto (director). (1970). *28 de febrero de 1970*, 29 min. Colombia.
- Mendoza, Carlos (director). (2003). *Tlatelolco: las claves de la masacre*, 58 min. México.
- Moreira Salles, João (director). (2017). *No intenso agora/En el intenso ahora*, 127 min. Brasil.
- Moscovici, Dina (directora). (1973). *Esperando el milagro*, 18 min. Colombia.
- Norden, Francisco (director). (1970). *Se llamaría Colombia*, 68 min. Colombia.
- Ospina, Luis y Mayolo, Carlos (directores). (1971). *Oiga vea*, 28 min. Colombia.
- Ospina, Luis y Mayolo, Carlos (directores). (1978). *Agarrando pueblo*, 28 min. Colombia.
- Rodríguez, Marta y Silva, Jorge (directores). (1966-1971). *Chircales*, 42 min. Colombia.
- Rodríguez, Marta y Silva, Jorge (directores). (1972-1975). *Campesinos*, 51 min. Colombia.
- Ruiz, Raúl (director). (1971). *Ahora te vamos a llamar hermano*, 13 min. Chile.
- Sánchez, Carlos (director). (1971). *La proclama*. Colombia.
- Sanjinés, Jorge (director). (1966). *Ukamau*, 72 min. Bolivia.



## CLAVES DE CREACIÓN



## (IM)POTENCIA DE LAS IMÁGENES QUE RESTAN.

SUSANA BARRIGA

Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños - EICTV

Las reflexiones que siguen no parten de un entendimiento abstracto del proceso de creación ensayístico, sino de mi experiencia directa trabajando con procesos y obras, finalizadas o no. Esto quiere decir que se trata de un conocimiento fundado en la lucha tenaz del creador por encontrar la forma precisa de su película, y en consecuencia, para este estudio vale tanto la forma hallada, como los prospectos, restos y repeticiones derivados del acto de gestar esa forma. Por lo que aquí nos ocupa: aquello que exhibe la condición de incompletitud viene a ser más útil.

Esa condición no corresponde a obras que la pretenden de forma activa, como reflexión crítica sobre el sistema al que pertenecen, y que terminan reivindicándose no fuera de ese sistema, hoy determinado por la

estética, la crítica, la industria, el museo.<sup>1</sup> Entre esos casos pudieran estar los que explora exhaustivamente Giorgio Agamben (2005a), en la urgencia por una obra de arte que vuelva a adquirir, dice, “su estatura original” (p.18). Más que exhibir críticamente el funcionamiento del juego estético, esa originalidad supondría que la obra pasase de la disponibilidad para la fruición estética a “una auténtica y verdadera disponibilidad-hacia-la-nada” (p.109). Y a su vez, ese carácter no utilitario dependería de que la obra inaugurase un tiempo aurático, un producir “hacia la presencia” (p.99), que no debe reducirse a interpretaciones estructuralistas o estilísticas porque es justamente lo que excede a la estructura (como concreción) temporal o la unidad formal de la obra. A Agamben (2005a) le interesa “la estructura original de la obra de arte como *ritmo*” (p.163) –que no es métrica sino aura–, y desde esa condición, la posibilidad de apertura a una dimensión en la que el sujeto se juega la apropiación de su verdad histórica, la índole del conocimiento mismo de su historia. Según su premisa:

Al abrirle al hombre su auténtica dimensión temporal, la obra de arte le abre también el espacio de su pertenencia al mundo, en el que solamente él puede asumir la medida original de su estancia sobre la tierra y reencontrar su propia verdad, que se encuentra en el flujo imparabile del tiempo lineal (Agamben, 2005a, p.163).

Esta urgencia, sin embargo, abriría un abismo para la comprensión del arte. Básicamente, al menos así me parece, en el centro del cambio radical de perspectiva que Agamben plantea está la necesidad del artista de dar forma a aquello que aún no conoce. Lo que propongo es asomarnos a ese abismo.

### Primeros ejemplos

El riesgo de comprender el arte por lo que es, nos colocaría frente a lo que Merleau-Ponty (1992) –para referirse al deseo de Cézanne– llama “la

---

1 En el campo audiovisual es común que se asocie la práctica ensayística con películas que se fundamentan en la exhibición de las dificultades o características de su propio proceso de creación. Al mostrar el trabajo en proceso (o como se ha popularizado: *work in progress*), estas obras reflexionan sobre las distintas formas de mediación presentes en la representación cinematográfica. Esta mediación suele ser tecnológica, metodológica o relativa a la interpretación de los hechos. En ocasiones plantea un cuestionamiento genérico sobre la naturaleza del cine, otras veces resignifica intentos fallidos en uno o varios estadios y áreas del proceso, que encuentran un sentido en el relato final de la experiencia.

materia en trance de adquirir forma” (p.248). A saber, frente a lo que mantiene viva esa forma, frente a la vacilación y la duda del creador, frente al gesto que pretende asir el aura de un objeto y detener, por un instante, la impasibilidad ruinosa del tiempo mensurable, o, si se quiere, frente a ese “saber aún no consciente de lo sido” que busca una figura, y que Benjamin (2005) atribuye a la constelación del despertar (p.20). Y esto vendría a ser como no estar asegurados en el plano de lo histórico, sin relato, urgidos a construir con fragmentos de orden inexplicable y a merced de un conocimiento que siempre llega después.

Balzac presenta el problema en *La obra maestra desconocida* (1832): frente al pintor que ve en su creación la imagen viva de una mujer, nosotros verificaríamos un sinsentido de colores que ha borrado a la mujer, un mero incumplimiento del pacto con la evidencia. Pero para el pintor este incumplimiento es de otra índole, porque desacredita el objeto que él ha aprendido a amar en el proceso y cuya forma es la forma de ese amor. Lo desacredita, sobre todo, por medio de la expectativa de verlo definido, clausurado, no en trance hacia una forma completa –y ya sabemos, inasible– de presencia.

Aquí exploraremos esa dimensión del arte que excede a la estética, observando experimentos, emborronamientos, incluso imposibilidades, ruinas del querer dar forma y también del destruirla, que conciernen de manera decisiva al trabajo del artista y al cuerpo de obra que produce. Y que sobre todo le conciernen como sujeto histórico de esta época de la caducidad y la reposición, vaciada de experiencia, donde la obra de arte –reivindicada en su *estatura original*– pudiera por fin alcanzar su condición política. La elaboración de la materia imperfecta, precaria y signada por la autodestrucción, con la que a veces trabaja el arte, podría suponer un resquicio en el escenario de decadencia que Agamben (2005a) presenta, a la manera en que el propio autor (2005b) le encuentra un modo de realización en *Los seis minutos más bellos de la historia del cine*, su comentario sobre el *Don Quijote* inacabado de Orson Welles.

En la escena, Welles coloca a los personajes de Cervantes en la contemporaneidad, en una sala de cine. Llegan cuando la película ha comenzado. Sancho se acomoda junto a una niña en la platea. Desde otro punto de la sala, Don Quijote sigue absorto la proyección, que muestra a una mujer en

peligro. Como no reconoce la diferencia entre ficción y realidad, interviene con su espada para salvar a la mujer hasta destruir la tela de la pantalla. El público molesto va dejando la sala, excepto los niños, que vociferan de entusiasmo. Cuando Don Quijote se vuelve hacia el público, encuentra la mirada reprobativa de la niña que ha estado con Sancho. En su texto sobre este fragmento, Agamben (2005b) se pregunta:

¿Qué debemos hacer con nuestras imaginaciones? Amarlas, crearlas a tal punto de tener que destruir, falsificar (...). Pero cuando, al final, ellas se revelan vacías, incumplidas, cuando muestran **la nada de la que están hechas**, solamente entonces pagar el precio de su verdad, entender que Dulcinea –a quien hemos salvado– no puede amarnos (pp.123-124).<sup>2</sup>

Como en el caso de esta película inacabada, en la que Welles trabajó por casi tres décadas, en ocasiones el arte contemporáneo ha conocido genuinamente la radicalidad de ese tiempo en suspensión, al punto de que la incompletitud sea una forma de alcanzar la presencia. Un ejemplo es *Porte-fenêtre a Collioure* (s.f.), obra inconclusa que Matisse comenzó en agosto de 1914 y conservó, sin exhibir, hasta su muerte. Los estudios posteriores sobre ella develan que bajo las capas de pintura más visibles hay restos figurativos de una ventana, eco de otras de luz estival y marítima que había pintado antes de 1914 en Collioure, como *Fenêtre ouverte* (1905) o *La fenêtre* (1911). Matisse volvió a pintar esa ventana en aquel verano fatídico del inicio de la guerra, para luego borrar, dejándonos un negro estacionario.

En 2016 el Metropolitan Museum of Art presentó la exposición *Unfinished: Thoughts Left Visible*, que seguía la impronta de otra, curada por Thomas Beard en 2011 bajo el título *The Unfinished Film*.<sup>3</sup> Ambas presentaban obras inacabadas, ya fuera por circunstancias ajenas al deseo del artista o por voluntad expresa. A las preguntas que estas magníficas exposiciones plantearon a la historia del arte, me gustaría agregar otra, pero no delimitando el estudio a

---

2 Subrayado de la autora.

3 Véase sobre la exposición de 2011, Th. Beard y A. Joyce (Ed.). (2011). *The Unfinished Film*. New York: Gladstone Gallery. Sobre la de 2016, K. Baum, A. Bayer y S. Wagstaff (Ed.). (2016). *Unfinished: Thoughts Left Visible*, New York: Metropolitan Museum of Art.

obras efectivamente inacabadas. A partir de la propuesta de Agamben (2005a) y más allá de los ejemplos que él mismo encuentra limitados: cómo se manifiesta, al ensayar con sonidos e imágenes en movimiento, esa deseable *disponibilidad-hacia-la-nada*, o más concretamente, esa temporalidad suspendida (*hacia la presencia*) que la obra podría inaugurar en el corazón del tiempo lineal. Aquí quiero extender la reflexión también a obras finalizadas, porque la condición de mancuerna no es un derivado de eventos circunstanciales, sino que, al margen de la voluntad del artista, constituye a la obra estructural y procesualmente.

### Material de ensayo

Más allá de observar películas concluidas o no, mi acotación radica en que el cuerpo total de la obra se abra al problema de la inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real (Barthes, 1993) y no intente resolverlo con estrategias compensatorias, reproduciendo narrativas que sirvan a otras películas, nexos que desmientan los huecos, las disonancias, las ausencias, la aterradora ausencia de representaciones que es también el lenguaje y que, en todo momento, promete revelar la inconsistencia de nuestro tejido social y personal. Creo que cuando la obra alcanza el vórtice de esta contradicción: tener que crear sintaxis con una materia de naturaleza tan irregular, encuentra también su potencia autodestructiva, su condición de ruina. Y *ruina* no como lo que ha sido desechado, sino como lo que no ha podido desecharse.

En mi experiencia trabajando con procesos, he visto la posibilidad de ese *tiempo en suspensión* que se abre en el seno de lo histórico, pero solo, auténticamente, en aquellos casos en los que la experimentación vence lo programático, ya sea para dejar obras inacabadas o para producir formas que han fundado su estructura en el germen de la interrupción, búsquedas fraguadas en la repetición, la parálisis, el retroceso. En ese sentido me interesa la configuración ensayística, por la vocación no teleológica de la búsqueda formal que la caracteriza, y los caminos que abre en la comprensión de las dinámicas de emergencia y condensación de complejas síntesis temporales. Si bien esto es solo el escenario hacia un entendimiento más importante: el de la estructura esencial de la obra, que Agamben (2005a) define como el “origen que en ella se da y se oculta” (p. 165) –cabe sospechar– en la caducidad del presente.

Ensayar con imágenes nos distancia, por definición, de un orden o unidad a priori, es decir, de la ilusión de un orden anterior, perdido y posiblemente restaurable. Primero, porque se trata de un construir cuerpos de imágenes marcados por la inconclusión, la fragmentación y la cohesividad del instante, y en virtud de ello, este modo de cine practica un principio de unidad en lo diverso, que busca hacer de lo incompatible un medio de relación.<sup>4</sup> Segundo, porque la efectuación de un *tiempo original* en la estructura de la obra depende de la naturaleza ruinosa del material con el que se trabaja. Me refiero a material irregular, defectuoso, que expresa toda su potencia en cuanto exploramos esa condición primera de inutilidad. Tercero, porque esa *efectuación temporal* no puede realizarse sin ruina. Del esfuerzo por juntar restos de temporalidades y espacios diversos, característico del ensayo, emergen fragmentos que no han podido entrar en la estructura de la obra y sin los cuales no habría composición posible.

A partir de estos aspectos, voy a aproximarme a la producción de un *tiempo propio u original* en procesos de corte ensayístico, viéndolos desde su difícil tarea de crear cohesiones y no taponaduras, para que quepa lo extraño, lo diferente, lo intraducible, a veces cifrado en los restos del intento de construir. Es importante anotar que estas consideraciones cobran su sentido cabal si se entienden en el contexto de una forma que se produce a merced de su proceso de creación. De modo que no se trata de comprender la naturaleza de ese *tiempo propio* de la obra desde su concreción en una estructura, sino desde el complejo entramado procesual, reflexivo y afectivo que la hace posible.

Atendiendo a la relación interdependiente entre la forma buscada y su proceso de emergencia, los ejemplos siguientes darán cuenta de fragmentos que, por no haber entrado aún en el *tiempo* de la obra (por no haber alcanzado la *presencia*), nos colocan incluso mejor frente a lo que está en juego para el creador. Contaremos con trozos que alguna vez parecían ser parte de una estructura, restos de invaluable autonomía, imágenes inaugurales. Con ello quiero dar la medida del valor de los procesos de trabajo de cineastas emergentes o consagrados con los que he colaborado o a los que he observado en

---

4 Véase la premisa de composibilidad de lo divergente en G. Deleuze. (2011). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, p. 209.

medio de esos periplos de duda, potencia y descubrimiento, antes, durante o después de las películas.

### Restos inaugurales: *Natureza morta. Visages d'une dictature* (2005)

En un ejercicio contra las cronologías, voy a comenzar por los *restos* del proceso de creación. Antes decía que la efectuación de un *tiempo original* en la obra no puede realizarse sin ruina, porque del esfuerzo por juntar *restos* de temporalidades y espacios diversos, emergen materiales que no han podido entrar en la estructura de la película. En lo que sigue, veremos que esos residuos son también fundacionales, objetos originarios que pautan procesualmente la estructura de la obra. Sin ellos, como apuntaba, no habría composición posible.

Es usual en la práctica artística que un mismo material genere varios proyectos, sea reusado o sirva de referencia para distintas elaboraciones de la misma pieza, tanto a nivel conceptual como factual.<sup>5</sup> Pero este potencial proyectivo nos interesa cuando es generado desde un objeto (visual, sonoro, textual, físico) que siendo parte fundamental de una obra en construcción no ha podido acceder a la superficie del tejido de imágenes, inscribirse en este como las formas de lo inconsciente se inscriben en el lenguaje, el sueño o el cuerpo, o lo suprimido se inscribe en la historia. Cómo dotar de una *presencia* a aquello que se resiste a ingresar en el entramado de imágenes y sin embargo insiste en devenir un fragmento componible.

Alrededor de 2011 comencé a coleccionar *restos* de obras finalizadas, la mayoría de corte ensayístico o cuya estructura –y esto es fundamental–

---

5 Este rasgo puede ser evidente en la estructura de la obra o en su historial de reelaboraciones, por ejemplo, en películas como *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) y *Five Year Diary* (Anne Charlotte Robertson, 1981-1997). Entre la variedad de ejemplos posibles un caso extremo es *Time After Time* (2017), pieza estrenada por James Benning en Buenos Aires en agosto de 2017, de una única presentación y compuesta enteramente por planos de sus películas anteriores, que según el director fueron escogidas por cuestiones de ritmo visual.

exhibía aún los signos del esfuerzo por encontrar la forma de la película.<sup>6</sup> La investigación, aún en curso, implica pedir a un grupo de cineastas una imagen fija o en movimiento, sonido, o cualquier objeto desprendido del proceso de creación, con el cual tengan una relación íntima. Un material que no haya quedado en sus películas y cuyo valor lo haga estar (paradójicamente) fuera de la obra terminada, acompañado además por un breve texto sobre la relación con el vestigio. Procedente de *Natureza morta. Visages d'une dictature* (Susana de Sousa Dias, 2005), el *resto* escogido y comentado por esta directora nos permite observar la operatividad del material “desechado”.

La película que le da origen reflexiona sobre la imagen como constructo a partir del archivo creado por la policía durante la dictadura en Portugal. De Sousa hurga en ese material estrictamente codificado para resignificarlo y retrotraer las imágenes a su condición originaria. Lo hace creando un tempo lentísimo que abre las imágenes para dejarnos ver la marca del horror de la dictadura. Esta operación se realiza en al menos dos sentidos: por un lado, la deformación resultante muestra los gestos que la intencionalidad primera de la imagen ocultaba; por otro, la duración alterada de los planos traduce el exceso de lo que significó vivir bajo cuarenta y ocho años de dictadura. Son instantes cuya duración exuda tiempo.

Durante el proceso que da lugar a esta reconfiguración de las imágenes originales, la cineasta se deja guiar por la índole temporal de una toma que, ante todo pronóstico, queda fuera de la estructura final. Se trata de una imagen cercana de un soldado del ejército portugués durante la guerra colonial, cuyo semblante lo coloca fuera del tiempo: “El soldado está apenas recostado. No mira, no ve, no se mueve. No hay gestos en esta imagen. Apenas rostro” (De Sousa, 2019, p.516).<sup>7</sup> Capturado en un plano de apenas 3 segundos y 10 fotogramas, aparece sentado en el suelo, momentos después de sufrir una emboscada. Ese soldado cuasi muerto, cuasi vivo, actúa como arquetipo del *tiempo interno* de la obra finalizada. Su condición intersticial cristaliza en la

---

6 Esta investigación incluyó una colaboración con el proyecto digital *Not*, creado en el contexto del Master en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual del Museo Nacional Reina Sofía, curso 2013-2014.

7 Traducción del portugués de la autora.

estrategia del tratamiento visual de la película y, por tanto, en la singular estructuración espacio-temporal de las imágenes sí incluidas.

El *resto* alcanza una presencia indirecta en la forma de esas imágenes. Esa presencia tiene que ver, sobre todo, con el tiempo que la toma del soldado condensa y espacializa. Un instante que se expande por la condición indeterminada del objeto representado. Un rostro sin movimiento que, dice De Sousa (2019), se torna superficie donde proyectamos nuestra propia experiencia de la guerra. La autora adopta la lógica temporal de esa imagen desechada al abrir otros instantes reveladores en las imágenes utilizadas en la película. Incluir la toma del soldado de manera literal sería como explicar el funcionamiento de la obra. Anticiparíase aquello que la mirada obsesiva de la cineasta busca y a la vez provoca en las imágenes construidas por la dictadura: un quiebre, una revelación del horror en ellas contenido y disimulado, una fisura del tiempo sellado desde la que acceder a la verdad de la guerra.

Ahora bien, más allá de analizar estructural o estilísticamente la obra, fijémonos en otro aspecto de la operatividad del *resto*, al que De Sousa también alude: “(...) a lo largo del proceso, la imagen se fue autonomizando al punto de instituirse como “imagen originaria”, imagen matriz de un nuevo filme. Un filme que a su tiempo será concluido dando al “resto” la autonomía que merece” (p.516). Además de su función en la composición acabada, el *resto* parece urdir otra forma posible, una película futura, en la que la imagen desechada pueda figurar de manera literal y hacer justicia a aquel soldado derribado por la guerra. Se trata de conceder autonomía a este fragmento perdido entre las ruinas de películas hechas por la dictadura, dar visibilidad a lo que en la imagen permanece latente e inscribirlo en un tejido con otras imágenes, que es un modo de inscribirlo en la historia.

Podemos decir entonces que, en términos del *tiempo* de la obra, el *resto* remite a un doble movimiento en el interior del proceso de creación. En su cara proyectiva, sucede como si, antes de efectuarse la forma definitiva, esta tuviera su prospecto en otra instancia, en un material que no puede conformarla de forma directa porque en él se realiza, de manera completa e intransferible, lo que la obra debe descifrar y reconstruir. El estado del soldado deviene índice de un contenido que la película va a repetir, pero no sin dejar nuevos *restos*. Porque en su aspecto retrospectivo, esta efectuación escapa al juicio de la cineasta mientras ocurre el proceso de develamiento. Solo a posteriori puede

entender que ese fragmento de autonomía irreductible, tenía, desde el principio, la categoría de ruina.

¿A qué responde este movimiento doble y potencial que, por un lado, proyecta el germen del *tiempo* a desplegar por la película, mientras por otro lado, secretamente opera como residuo de ese mismo acto de despliegue, de producción de sentido? En su argumentación sobre un *tiempo* propio del arte, estático en cuanto gesto hacia la forma, Agamben (2005a) reflexiona sobre otro doble movimiento que, aunque excede al acto de creación, aporta lecciones para nuestro tema. Su reflexión tiene como centro “el precario sentido de la acción humana en el intervalo histórico que transcurre entre lo que ya no está y lo que todavía no está” (p.180). Frente a esta imposibilidad de acción en el presente, que limita al sujeto para aprehender el sentido de su historia, Agamben recupera la salida kafkiana que intenta hacer de esta limitación “el terreno mismo sobre el que el hombre pudiera reencontrarse” (p.181). Esta salida implica una inversión del concepto de historia ilustrado por Benjamin (1989): el ángel de la historia tiene el rostro vuelto hacia el pasado y solo ve ruinas donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos; aunque quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo pasado, sus alas están enredadas en el huracán del progreso que sopla desde el paraíso y lo empuja hacia el futuro. Para Agamben (2005a), Kafka invierte esta concepción:

(...) en realidad, el ángel ya ha llegado al Paraíso, es más, ya estaba ahí desde el principio, y la tempestad y su consiguiente fuga a lo largo del tiempo lineal del progreso no son más que **una ilusión que él se crea en el intento de falsificar su propia conciencia y de transformar la que es su condición permanente en un objetivo que todavía está por alcanzar** (p. 18).<sup>8</sup>

Volviendo a nuestro ejemplo de *resto* que opera en dos sentidos a la vez, creo que podemos atisbar una suerte de correlato de esta falsificación de la propia conciencia. Yo prefiero entenderla como ese *saber aún no consciente* (Benjamin, 2005), que en el ámbito de la creación empuja al artista a perseguir un objetivo siempre desplazado. De ese modo, suspendido en la rumia interminable de representaciones que nunca muestran su cuerpo íntegro, el acto

---

8 Subrayado de la autora.

poético supone ensayar la forma de lo que falta y acceder así a una dimensión original del tiempo a través de la repetición.

Esta consideración de la obra de arte a partir de su carácter incompleto es aquí el camino para reflexionar sobre un posicionamiento ante la historia (el que la obra articula) que no se fundamenta en la idea de progreso lineal, y ya no solo porque la estructura –en nuestro caso cinemática– esté hecha de fragmentos yuxtapuestos que no privilegian cronología alguna. La concepción temporal que un proceso de creación inaugura –máxime si es uno ensayístico– se funda en la experiencia del desconocimiento del creador sobre lo que urde su propia obra (su fundamento último y su forma siempre en ciernes). Y este “no saber” incuba la posibilidad de lo que Nietzsche (1999) llama un punto de vista *suprahistórico*: el del individuo que al preguntarle si quiere vivir *otra vez* lo vivido, responde como quien no espera una mejoría venidera y fruto del proceso, pues “el mundo ya está completo y logra su fin en cualquier momento particular” (p. 49). Para lo nuestro, esto se corresponde con el hecho de que no haya sentido último al que arribar, pues cada gesto que constituye el entramado potencial de la obra contiene ya la cifra de lo que vino antes y lo que vendrá después (aunque el autor no lo sepa de manera consciente). De esta raíz de iluminación y caducidad reales da cuenta el carácter ruinoso que, en su camino hacia la forma, la obra exhibe a cada paso.

### **Trabajando con desechos: *Apuntes en tránsito* (s.f.)**

Llegados a este punto, vamos a retomar la cuestión relacionada con la naturaleza del material que pudiera servir para producir, desde la estructura de la película, ese *tiempo* no lineal y, como ahora veremos, abocado a reconciliarse con las disyunciones de lo real. Comenzamos refiriéndonos literalmente a los restos del proceso finalizado, pero ahora veremos hasta qué punto el material que sirve para ensayar implica también la condición de ruina/incompletitud, así como la posibilidad de su inversión en cualidad expresiva.

A la hora de transformar una idea en un cuerpo de imágenes y sonidos, la primera dificultad es de pensamiento, no como derivado de lógicas programáticas o soluciones apriorísticas, sino como fuerza que se genera ante lo impensable. La alternativa comienza por intentar revertir aproximaciones

accesorias, que coartan la complejidad de la idea en germen, porque de lo contrario, esa complejidad quedará reducida a fórmulas narrativas que suelen desechar todo lo que no cabe en ellas. Ensayar, por el contrario, depende de no anticipar explicaciones, sino de ir acotando y abrazando, al mismo tiempo, ya no las representaciones del sujeto, sino los vacíos, las rupturas, las repeticiones, signos del orden de lo irrepresentable que envuelven el sentido de lo que está en ciernes.

Lo decisivo radica en la perspectiva que se maneje al determinar el sistema de relaciones causales de la película, que depende, creo, de cómo se integre a ese sistema la naturaleza del material registrado, en la medida en que esta va emergiendo en el proceso de creación. La posibilidad de encontrar un principio compositivo original está en hurgar en la corteza de la imagen para identificar los rasgos de nuestro mirar. Es decir, los huecos, las faltas, los sinsentidos, las maneras que repetimos sin entender, los modos, por ejemplo, en que terminamos las tomas, o los ángulos, líneas y luces que nos imantan. Si me permiten una correlación con la lengua: los tartamudeos, las entonaciones, los aullidos del cuerpo. En fin, lo ausente en ese tejido que quisiéramos compacto y suficiente para comunicar un punto de vista, pero que está más bien agujereado, hecho a la medida de nuestra experiencia, que se confirma manera de mirar, de pensar el mundo. Como dice Lezama (1939) sobre Cézanne: “Los críticos porque el mismo Cézanne había exclamado: *el contorno me huye*, creyeron que éste fracasaba. Ese contorno perforado, agujereado por mil puntos, mal que pese es el único campo donde se siguen planteando las batallas que nos interesan” (p.1).

En 2016, a propósito de la primera Maestría en cine-ensayo realizada en la Escuela de cine de San Antonio de los Baños (Cuba), creamos las condiciones para investigar y experimentar esos contornos de la imagen que huyen. De esa acción quiero comentar el trabajo del joven director colombiano Germán Ayala, cuyo itinerario es uno de esos marcados por la duda, la acumulación de imágenes y notas, y el peligro de la imposibilidad de discurso. Actualmente sigue montando su película, bajo el título *Apuntes en tránsito* (s.f.).

Ayala llegó a Cuba con material acumulado por trece años, cuadernos e imágenes en varios formatos. Grabó como si estuviera aprendiendo a mirar,

y ese carácter, que quedó en diseños erráticos de imágenes, en su caso devino potencia expresiva e incluso un estilo. El material está marcado por la repetición, tanto por las acciones filmadas como por las estrategias visuales. En él destacan los recorridos que hace una y otra vez por las mismas calles de Bogotá, encarnando los trayectos de un paseante de la ciudad, un ser errante, cuya única dirección es repetir las mismas calles. Entretanto, ese sujeto en tránsito nos deja ver lo que ve.

Su andar en círculos funciona como planteamiento básico de la película, remitiendo a las dinámicas del individuo en nuestras sociedades neoliberales y, particularmente, en la sociedad colombiana. Entre las posibilidades de estructuración del material, destaca el seguimiento que hace de otros paseantes, hombres de mediana edad, anónimos, sin rumbo, pero ceñidos a ciertos rituales: comprar la lotería, ir al salón de juegos, caminar... Son los perdedores en el gran juego de la ciudad y sus relaciones comerciales, que hacen como si siguieran jugando. La relación que Ayala establece con ellos resignifica cualquier expectativa representacional. Pareciese que el cineasta encuentra un modo perfecto de sellar su propia repetición a través de estos personajes. Ellos vienen a darle alguna dirección, pero a ninguna parte. Uno de los fragmentos hasta ahora editados muestra esta dinámica, además de ofrecer una idea precisa de la índole formal del material en cuestión.

En ese segmento uno de estos personajes de la ciudad es seguido por el cineasta a través de varias calles, hasta entrar en un local de juego. La singularidad de la edición provoca una impresión ambigua sobre la relación entre ambos. El editor, que es el propio director, escoge hacer más evidentes los momentos en que el personaje mira atrás, donde está la cámara, para comprobar que es seguido. En parte esta reiteración evoca una suerte de paranoia que pudiera resonar en quienes conocen las calles de Bogotá. Al mismo tiempo, el gesto crea un vínculo entre cineasta y personaje que no tiene necesariamente la connotación anterior: Ayala parece ser tirado por esa mirada recurrente del paseante, que le garantiza un destino. Durante el proceso de grabación había cierto arreglo previo entre ambos, pero no al punto de simular el seguimiento o acotarlo a un recorrido concreto. En consecuencia, todo el tiempo está vigente la posibilidad de que el director pierda la pista de sus personajes, como ocurrió en varias ocasiones. Tiene lugar entonces un actuar el perderse y el reencontrarse, como un rito que el creador necesita.

La forma de ese y otros fragmentos llegó tras meses de reflexión. A pesar de las posibilidades expresivas de lo registrado, el director comenzó trabajando con la idea de las imágenes y no con su corporeidad. Pesaban criterios sobre representación visual que limitaron por largo tiempo una confrontación directa con el material, para ver allí, y no fuera, la única realidad posible. Poco a poco, el proceso de recuperación y montaje de las imágenes puso de manifiesto la necesidad del cineasta de encontrar un resquicio en su estado repetitivo, pero aún estaba lejos de vislumbrar el principio compositivo que juntaría todos aquellos fragmentos. Digamos que, desarticulados, eran apenas imágenes “defectuosas”, “sucias”, hechas por un joven vagando por su ciudad, pero que, de encontrar un modo de integración de esa diferencia, revelarían las lógicas de marginalización en una sociedad marcada por el capitalismo, el subdesarrollo y la violencia. Al mismo tiempo, sin explicitarlo, el director estaría produciendo un relato para una pérdida personal antigua que la memoria fijó en esas calles.

En una suerte de esbozo escrito o imagen inaugural de su proyecto, Ayala fijó una pauta para el sistema de relaciones causales de la obra. La importancia de este paso radicó en visibilizar una subjetividad que excede delimitaciones espacio-temporales, personas gramaticales o puntos de vista excluyentes, abierta a construirse desde lo divergente. En la imagen inaugural, un hombre está escribiendo en su cuaderno, incapaz de avanzar y atrapado entre la fuerza de las pérdidas y su deseo de dar un paso fuera de eso. A pesar de esa proyección precisa de lo que podía ser la estructura de la película, al traducirla en imágenes y sonidos solo aparecieron primero soluciones previsibles, lógicas limitadas por criterios de semejanza, pero inútiles para ver y articular lo singular. Una vez identificada la necesidad de abrir una salida en el estado de repetición del personaje –en este caso también autor y narrador–, recuerdo que en uno de los momentos más críticos de la búsqueda formal, el director creyó que esa salida dependía de plantear dos temporalidades: el pasado, tiempo del registro de las imágenes, y el presente, tiempo de la reflexión. Esto, por supuesto, descontaba que el estado de detención del personaje en el presente era tan o más severo que en el pasado.

Había que volver a las imágenes y comprender la singularidad de su aspecto, porque en ella ya estaba tejido lo que la estructura de la película iba a desarrollar. Había que aproximarse al núcleo de la detención, irse de viaje a

lo largo de la corteza de la imagen, buscar los agujeros, y desde esa realidad, entonces inventar un *tiempo* que no impusiese una lectura del pasado a expensas de lo actual, sino uno capaz de accionar, pero en (y desde) el presente obstinado de la imagen.

De ese actuar en las imágenes, resultó una paulatina resolución de la oposición entre temporalidades planteadas por el director. En uno de esos intentos, que por ahora es la escena inicial de la película en construcción, Ayala muestra su recorrido por la carrera *Décima*, una calle que es su objeto recurrente cuando el itinerario no depende de ser guiado por un personaje. El resultado es una imagen que ha dejado de pretender un estatus tecnológico y simbólico, asentado en una apariencia nítida, profesional, resolutiva. En cambio, es la deriva corporeizada, errónea y errante, decidida a mostrar la cara destituida de la experiencia. A través de un plano secuencia realizado cámara en mano y ralentizado en la edición, la inmediatez y agitación primeras del operador se transforman en un examen detenido de objetos y rostros en la toma, mientras la voz del cineasta –introducida a posteriori– va evocando, como un eco de lo que vemos, aquello que recuerda.

Tratándose de una construcción aún abierta, el autor-personaje-narrador va tratando de encontrar los puntos de fijación y fuga en su imagen: donde están los vacíos, las detenciones, los gestos mínimos del movimiento que producen el accidente de encontrar al otro en su propio gesto. Todo esto, en un entretejido temporal que ya no es el premeditado por el autor, sino el que destila la imagen. Si pensamos –como hace Marinas (2004) en relación al sistema de la lengua<sup>9</sup> – en las recomendaciones de Deleuze (1996) sobre el estilo (*style*) y las aplicamos a la lengua de las imágenes, primero es necesario advertir las disonancias en un ejercicio de extrañamiento de lo propio, y luego, habiendo provocado su deformación, inventar una nueva musicalidad con esas incongruencias, rupturas, con lo desaprendido, que componga afirmando las distancias entre lo irreconciliable. Esta tarea de reconocimiento y contorsión de los modos propios de ver cumpliría la proposición deleuziana, que incita a tratar toda lengua como extranjera, empujándola hasta el límite del silencio, de

---

9 Marinas propone ver el estilo como entrada en los huecos de un sistema, a modo de exploración y expresión de las relaciones tensionadas entre el cuerpo (lo inconsciente) y la lengua (el sistema de códigos de la cultura).

la música, de lo animal. Ello equivaldría, además, a dejarse guiar por el cuerpo al registrar y luego recibir las imágenes propias.

Este trabajo minucioso con las imágenes no debe llevarnos a considerarlas desglosables, analizables, compuestas desde la voluntad y no desde los azares de lo inconsciente, el pensamiento y la memoria. La tarea es, sobre todo, aprender los gestos mínimos que componen la imagen y llevarlos al límite “que separa el pensamiento del no pensamiento” (Deleuze, 1996). Ese acto deformador no está limitado a los procesos conscientes, pero tampoco a lo estrictamente inconsciente. Si bien es cierto que a partir de la localización primera de las fracturas el ensayista construye, es importante acotar que su acción rebasa un hacer estructuralista o el resultado de un punto de vista tal. La verdad se traba en otro lugar, como creo que dice Agamben (2005a). Es en el territorio de lo aurático, del *tiempo* suspendido en el devenir histórico. En ese saber intermitente, nunca del todo aprehendido, siempre desplazado del presente, uno cree ver la imagen completa de las cosas, su sentido. Pero pronto esta impresión de haber llegado a término, nos es arrebatada por un presente del que no podemos abstraernos. Es lo que mantiene al creador en su tarea de asir el contorno huidizo de la materia, y abre una vía de comunicación con nosotros, espectadores, a la espera acechante por que la obra nos deje entrever, al menos por un instante, el sentido de nuestra propia historia.

### No-imágenes: *The Illusion* (2008)

Gestos, fracturas, vacíos, que detienen el tiempo como devenir y revelan otra instancia que cursa en el interior de ese flujo. Prospectos de imágenes que, en su incompletitud, apuntan hacia donde ha quedado cifrada nuestra esperanza. Cualquier estrategia discursiva depende de estos choques con lo real. Y lo real descuartiza la imagen, la desacraliza, la deforma hasta revelar el vacío que apunta a su verdadero contenido.

En este sentido creo leer la anotación de un sueño de Benjamin (2012), titulada *Demasiado cerca*, donde él nos da el reverso de su visión de *aura*, primeramente entendida como “una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar”

(Benjamin, 1989, p.75). Al recordar su sueño, el autor dice estar frente a una imagen desfigurada de Notre-Dame. Él sabía que estaba frente al objeto, pero no podía reconocerlo en la forma en que se le presentaba. Se sentía subyugado ante Notre-Dame, pues le subyugaba la nostalgia de París. Entonces se pregunta “¿a qué podía deberse aquella nostalgia? ¿De dónde procedía pues su objeto, desfigurado e irreconocible?” (p.98). Y nos deja finalmente esta conclusión magistral:

Lo que pasaba era que en el sueño me había acercado demasiado al objeto. La singular nostalgia aquí que me asaltó, en el corazón de aquel objeto que me provocaba mi nostalgia, no era la que entra desde lejos a través de la imagen. Era sin duda la feliz nostalgia que ha atravesado por entero el umbral de la imagen y de la posesión, y ya sólo conoce la fuerza del nombre a partir de lo cual vive lo amado, y cambia, rejuvenece y envejece, y carente de imagen por completo, es refugio de todas las imágenes (Benjamin, 2012, p.98).

A la luz de su proposición, permítanme hacer un comentario personal sobre mi propio trabajo con imágenes, que comencé siendo estudiante de cine documental. Si puedo resumir bien ese periodo inicial, creo que se trató de una lucha contra mi atracción por esas imágenes en cuya imperfección radica su singularidad. Esta atracción a su vez respondía a un problema más de fondo: bajo las narrativas que podemos reproducir subsiste siempre un elemento de utilidad. Ese elemento garantiza la expectativa ficcional por medio de lo explicativo y evade, o no alcanza, la dimensión donde es posible una relación con la imagen que la atraviese hasta llevarla a su límite no representacional. Al principio resolví la cuestión probándome que podía hacer imágenes útiles, pero aquel sistema de control que me había impuesto para ignorar lo irregular y desarticulado duró poco. Pronto vinieron las crisis, los desencuentros, las preguntas. Fueron tales que llegué al último rodaje de la escuela de cine sin saber a cuál amo rendirme: si al de la verdad o al de la transmisibilidad. El primero me llevaría posiblemente a no terminar la película, en la medida en que explorara los límites de la imagen y del propio cine documental. El segundo equivaldría a una película en la que no me reconocería. De ese trance salió *The Illusion* (2008), un corto que muestra mi primer encuentro con mi padre. Fue uno de mis primeros intentos por integrar material a primera vista inútil, aunque prefiero verlo de otra manera: como imágenes en trance de ser imágenes.

Esta película está construida, principalmente, con material desechable, y este es el único modo en que encuentra su verdad: en la naturaleza de ese material está configurada la irreparabilidad o la imposibilidad de la relación con mi padre. Se trata de imágenes en las que apenas podemos ver nada: oscuras, desenfocadas, fortuitas, no consensuadas. Imágenes que niegan su condición de imagen. Todo lo que expresa la película, lo expresa a través de la violencia de ese material. No me refiero a lo que se dice, si no a lo que se ve, o no se ve, en este caso. En ese sentido, hay una voluntad de pensar, de pensarme, en imágenes. Pero también hay una puesta en valor de esas imágenes como vestigios del acto de construir, de edificar: un discurso, una representación, un punto de vista, un refugio, y en el caso de *The Illusion* (2008), también una relación. Sucede con ellas como en las ruinas, que como dice Zambrano (2007):

(...) lo que vemos y sentimos es una esperanza aprisionada, que cuando estuvo intacto lo que ahora vemos desecho quizás no era tan presente; no había alcanzado con su presencia lo que lo genera con su ausencia. Y esto: que la ausencia sobrepase en intensidad y en fuerza a la presencia, es el signo inequívoco de que algo haya alcanzado categoría de “ruina” (p. 126).

Lo crucial en el caso de esta película es que los vestigios que la componen prometen una felicidad que nunca ha tenido lugar. Como en las imágenes de Ayala, en las más es necesaria la pobreza. Aunque si tenemos en cuenta el concepto de *imagen pobre* que defiende Hito Steyerl (2015),<sup>10</sup> en ellas se da más bien (o además) una inversión del estatus de pobreza desde la propia concepción y (re)elaboración visual en el proceso de creación. Tanto las imágenes de *Apuntes en Tránsito* (s.f.) como las de *The Illusion* (2008) hacen de la imperfección tecnológica un valor expresivo, crucial en la determinación de la forma. En cierto modo, exploramos la naturaleza del medio digital buscando la plasticidad de su aspecto deformado. Al mismo tiempo, instalados en los resquicios de nuestra condición alienada como productores y consumidores de imágenes, empobrecidas por las dinámicas del consumo, procuramos revertir ese valor utilitario ideando un relato personal, único, a través del tratamiento audiovisual.

---

10 Steyerl reivindica la dimensión política de la (re)producción, circulación y usos de las imágenes en la era digital.

Sin embargo, no siempre esas imágenes de desecho o en trance de ser imágenes muestran su cara descompuesta o totalmente desfigurada, como lo hace en el cine o el sueño un lugar que añoramos, un rostro que por años habíamos esperado ver o una ciudad a la que no podemos volver. Al contrario, a veces las imágenes develan una unicidad en su estructura aparente a partir del hecho de que, por fin, ha precipitado en ellas cierto presente. Al margen de hacer análisis formales, ajenos a nuestro planteamiento central, quiero agregar que el proceso de *The Illusion* (2008) me puso en contacto con la posibilidad de hacer imágenes vivas, encarnadas. Y esto no se limita a las secuencias donde no vemos casi nada, también incluye las que grabé en el metro de Londres y que aparecen en la película. De hecho, la cohesión de ambos segmentos dependió del carácter catártico de las segundas, de su *ritmo* (si se quiere), que como ya decíamos, no es cosa medible sino aurática.

Esas imágenes del metro crean un *estar* que irrumpe en el fluir del tiempo como duración y singulariza la forma de ese flujo. Siendo tomas posteriores al encuentro con mi padre, guardaron algo de mi sobresalto, de mi necesidad de asir un rostro, un gesto, cuando ya faltaba la palabra. Las circunstancias contribuyeron a imprimirles un cierto estado febril, casi de ultimátum. La gente en Londres no quería ser filmada. Dentro del tren grabé los reflejos, las manos, lo permitido. Fuera, esperaba en el andén las paradas breves para grabar los rostros. De esa limitación crítica y azarosa salió la composición espacio-temporal de los planos. Por supuesto, este modo de hacer era intrínsecamente político. Los cuadros son inexactos, casi temblorosos, pero al mismo tiempo directos e íntimos, como si cada uno fuera el último posible.

Cuando digo que son imágenes encarnadas, me refiero a que en ellas la mediación técnica viabiliza el intento de experimentar el *aura* de los objetos filmados: la manera en que su pasado y su futuro coexisten en el presente de la toma. De ahí los mejores retratos, las miradas más radicales. Durante el registro, esto exigía una presencia común –de quien mira y quien es mirado–, un encuentro a través del plano, un decirnos todo y no decirnos nada en la fugacidad de ese intervalo en que el tren estaba detenido. Todo lo que iba a pasar, pasaba en la superficie de la imagen. Su contenido no iba a ser desarrollado por otra imagen o intervención textual en una posible lógica de montaje. Cada imagen se bastaba a sí misma, plegaba y desplegaba su sentido; no lo encontraríamos en otra parte fuera de ella, pero tampoco, del todo, en ella

misma. Daba y quitaba, al mismo tiempo. En esa medida, como el rostro del soldado de De Sousa (2019), se reconocía también superficie de proyección de una condensación temporal, a punto de deshacerse como las fantasías de la vigilia o el sueño, esas impresiones que nos sacan del cotidiano y nos remiten a contenidos que no podemos hacer volver por voluntad propia.

De esta naturaleza instantánea creo que están hechos los pliegues donde la imagen urde su contenido. Y como decía, no debemos confundirlos con elementos decodificables en la estructura de la misma. Todo lo que en ellos importa está medio ofrecido, medio negado. Porque si bien las imágenes pueden ser manifestaciones de un despertar en el flujo lineal del tiempo, en su fugacidad terminan afirmando también la precariedad de nuestra acción en el presente.

### **El simulacro del vendedor**

A modo de conclusión, voy a referirme a otro de esos instantes en que la imagen urde su contenido, en este caso perteneciente al material de investigación del proyecto que siguió a la realización de *The Illusion* (2008), hasta hoy inconcluso. En ese proceso parto otra vez de una motivación autorreferencial, vinculada a mi origen cubano, a mi experiencia sociopolítica en ese país y a la confrontación de mis memorias con los restos de la utopía comunista en Europa del Este. El proyecto comenzó como una investigación audiovisual sobre la necesidad de hurgar en los desechos de estas experiencias y la necesidad de creer que en la realidad neoliberal existen restos y nuevas formas de esperanza, mínimos actos que trascienden la ideología de mercado.

Estamos en Potsdamer Platz, Berlín, a mediados de febrero. Cerca de la línea que quedó como recuerdo del Muro en el suelo de la plaza, Stefan se dedica a estampar pasaportes de turistas por un par de euros. Este guardia fronterizo otorga el permiso para dejar el Este. A cada tanto, como una letanía, repite la misma frase a los que pasan: "Did you see the line on the ground?". Lo dice como si nada, y uno cree estar viendo solo a otro comerciante que vende la imagen de la reconciliación. Pero su pregunta es una provocación a caer en el abismo de lo que no está o de lo que no podemos recobrar, aquello que desesperadamente queremos olvidar y que terminamos vendiendo (nuestra nueva forma de olvido). Allí continúa habiendo un borde y una posibilidad de

transgresión, y quizás hasta una reminiscencia infantil de aquellas líneas en el suelo que una vez descubiertas, no podíamos dejar de pisar. Después de un rato viéndolo repetir su espectáculo, hay en mí y en él una vergüenza callada, en medio de las risas que genera su talento para vender.

En la toma, él mira frontalmente a la cámara con una sonrisa que va desapareciendo, hasta que me pide parar. Volviendo a ver su imagen, pienso en la pregunta de Agamben (2005b) que evocamos al inicio, referida al fragmento donde Don Quijote destruye la superficie de proyección: “¿Qué debemos hacer con nuestras imaginaciones?” (p.123). Quizás es de esa clase, más llanamente, la verdad bajo nuestras fantasías: cuando solo gracias a lo que queda del afán de construir, de hacer historia, descubrimos nuestra precariedad, como esos personajes de Brueghel perdidos en un tiempo de fragmentos, espacializado y sometido a la ley del eterno retorno; personajes que encuentran algún asidero en el instante en que por fin los hallamos en el cuadro.

Desde el peligro que entraña ese estado de suspensión entre el instante y la ruina, la obra estaría en posición de producir, creo, su auténtico contenido. Porque en la resistencia a un hacer para la estética, reside otra de mayor envergadura: la urgencia de una obra de arte cuya condición política radique en reconocer lo que no se repite. Esto es, también, la posibilidad de que en la encrucijada temporal del sujeto contemporáneo –tensionado entre ir hacia delante, vivir en el instante de la novedad y elaborar el pasado que vuelve (Marinas, 2014)– la obra de arte inaugure, desde su incompletitud originaria, un *tiempo liberador* en la lógica del progreso. Un *tiempo* donde vivir en el instante no supondría la falsificación irreflexiva de conciencia que promueve el eterno retorno de lo mismo, sino la del poeta, quien simula no haber llegado aún al paraíso (el lugar donde las imágenes se revelan vacías) y se pone a la tarea prometeica, otra vez, de transfigurar lo cotidiano. Un *tiempo* lezamiano donde la imagen se sabría imagen, pero esquivaría ese conocimiento en sus emergencias discontinuas, como metáforas de lo ausente o grietas en la superficie visible, que nos devuelven por un instante lo perdido. Un *tiempo* deleuziano de la contra-efectuación, “ilimitado como el pasado y el futuro, pero finito como el instante” (Deleuze, 2011, p. 200), que a la encarnación de lo real en la profundidad dolorosa del cuerpo o de lo inconsciente, le extiende la piel de las imágenes, porque todo lo que sube a la superficie se transforma.

Sólo se capta la verdad eterna del acontecimiento si el acontecimiento se inscribe en la carne; pero debemos doblar cada vez esta efectuación dolorosa con una contra-efectuación que la limite, la interprete, la transfigure. Hay que acompañarse a sí mismo, primero para sobrevivir, cuando se muere. La contra-efectuación no es nada, es la del bufón cuando opera sola y pretende valer por *lo que habría podido suceder*. Pero ser el mimo *de lo que sucede efectivamente*, doblar la efectuación con una contra-efectuación, la identificación con una distancia, como el actor verdadero o el bailarín, es dar a la verdad del acontecimiento la suerte única de no confundirse con su efectuación, a la grieta la suerte de sobrevolar su campo de superficie incorporal sin detenerse en el crujido de cada cuerpo, y a nosotros el ir más lejos de lo que creíamos poder (Deleuze, 2011, p. 187).

*Un ritmo o tiempo original*, como una suerte de principio compositivo que concilie la afirmación de la *forma* con la sutileza del flujo del tiempo, como habiendo entendido la sentencia nietzscheana: que el árbol es a cada instante una cosa nueva. En ese punto, en el que lo divergente no sería razón de incompatibilidad, el arte se encontraría con el desequilibrio de lo real. El dilema no sería más por un desfase fundamental entre lo real y su representación, que hoy deriva en la oposición entre formas conservadoras, ligadas a la mera fruición estética, y formas irreverentes, pero finalmente normalizadoras. Porque el gesto poético, en un puro ejercicio de gozo y de responsabilidad política, abrazaría la cara desmesurada y deformable de lo cotidiano, de lo consensuado, de lo sospechosamente finalizado, y crearía sintaxis formal, que es también sintaxis personal y social. Esto sería potencia poética y no función esteticista.

En su dimensión temporal, la imagen (o el tejido de imágenes de una obra) sería la zona donde se incube un sentido que no responda a una relación de dominio entre el pasado y el presente; es decir, a la resignificación de lo pasado según la demanda de lo que se presenta como actual, o al pasado como contenedor de significaciones fijas y determinantes del destino del futuro. La imagen, por el contrario, concretaría el valor conjetural de la reinscripción, única cada vez, de lo vivido, sobre todo si se tiene en cuenta que lo reinscrito en el tejido de las imágenes no son hechos factuales sino su realidad como desfiguraciones, ficciones, reminiscencias, fragmentos que gravitan sobre la ausencia de representación y buscan una figura restaurada. Del potencial de la imagen para conformar un tejido regenerador de esas formas destruidas, dependerá para nosotros la posibilidad de un *tiempo propio*, inalienable.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005a) *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.
- Agamben, G. (2005b) *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- De Sousa, S. (2019). Resto do processo criativo do filme *Natureza Morta*, 2005. En S. Barriga, *Poéticas de lo incumplido* (Tesis doctoral). Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI.
- Baum, K., Bayer, A. y Wagstaff, S. (Eds.). (2016). *Unfinished: Thoughts Left Visible*. Nueva York, Estados Unidos: Metropolitan Museum of Art.
- Beard, Th. y Joyce, A. (Eds.). (2011). *The Unfinished Film*. Nueva York, Estados Unidos: Gladstone Gallery.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile, Chile: Lom.
- Benjamin, W. (2012). *Denkbilder. Imágenes que piensan*. Madrid, España: Abada.
- Deleuze, G. (2011). *Lógica del sentido*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. [Archivo de vídeo]. Francia: Arte.
- Lezama Lima, J. (1939). Razón que sea. *Espuela de Plata*, (1), agosto-septiembre, p.1.
- Marinas, J. M. (2004). Ética del estilo. En J. M. Marinas. (Coord.), *Ética del espejo. Investigaciones sobre estilos de vida* (pp. 11-29). Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Marinas, J. M. (2014). *Ética de lo inconsciente. Comunidad y psicoanálisis*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Merleau-Ponty, M. (1992). La duda de Cézanne. *Nombres*, (2), pp. 245- 254.

Nietzsche, F. (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Steyerl, H. (2015). En défense de l'image pauvre. En B. Bacqué, C. Neyrat, C. Schulmann, y V. Terrier Hermann. (Eds.), *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporains transforment l'essai* (pp. 321-331). Ginebra, Suiza: HEAD - Haute École d'art et de design.

Zambrano, M. (2007). Una metáfora de la esperanza: las ruinas. En J. L. Arcos. (Ed.), *Islas* (pp. 123-128). Madrid, España: Verbum.

### **Referencias cinematográficas**

Ayala, Germán. (director). (s.f.) *Apuntes en tránsito* [en proceso]. Colombia.

Barriga, Susana. (directora). (2008). *The Illusion*, 24 min. Cuba.

Benning, James. (director). (2017). *Time After Time*. Estados Unidos.

De Sousa Dias, Susana. (directora). (2005). *Natureza Morta*, 72 min. Portugal.

Marker, Chris. (director). (1981). *Sans Soleil*, 104 min. Francia.

Robertson, Anne Charlotte (directora). (1981-1997). *Five Year Diary*, 38 horas. Estados Unidos.

EL RETRATO DE UNA RELACIÓN Y  
EL *FOUND FOOTAGE* COMO MÉDIUM.

ADRIANA VILA GUEVARA

Cineasta. Doctora en antropología (Universidad de Barcelona)

“Del acto de recordar. Una constelación de observaciones” tomó como título la instalación. Cuatro pantallas de dos metros ocupaban casi la integridad de las paredes. Distintos personajes en primer plano mirando a cámara o ligeramente por debajo de la cámara algo que no sabemos qué es. Poco a poco vamos entendiendo que son imágenes de alguien con quien se conectan, a quien recuerdan, a quien ubican aquí o allá, que les hace reír o llorar. Delante de ellos y ellas nos convertimos en el centro de su atención. Somos espectadores, pero pareciera que también somos observados. Ellos nos miran, pero miran en realidad lo que ignoramos y nos dan pistas para conocerla a ella: la ausente. La instalación es una extensión de la película: un largometraje de 94 minutos en la que no había podido dar espacio a esas secuencias alargadas del rodaje. Los descartes del montaje de la película eran muchos, y en ese corte final de 94 minutos no había tenido cabida la dimensión completa de los *visionados*: anclas y puentes para la comprensión del lugar del gesto, del estímulo de la memoria, del descubrimiento de una relación. Más allá de la película, ella, la ausente-presente Belén, estaba en esos espacios (a veces vacíos) entre cada uno de ellos.

Tanto esta introducción como la película se basan en pistas para la construcción de un imaginario, combinando tiempos y espacios contrarios a una fórmula discursiva lineal y clara (al menos no de entrada). *Belén* (Adriana Vila, 2016), la película, fue proyectada en la programación de la MIDBO del 2017, y en el mismo año, dentro de la curaduría de Documental expandido de la misma muestra, la instalación “Del acto de recordar” ocupaba un espacio distinto al de la sala de cine convencional, concediendo un acceso al material descartado, permitiendo otro tipo de relación con los personajes del film y la historia. De la realización de la película y de la instalación se desprende también una tesis doctoral en antropología, reflexiva y confesional, dedicada a deconstruir el proceso completo de realización del film. De los dilemas del proceso de hacer la película y lo que le rodeó, surgen estas líneas. Enfocadas en el cuestionamiento de la construcción biográfica, la puesta en escena del sujeto delante y detrás de la cámara, la performatividad de la memoria y en particular las distintas funciones del *found footage* o metraje encontrado doméstico en relación a ese proceso de exploración cinematográfica.



1. Instalación *Del acto de recordar: una constelación de observaciones* (2017) en la Galería Javeriana en el marco de la MIDBO, Bogotá.

Foto: Andrés Jurado

Ubiquemos el punto de partida y contexto del film, de la instalación y de estas ideas. En el 2008 inicié un trabajo de campo etnográfico en Tapipa, un pequeño pueblo afrovenezolano. Mi objetivo era hacer un estudio sobre el *backstage* de unas formas de representación, mantenimiento y construcción de la memoria e identidad afrovenezolana. La intención era identificar estos conceptos en la observación de la cotidianidad y la puesta en escena de un grupo femenino de tambor llamado Elegguá y, en particular, en convivencia con la “estrella” del grupo: Belén María Palacios, también conocida como la Reina del Quitiplá. Una agricultora de 72 años, guardiana de una tradición única, fabricar y tocar un instrumento de percusión hecho de bambú: el quitiplá. Belén había sido elegida por el Instituto de Patrimonio Cultural de Venezuela como “portadora de patrimonio viviente”, pero más allá de esta condición institucionalizada me interesaba conocer sus prácticas cotidianas y entender si allí, en la intimidad del día a día podía identificar la ‘actuación’ espontánea de ciertos discursos públicos sobre afrovenezolanidad.



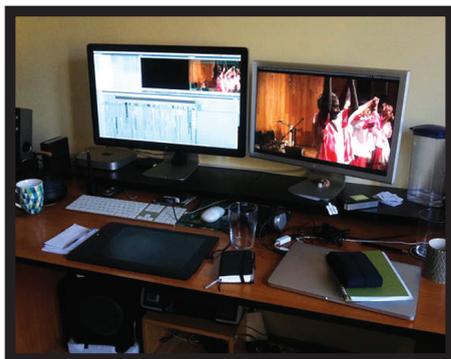
2. En foto: Belén tocando los quitiplá.

Imagen tomada durante trabajo de campo (2008).

3. En foto: Grupo Elegguá ensayando en la casa de Belén. Imagen tomada durante trabajo de campo (2008). Fotos: Adriana Vila.

Después de dos años de estudio del grupo Elegguá había comprendido que la historia de vida de Belén, habría bastado para hacer una tesis doctoral. Sin embargo, una vez completado el trabajo etnográfico, más que hacer una tesis doctoral sobre Belén, me propuse volver a Tapipa para hacer un proyecto cinematográfico sobre y con ella. Quería hacer un retrato que me permitiera descubrirla de otra manera, ya no a través del ejercicio de una observación participante a puño y letra, sino a través de una cámara. Quería reubicarme en el campo dando espacio para una nueva relación con ella en la búsqueda de su historia a través de imágenes y sonidos, pero además poniendo a prueba formas colaborativas para la construcción de su propio retrato. Sin embargo, inesperadamente, poco antes de empezar el proyecto cinematográfico, Belén murió.

Más allá de una primera desolación por su pérdida, su desaparición física estimuló múltiples homenajes artísticos (musicales, poéticos, pictóricos, escultóricos), donde cada manifestación se convertía en un estímulo para continuar con el proyecto cinematográfico. A pesar de la frustración de no poder hacer el retrato que había pensado en una forma de coautoría con ella, me encontré en la necesidad aún más fuerte de hacer visible y accesible su historia. Allí empezó el camino de un proyecto de casi nueve años de búsqueda de las reminiscencias de Belén, del que se desprenden más de 300 horas de material audiovisual (entre rodado y encontrado), unas 70 horas de entrevistas, distintos formatos de anexos, fotografías y 16 diarios de campo.



4. Foto de proceso de montaje en estudio de Diana Toucedo (2016). Foto: Adriana Vila.

5. En foto: Belén de espaldas al terminar un concierto en Washington DC.

Foto: Captura de material de archivo desconocido.

## De la historia de vida al retrato póstumo

Una de las características principales del proceso de búsqueda y comprensión de lo que terminaría siendo el retrato de Belén, estuvo marcado por el dilema de cómo poder mostrarla a ella (su imagen) y, por otro lado, la preocupación de que los testimonios sobre su vida no se convirtieran en un mero discurso sin fuerza ni emoción. El uso de las entrevistas en la película fue transformándose con el tiempo, entre rechazos (por mi parte) a su puesta en escena y uso, al cuestionamiento de su veracidad y efectividad. Durante el trabajo de campo y posteriormente durante la realización de la película, consideré el método de la entrevista como una forma de “observación recíproca” (Grup de recerca biogràfica, 2004; Prat, 2007). Vinculado a ello partí de la idea de que la construcción biográfica no puede fundarse en la veracidad o falsedad de los contenidos que exponen sus relatores, sino en el cómo se da esa exposición (Piña, 1988). En ese sentido una parte importante de mi trabajo se enfocó en la identificación del contexto de la entrevista como escenario para el relato, así como el valor de la construcción del *sí mismo* del relator. Consideremos que en estos casos el sujeto no habla de lo íntimo como su sensación, sino que habla de su ‘yo mismo’ social (*self*) como lo definiría George H. Mead (1982) en relación también al grado de relación e interacción que se establece entre entrevistador y entrevistado.

Hemos visto reiteradas veces cómo la muerte de un personaje emblemático (o incluso también de personas comunes), pareciera generar la autorización a sus conocidos para hablar de ellos con más holgura, para reedificar sus historias, para hiperbolizar sus acciones o para descubrir sus secretos, de formas que no se habrían producido si el o la protagonista de esa historia siguiera con vida. La historia que compone el o la entrevistada contiene por un lado la intencionalidad de su relator con, por otro lado, las condiciones y capacidad de interpretación y registro del interlocutor, en una dualidad representación/percepción. Partamos de esta idea para considerar el valor de la puesta en escena de esta representación/percepción considerando lo que Merleau-Ponty (1975 [1945]) identificará como una forma de *estar en situación*. Lo que ocurre durante y alrededor de una entrevista, se convierte en otra forma de conocimiento sobre la persona (la que cuenta y de la que se habla) en su intento por reconstruir-recordar una historia personal, en este caso sus recuerdos de y con Belén.

Consideremos que “toda narración cuya motivación inicial es una supuesta reconstrucción de la propia vida, es en realidad una construcción discursiva de tipo interpretativo, confeccionada para un público particular” (Piña, 1988: 11). Entonces, existe un narrador o narradora, portador y portavoz de la historia, que ejerce su transmisión y ésta tiene un carácter eminentemente interpretativo, es decir, que no es una mera descripción de hechos, sino una reconstrucción discursiva. Pero además no se trata de una construcción hecha para sí, sino para alguien externo, distinto a quien lo vivió y quien lo recuerda. Ese alguien empieza siendo el o la interlocutor (investigador, entrevistador, cineasta), mientras que en otro plano más extenso (y posterior) puede existir un público que trasciende el espacio-tiempo de la entrevista-relato. Considerando estas premisas, durante la realización del film, me cuestionaba cómo generar una situación en la que las y los entrevistados pudieran descuidar ese intento de ordenación discursiva dirigida a una audiencia imaginaria.

Pero además de esto me cuestionaba cómo esa exposición de un discurso sobre quién fue Belén por parte de sus allegados podría ser transmitida a una audiencia en forma de emoción y no una mera información. ¿Cómo mostrar el poder de una ausencia? Uno de los grandes riesgos que corría al querer representar a Belén en una película era la de caer en la banalización de sus virtudes, reducir o incluso anular sus poderes, en ese intento desmesurado por mostrarlos. Iba a balancearme en el borde de la “desmitificación” del sujeto que se intenta mitificar a través del film (Mac Dougall, 1998). Hacer una película a partir de su ausencia podía colocar al espectador en el lugar de comprensión solo de un vacío. Por el contrario, sentía la necesidad de poder concederle al espectador un encuentro con ella, conocerla también a través de alguna imagen, hacerla presente, mostrar su cuerpo y la comunicación de unos significados a través de su actuación. ¿Qué imágenes existían de ella? ¿Serían capaces de mostrar todo lo que decían sus conocidos? Sabía que en las entrevistas encontraría testimonios con un discurso poderoso, pero, ¿estarían las imágenes a la altura del imaginario que, en cambio, podría estarse construyendo en el espectador a partir de la palabra? Y, ¿si ocurría lo contrario? Una imagen que no se sostuviera, no manifestara su esencia, que la redujera, podría también desintegrar la intención. Morin (2003) me daba indicios:

No hay duda de que la imagen cinematográfica tiene la cualidad propia de actualizar el pasado -de recuperarlo, como dice Souriau- mejor que ningún otro arte. Hemos visto que la idea de que el pasado no desaparece, sino que se refugia en alguna parte, está como germen en todo recuerdo. La magia le

da cuerpo. Este pasado que huye y permanece es el mundo de los dobles, de los muertos. Entre la cualidad subjetiva de la imagen-recuerdo y la cualidad alienada de la supervivencia de los espectros, se desliza un mito que se abre en la novela moderna de anticipación y que es la búsqueda del tiempo perdido (p.60).

En relación a ello se perfilaba otra controversia. La antropología se centra no solo en el estudio de las personas y sus comportamientos, sino en sus relaciones. Sin embargo, algunos antropólogos, en el conflicto de ubicar su propia subjetividad y el lugar de su propia interacción, terminan solo estudiando a las personas. Poniendo en evidencia lo que Jean Rouch (1995) apunta como “la vergonzosa distancia de los antropólogos que no quieren confesar su pasión por la gente que estudian” (p.113). El cine documental comete muchas veces el mismo error. Se olvida de las relaciones y se concentra en un contexto, una acción, unos personajes y una historia argumental y discursiva, muchas veces carente de lo que eso otro puede ofrecer más allá de lo que representa: una forma de puente. Una relación-puente que se manifiesta de modos inesperados, y no necesariamente comprensibles.

La base del *ciné-verité* de Rouch era justamente hacer un cine-búsqueda, que consistía en provocar esas relaciones, en incentivarlas y destacarlas, filmando el *durante*. Evidentemente yo no había filmado a Belén con esa intención ni podía hacerlo después de su fallecimiento. Pero empezaba a pensar en cómo podía provocar determinadas situaciones que generaran un puente de relación con ella. Necesitaba encontrar más imágenes de ella, grabadas por otros y otras. Allí podría acercarme a entender la forma en que ella se relacionaba con quienes la rodeaban y quienes la filmaban.



6. Foto de cintas MiniDV, colección de metraje encontrado durante desarrollo de proyecto (2011). Foto: Adriana Vila

## El encuentro con la visión doméstica: observadores y observados

Los sueños de Vertov y Flaherty estarán combinados en un <cine-ojo-oído> que es hasta tal punto una <cámara participante> que pasará automáticamente a las manos de los que estaban, hasta ahora, siempre frente de ella. Los antropólogos ya no monopolizarán por más tiempo la observación de las cosas. En vez de esto, ambos, ellos y su cultura, serán observados y grabados.  
Jean Rouch (1995)

En esa búsqueda encontré toda una serie de material de archivo casero. Unas 100 cintas de grabaciones en Mini-DV hechas en el pueblo y en los viajes internacionales del grupo Elegguá tocando en distintos países del continente americano, tanto haciendo conciertos en teatros y festivales, como estableciendo nexos con movimientos de la diáspora afroamericana. Belén estaba en esas cintas intermitentemente. Al tener acceso a esos videos pude tener una mejor noción de los viajes que me había contado ella en vida mientras hice mi trabajo de campo. Estaba descubriendo los lugares concretos donde estuvo, poniéndole cara y voz al imaginario que yo misma me había creado de sus recorridos, añadía piezas al rompecabezas de su historia, la veía en unos contextos distintos a los que yo viví en el pueblo durante mi primer trabajo etnográfico. Descubría a *otra* Belén y encontraba las huellas de esas *otras* relaciones entre ella y esas personas, pero además entreveía toda una dimensión de relaciones entre ella y quien la grababa. Sabía que la cámara no estaba siempre en manos de la misma persona. La cámara era pasada de mano en mano entre Alexis (el director del grupo) y algunas de las mujeres del grupo, amigos o familiares, que espontáneamente elegían grabar tanto en Tapipa como en los viajes. A Belén no le gustaba ser grabada y escapaba de su captura. Con lo que encontrarla en ese material audiovisual no iba a ser una tarea sencilla, pero entre una panorámica y otra, en el parpadeo de una esquina, en el borde de un encuadre, ella había sido capturada.

Se trataba de una oportunidad para encarar un nuevo proceso de aproximación a la alteridad a través del cine amateur y doméstico. Tenía en mis manos materiales que no había filmado yo, que contenían las vidas de estas personas registradas en su intimidad por sí mismas y sin ningún objetivo más que el de resguardar un recuerdo compartido, difuso, espasmódico, fragmentado personal e impersonal al mismo tiempo. Català (2015) hace referencia a la existencia de un tipo de “documental onírico” o “del imaginario” en el que

el metraje encontrado aporta una forma de imagen-emoción por encima del de ser una prueba del pasado o una forma de certificación de lo que Geertz (1989) denominaba el “estar allí”. En palabras de Català (2015),

Estas acciones arqueológicas de los cineastas del metraje encontrado hacen que el archivo sea equiparable a un inconsciente visual del que las imágenes surgen como producto de un sueño que no por inducido estéticamente es menos esencialmente onírico. Esta estética onírica, este estado de ensueño que se desprende de la visualidad encontrada, proviene del hecho de que los cineastas recuperan las imágenes no por su valor narrativo o expositivo original, sino por la conexión intuitiva que establecen con ellas (pp. 254-255).



7. Foto de la proyección del material de archivo en paredes y cortinas de la casa de Belén, rodaje 2014.

Foto. Adriana Vila

En mi caso, a partir de los visionados que hice del primer material al que tuve acceso, pude, por un lado, adquirir un conocimiento concreto de lugares y personas útiles para la película y el desarrollo de la investigación, pero, en especial, además de darme imágenes de Belén en vida, ese material me reveló características de todas las personas detrás de la cámara. Podía identificar de cada una su punto de vista, su encuadre, la decisión de registrar una cosa u otra, su forma de aproximación a Belén, sus reacciones, sus movimientos

delante y detrás de la cámara, etc. Estaba accediendo a un espacio desconocido e inicialmente inaccesible para mí mientras estuve haciendo mi investigación en el campo.

Ese material me dio informaciones también útiles para armar el primer plan de recorrido de la producción-investigación cinematográfica, además de generar una nueva lista de preguntas para quienes participaron en las giras, sobre situaciones y momentos específicos de los viajes que estaba viendo en las cintas. Podía identificar a personas que aparecían en las grabaciones y que parecían tener una relación especial con Belén, descifrar nuevos contactos y posibles destinos para buscar sus rastros. No se trataba solo de recoger las voces testimoniales de cómo la recordaban, sino del encuentro con múltiples miradas testimoniales.

Habiendo ganado una subvención de desarrollo de proyecto por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela, pude viajar a la mayoría de esos lugares que me había revelado el material. Antes de salir de viaje todas las intenciones por mi parte y de la producción de establecer los contactos a distancia con los distintos personajes habían sido frustradas. Sin embargo, cuando llegaba a cada sitio los videos de metraje encontrado que llevaba se convirtieron en un instrumento de canalización de los encuentros. En algunos sitios mostrar que tenía este material del pasado asociado a quien estaba apenas conociendo hacía que esa persona me abriera sus puertas comunicativas más rápidamente. Consideremos que en las imágenes de archivo que han sido desplazadas a un nuevo contexto cognitivo y sensorial pueden revelarse aspectos que en su otra condición habían estado ocultos, “se les da la vuelta para que muestren su reverso, promoviendo así un conocimiento inesperado a través de emociones inéditas” (Catalá,2015, p.254).

Re-verse en ese material generaba una forma de vinculación y de empatía mucho más rápida que si llegara por primera vez solo a hacerles preguntas sobre Belén. Incluso en casos en que no lograba encontrar a personas importantes, enseñar ese material a otras personas en el proceso de búsqueda les daba la confianza como para darme los contactos directos de quienes buscaba. Una vez superada esta etapa necesitaba encontrar una fórmula cinematográfica de nexo entre todas esas personas que había conocido (más allá del vínculo en el pasado que había hecho Belén). Sus historias parecían desarticu-

ladas y forzadas entre ellas. Entendí que el puente estaba en el reconocimiento (conceptual y formal) de las relaciones que se habían establecido entre Belén y cada uno de los personajes, e inevitablemente mostrando la nueva relación que se había creado entre los personajes y yo. Y todo esto se enmarcaba en la construcción de la pérdida de Belén a través de la dialéctica presencia/ausencia. Algunas de esas relaciones podían verse en el material amateur, pero aun tenía que encontrar la forma de registrarlas a través de unas imágenes concretas y unos sonidos también concretos durante el rodaje.



8. Salón de la casa de Belén una vez convertida en museo. Still de la película *Belén* (2016). Rodaje 2014.  
Foto: Adriana Vila

¿Cómo encuadrar el vacío? ¿Cómo construir audiovisualmente una ausencia que se hace presente? ¿Cómo capturar lo imperceptible? ¿Cómo encuadrar un espíritu que no se ve, pero se siente? No solo se trataba de la pérdida, sino también de sus remanentes, que no son cenizas sino vestigios. ¿Cómo transmitir la emoción de un recuerdo más allá de su descripción?

¿Cómo podemos entender la importancia de Belén en la vida de las personas sin que tengan que explicarlo ordenadamente? Escribía en uno de mis diarios: *Buscar en los reflejos de las cosas. La incidencia de la luz en los objetos, en la naturaleza, en los rostros*. Volvía a Morin (2003):

la imagen no es más que un doble, un reflejo, es decir, una ausencia. Sartre dice que «la característica esencial de la imagen mental es una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia». Agreguemos en seguida lo recíproco: de estar presente en el seno mismo de su ausencia [...] La imagen es una presencia vivida y una ausencia real, una presencia-ausencia (p. 30).

Y en una frase de Godard (2010) se conectaba aquella idea que resonaba en la misma antropología: “La imagen es la relación entre yo mismo mirándola y soñando una relación con algo más. Una imagen es una asociación” (p. 342).

Hasta este momento había considerado el material encontrado como un motivo para la búsqueda y el encuentro con la imagen de Belén que no iba a poder filmar personalmente y que necesitaba para reubicar su ausencia, mostrándola, presentándola en imagen y sonido a la audiencia. Luego descubrí el valor de la multiplicidad de miradas de quienes la capturaron en los distintos contextos temporales y espaciales, y en especial encontré el valor de la accesibilidad a un punto de vista “nativo”, desde dentro, en escenarios a los que yo como antropóloga no había tenido acceso en la circunstancia de mi estudio etnográfico y mucho menos como cineasta. Había podido usar el material como vehículo para la comunicación y adquisición de confianza y comunión con desconocidos en muchos países, esgrimiéndolo como herramienta para la investigación y conexión de lugares y personas. Finalmente, en la búsqueda de fórmulas para la reconstrucción de la historia de vida y muerte de Belén a partir de la memoria de sus conocidos, había entendido que este material podía ayudar en el estímulo de sus recuerdos. Si mostraba estos archivos a mis entrevistados cada uno/una podría ver a Belén otra vez, y en esa experiencia de visionado, podían despertarse reminiscencias que una entrevista dirigida con preguntas y respuestas posiblemente no habría provocado.

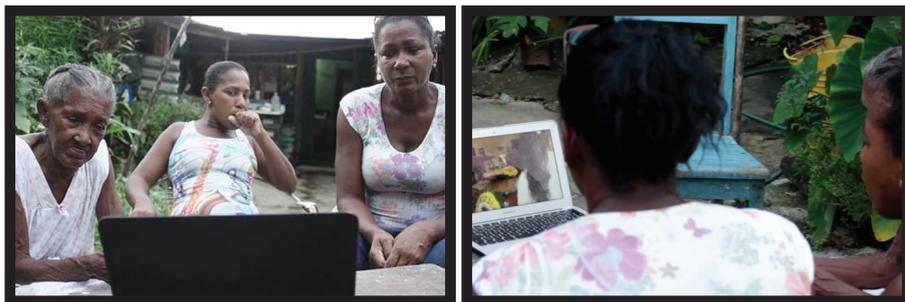
## Del recuerdo, su puesta en escena y la revelación del imaginario

Más allá de cualquier teoría, escuela o propuesta, el cine seguirá su camino de exploración, buscará descubrir el lado oculto... aunque este se encuentre precisamente en la superficie de las cosas. Quizás incluso llegue a descubrir que no hay ningún misterio, que el lado oculto es un espacio vacío. Pero ¿debe el cine dar respuestas o dedicarse a plantear preguntas?

J. Cortés (2012)

Retomemos la idea de que la descripción de una historia de vida, y, en este caso, también de un retrato, por lo general, se edifica a partir del intento forzado de sus actores por poner en orden los recuerdos, para así componer un discurso coherente y cronológico. Pero el lugar que ocupan esos recuerdos no está ordenado ni es coherente. Si se trata de la biografía de alguien ausente (que no puede por sí mismo decidir sobre la “creación” de su historia en cuanto autor de su puesta en escena), la construcción de ese relato se afianza aún más en los recursos de la memoria de quienes hablarán de ella, de lo que retuvieron de sus vínculos existenciales y de cómo la quieren y pueden mostrar en el momento en el que se da la entrevista y su registro audiovisual. Pero, además, este nuevo acontecer (el de la exteriorización y ordenación de unos recuerdos) se relaciona con el espacio y tiempo de su registro, combinado con la relación entre entrevistado y entrevistador.

En el registro de una entrevista se perfilan mecanismos para la representación de sí mismo (quién se es y quién se fue en un pasado), como un acto performativo. En su transmisión al otro/otra (receptor-antropólogo, y, posteriormente, audiencia) se pueden encontrar muros o puentes comunicativos, derivados del contexto de las condiciones en las que se dialoga, de la relación que se ha establecido, del interés de ambas partes, entre muchas otras condiciones. Y, a su vez, dependerá de la propia capacidad creativa y discursiva de quien compone la historia (la invención, el imaginario y representación del o la entrevistada), así como la influencia del contexto, la actuación y construcción de ese discurso.



9. Still de la película *Belén* (2016). Plano frontal de vecinas de Belén viendo el material de archivo de su entierro, 2014.

10. Making of de la película *Belén* (2016). Contraplano lateral de vecinas de Belén viendo el material de archivo de su entierro, 2014.

Fotos: Adriana Vila

Al llegar a este punto puse a prueba en la primera semana de rodaje varias fórmulas para la escenificación de un visionado por parte de los o las entrevistadas, pero no había entendido cómo registrarlo ni su real uso en la película. En un principio lo había considerado como una forma de vincular los testimonios con el material, pero con un sentido ilustrativo y directo. Haciendo un plano frontal del visionado y combinándolo con un contraplano hecho con una segunda cámara desde atrás, capturando la imagen que estarían viendo de forma simultánea con su expresión y comentarios. Pero esta primera intención resultó muy complicada a nivel técnico. Había que ubicar ambas cámaras en espacios por lo general muy pequeños, con lo que la persona tendría una cámara apuntándole por detrás y otra por delante en ese intento de aislamiento y conexión con las imágenes de Belén. Una condición incómoda para todos que no me interesaba crear.

Con los testimonios de las entrevistas podía componer un discurso oral sobre la historia de Belén, pero no me interesaba que ese discurso estuviera acompañado por la imagen de un busto parlante contando la construcción deliberada de sus recuerdos optimizados para la cámara. Tampoco me interesaba usar su voz en off con una imagen que respondiera de manera ilustrativa a ese discurso. Fue en ese continuo rechazo que llegué al ejercicio del visionado, sin contraplano y generando un ambiente distendido para su encuentro. Colocaría una serie de videos en una pantalla delante del entrevistado y sin hacerle

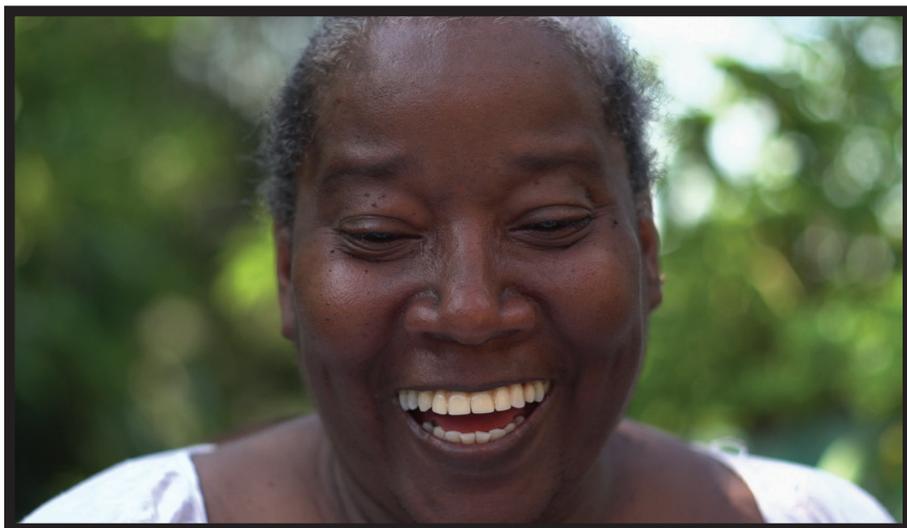
preguntas le dejaría comentar libremente a lo largo de su encuentro con las imágenes. La comprensión de la función de este material para generar todo un escenario de representación determinado por unas relaciones y como éstas podían estimular el imaginario, fue la clave.

El cine documental se cuestiona constantemente sobre el punto de vista del realizador o realizadora determinado por el lugar de la cámara en el espacio. El desde dónde se filma. Un lugar que emite un mensaje añadido al espectador que puede identificar dónde estaba ubicada la mirada de quien dirigía la captura. Frontalmente, lateralmente, en picado, en contrapicado, etc. Si es un punto de vista omnisciente, testigo, invasivo, a la altura de un niño o un perro, a la altura de un dios todo poderoso, en un lado solo observando o participando. En este caso el material de archivo encontrado amateur mostraba la multiplicidad de puntos de vista con sus respectivas informaciones, añadiéndose al mío propio, en conjunción con un equipo de rodaje.

En el caso del rodaje se evidencia un posicionamiento no solo técnico (con qué y dónde se ubica el objeto), sino también de cuánto y de qué forma la realizadora o realizador con su equipo ocupa físicamente, compartiendo el espacio de actuación intersubjetiva con su presencia. Es decir, no solo es una cámara, sino que es una persona con una cámara y como tal establece una relación. Esa persona, aunque se mantenga externa al encuadre, está transmitiendo también una serie de informaciones que pueden percibirse en toda una sucesión de factores aparentemente invisibles, pero que pueden ser reconocidos por la audiencia. Estos son generalmente la elección del encuadre, el movimiento de la cámara, el sonido que produce fuera del encuadre. Por ejemplo, su distancia al micrófono y sus movimientos determinan su distancia en la entrevista, y, en especial, la reacción del sujeto que en cambio está delante de la cámara en relación con él o ella (aunque esté fuera de cuadro). El punto de vista evidencia una o varias relaciones del rodaje convirtiéndose en el puente para el establecimiento de otra relación posterior que será la del espectador con cada personaje del film y con su autora, aunque no aparezca en la imagen.

Al enseñar el material de archivo durante el rodaje aumentaron los niveles de relación internos a cada escena de la entrevista, y su captura podía revelarle a la audiencia algo que en una entrevista convencional estaría oculto. Ya vimos que al ver el material se podía evidenciar la relación de Belén con la

persona que la filma durante ese registro. Pero, añadido, en el caso de quien hace el visionado de su propio material, él o ella está redescubriendo su relación con Belén. Aquello que ya vivió una vez vuelve a vivirlo viendo en una pantalla lo que registraron mediados por una cámara.



11. Still de la película *Belén* (2016). Plano frontal de Cruz, hija de Belén, viendo el material de archivo, 2014. Foto: Adriana Vila

Por otro lado, en el caso de quienes fueron testigos de ese momento sin estar detrás de una cámara, puede que se vean en las imágenes compartiendo la escena de la filmación con Belén. Se ven a sí mismos con ella en ese pasado y ese lugar. Y su relación se restablece desde el nuevo punto de vista que no conocieron, que es esa perspectiva exterior a la suya propia en el pasado y que corresponde al punto de vista de quien graba. Todo eso les da elementos para recordar, para conectar con aquel instante. En el caso de quienes observan un material de Belén de unas experiencias que desconocen o que no reconocen como experiencias propias, entran en la dimensión voyerista y de descubrimiento de una Belén que posiblemente no conocían. Una única imagen era suficiente para despertar toda una serie de recuerdos, sensaciones y pensamientos no verbalizados, que se podían desdibujar en sus rostros, sin necesidad de mostrar lo que estaban viendo. Sus gestos revelaban más, sin certificar con la palabra, dándole a la audiencia un espacio también para conectarse con ellos y con ella imaginando. Como resalta Lawson (1974):

El científico puede interesarse por la apariencia de las cosas, pero ha de ahondar bajo las apariencias para descubrir fuerzas y relaciones internas. El artista tiene una misión igualmente delicada y precisa: no puede contentarse con las apariencias: la vida de una familia no se refleja en fotografías de grupo; ni puede reconstruirse por medio de la investigación, sino que debe ser imaginada. La imaginación del artista es el medio por el cual él busca la esencia de la experiencia humana, otorgándole una emoción más profunda y una forma más clara (p.330).

### **Escribía en mi diario durante la realización de la película:**

*En un cine reflexivo los personajes se pasan la cámara de mano en mano. Aquí es como si se pasaran las imágenes de Belén de mirada en mirada. Godard proponía hacer una historia del cine a través de la historia de los espectadores. Aquí todos son espectadores de esos registros, y la historia de Belén se construye a partir de la experiencia de cada entrevistado como audiencia de esas capturas.*

*De repente encuentro la herramienta para evitar hacer una película sobre la nostalgia de quien ya no está y es perfilada en una procesión de bustos fúnebres que la recuerdan. Yo les grabo ahora a ellos viéndola porque es la única manera que tengo de traerla entre nosotros. De hacerla parte del lugar de la filmación, sin que sea un mero recuerdo. Esas imágenes de ella hacen de médium. Lo fueron durante mis viajes de investigación para el desarrollo de proyecto y lo son ahora durante el rodaje.*

Pero, además, los visionados no solo mostraban la relación de ellos con Belén, sino también la de ellos conmigo, haciéndome partícipe de lo que ocurría y mostrándoselo al espectador. Sin estar dentro del plano, sus gestos y expresiones en algunos momentos estaban directamente dirigidos a mi fuera del encuadre. Este era un medio para mostrar mi lugar en la película, haciendo evidente no solo mi presencia allí compartiendo el espacio de la experiencia de visionado, sino además dando elementos útiles para comprender la relación entre ellos y yo. Además de gestos, el material les incitaba preguntas como: -¿Cuando estuviste aquí mi mamá nunca te contó que...?;-¿Esto lo grabaste tu o Alexis?;-¿Esto dónde fue? ¿Tú estabas ahí?;-Yo no sé cómo tú vas a terminar esto...;- Tienes que poner esa imagen de ella... Estas preguntas me ubicaban para el espectador como alguien que tuvo una relación en vida con

Belén, alguien que podía tener más información que ellos sobre los lugares y los hechos (aunque ellos los hubiesen vivido personalmente y yo no), como alguien que podía resolverles dudas, como una de las cámaras que registraban aquel material y como creadora del film.

Según Candau (2006) la memoria de un recuerdo o lo que llama la “metamemoria” puede compartirse en grupo eventualmente y es esta eventualidad la que hace referencia a la memoria colectiva. Sin embargo, considera que es necesario tomar con precaución esta afirmación y, respondiendo a Halbwachs (2004), considera que solo la memoria individual es aquella que puede de alguna forma certificarse. En ese sentido afirma que la memoria colectiva es en sí una representación, una descripción de unos recuerdos que en teoría se comparten.

No se trata en este caso de la construcción social de una memoria histórica que no existe en las experiencias vitales personales de cada quien, sino de la construcción de una memoria colectiva de relaciones personales, determinados por anécdotas, ejemplos, visualizaciones y proyecciones de unas reminiscencias. Pero, además, y este es el punto que más me interesa, yo intentaba aproximar todo esto teniendo en cuenta que también se trataba de la búsqueda de la recuperación del sujeto (el entrevistado) en una escena (la de la entrevista) donde él o ella como sujeto podían haber desaparecido frente a la cámara y el contexto de registro.

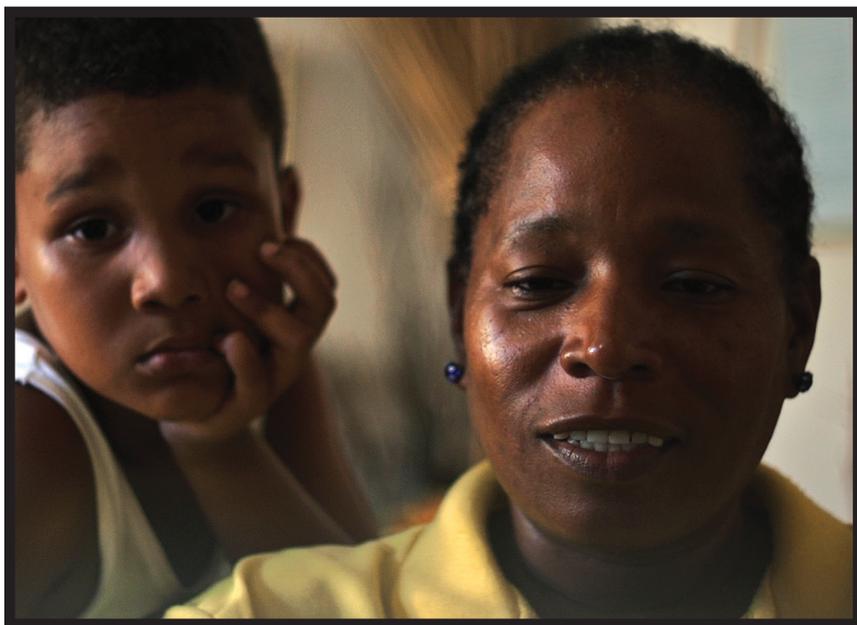
Jennifer Fox (citada en Fenner, 2012) lo plantea como una forma de ausencia del sujeto, que puede estar allí físicamente para la grabación con el equipo técnico, pero que en realidad no está, ni emocional ni mentalmente delante de la cámara.

*Most of the time you bring a camera out and people disappear. It's like you can see them backup into themselves and a Wall comes up and they become a construction (...) I'm interested in something else and I would call it presence (...) A film is made up of bits of images, but those images can be real or false, depending upon if people really show up or not (p.128).*

Era importante descifrar los distintos códigos de comportamiento no verbal que pudieran identificarse a través de la expresividad de cada cuerpo

en la relación con las imágenes que veían y el ese espacio que ocupábamos. En las primeras entrevistas me preguntaba cómo hacer para que los y las entrevistadas pudieran mostrarse, revelarse ante mí. La cuestión es en qué punto y cómo se logra generar un escenario para la confesión de sí mismo, sin confesor (porque no se trata de que dirijan la confesión a alguien) y además entrando en ese juego de representarse a sí mismos.

Al hacerles ver este material de archivo estaba creando un espacio que permitía liberar las obligaciones discursivas, provocando distracciones que rompían con ese intento de poner orden de los recuerdos en respuesta a unas preguntas concretas. Los visionados cumplen de alguna forma con esa puesta en escena de un lugar de desprendimiento, estimulando la conexión con un espacio distinto: el de un pasado en relación directa con Belén. Pero además la conexión con Belén se daba desde un lugar “omnisciente o testigo” desplazado en el tiempo. Ellos la veían a ella y su contexto, sin que ella lo supiera, de manera de que ellos no estaban teniendo una conexión directa con ella en simultáneo, no podían realmente interactuar con ella.



12. Still de la película *Belén* (2016). Visionado frontal de material de archivo de hija y bisnieto, Calixta y Antoni Palacios. Rodaje 2014.  
Foto: Adriana Vila

Al generar un espacio para el visionado del material de archivo podía provocar una experiencia perceptiva y retrospectiva al mismo tiempo. Podía abrir un espacio para la confusión de sus propias ideas sobre el pasado, sorprenderse, confirmar, esclarecer y en ello pasar por distintos estados emocionales. Las reacciones podían pasar de complicidad, risas, reconocimiento, a tristeza, desconcierto o descubrimiento. En palabras de Buxó (1999):

Las imágenes visuales trabajan tanto con lo que se ve como lo que no se ve y, además, el sistema de significación se genera sobre la virtud de la actancialidad o la performancia (...) [donde actancialidad] quiere decir que el significado no se refiere a cosas, ni yace simplemente en la acción social, sino que la significación se constituye en el acto mismo de actuar y en el acontecimiento mismo de ver, oír y sentir (p.p. 13-15).

En la manifestación espontánea de ese “hacer memoria” viéndola, podían encontrarse las mejores claves para comprender la relación entre esa persona y quien la recuerda. Lo que ven deja de ser importante, es solo el estímulo, el vínculo o el vehículo de conexión entre ellos y Belén, así como, entre ellos y yo, concediéndome un nuevo acceso a Belén a través de ellos.

Pensemos en la condición suspendida o incompleta del cine doméstico, ese: “carácter inacabado, que requiere de la proyección familiar para completarse (...) en el que los propios protagonistas de la filmación -<cinéasta> y <personajes>- son capaces de reconocer/se y de completar esas imágenes habitualmente carentes de sonido o al menos de comentarios explicativos” (Cuevas, 2008, p.102). La imagen precede el acto de recordar y hace de instrumento de activación de la memoria, dejándole el espacio para que tome espontáneamente la forma que desee de manifestarse en los gestos y comentarios de cada quien, donde mucho del material doméstico tuvo un proceso de encuentro y aportación de sus protagonistas.

En ese acto, en esa constelación de miradas, ellos y ellas se vinculan directamente con Belén antes de vincularse conmigo en cuanto antropóloga y directora. Esos rostros nos dan acceso no solo a ella, sino a su misterio. Pero, además, la *mediumnidad* va cambiando de lugar según el marco de relaciones, dejando un espacio para que el espectador también participe. Consideremos para esta reflexión el lugar cambiante que ocupa el espectador en relación a la puesta en escena. En palabras de Comolli (2007),

la puesta en escena sirve para plantear la cuestión del espectador en un sistema de representaciones mediáticas (...) En una palabra, poner en escena, es considerar al espectador como susceptible a transformarse, deseoso y capaz de cambiar de lugar. Como un ser que dispone de un devenir. Que se interesa por su relación con los demás. La puesta en escena es el arte de la relación (...) La puesta en escena opera de modo tal que quien mira es a su turno personaje, a su turno director (p.p. 103-104).

En la búsqueda de lo menos evidente, de la presencia de Belén en los distintos espacios vacíos, la encontré en cambio a través de cada una de esas expresiones inadvertidas. Pasé a hacer un primer plano en forma de retrato de quienes harían de *médium* entre la audiencia y Belén. En la película esos momentos de visionado harían de puente entre unas escenas y otras, reforzarían los diálogos entre las historias y sus actores, compactadas, diseccionadas por el montaje y su duración. Pero en la instalación podía concederles la longitud natural de su circunstancia. Dejarle el tiempo a la agudeza dilatada del vacío, un gesto que llega después de una mirada fija e inmóvil. Una apuesta por la escenificación de la gestualidad y las posibilidades de reinterpretación y construcción de un discurso propio y múltiple. En el intento de capturar el instante de esa nueva experiencia, el proceso de recordar-revivir-observar-emocionarse, corresponde al descubrimiento de una nueva relación. Las respuestas de los personajes en el acto de visionar el material se irían entrecruzando sin conexiones semánticas, ni rigurosidad cronológica. La construcción colectiva de Belén se daría en esa múltiple observación/comunicación dada entre antropóloga/cineasta-entrevistados/realizadores amateurs, y, posteriormente, también la audiencia, que, finalmente, ubicándose delante de las pantallas, observando y siendo observada, completaría la construcción colectiva del personaje (el quién es y fue Belén a través de ellos y ellas).

### Referencias bibliográficas

- Buxó, M.J. (1999). ...que mil palabras. En M.J. Buxó y J. De Miguel (Eds.), *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, video, televisión* (pp.1-16). Barcelona, España: Proyecto A Ediciones.
- Candau, J. (2006 [1996]). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

- Comolli, J-L. (2007). *Ver y Poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires, Argentina: Aurelia Rivera Libros.
- Català, J. (2015). *El murmullo de las imágenes: imaginación, documental y silencio*. Santander-Cantabria, España: Encuadre Libros.
- Cortés, J. (2012). *El cine documental ¿Una ficción? El cine de descubrimiento, una mirada al documental*. Caracas, Venezuela: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, CNAC.
- Cuevas, E. (2008). Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta. En G. Martín (Ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp.101-120). Madrid, España: B Editores.
- Fenner, A. (2012). Jennifer Fox's Transcultural Talking Cure: Flying: Confessions of a Free Woman. En A. Lebow, *The Cinema of Me: Global First Person Documentary* (pp.119-141). Londres, Reino Unido: Wallflower Press.
- Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Godard, J-L. (2010). *Pensar entre imágenes: Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona, España: Intermedio.
- Grup de recerca biogràfica (2004). *I... això és la meva vida: relats biogràfics i societat*. J. Prat i Carós (Coord.). Barcelona, España: Edició Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- Halbwachs, M. (2004 [1925]). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, España: Anthropolos.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. New Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press.
- Mead, G. (1982 [1934]). *Espíritu, persona y sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1975[1945]). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

- Morin, E. (2003 [1960]). Chronicle of a Film. En S. Feld (Ed.), *Cine-Ethnography* (pp.229-265). Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Piña, C. (1988). *La construcción del 'sí mismo' en el relato autobiográfico*. Documento de trabajo. Programa Flacso-Chile, nº 383.
- Prat, J., (2007). *Los sentidos de la vida: la construcción del sujeto, modelos del yo e identidad*. Barcelona, España: Bellaterra.
- Rouch, J. (1995 [1973]). El hombre y la cámara. En E. Ardévol y L. Pérez Tolón (Eds.), *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 95-121). Granada, España: Diputación Provincial de Granada.
- Rouch, J. (2003 [1973]). On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer. En S. Feld (Ed.), *Cine-Ethnography* (pp.87-101). Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Vila, A. (2008). El medio audiovisual como herramienta de investigación social. En J. Grau Rebollo, E. Ardévol y G. Orbitg Canal (Coords.), *Documentos CIDOB. Serie Dinámicas Interculturales, 12*. Barcelona, España: Ediciones Bellaterra.
- Vila, A. (2017). In-Between Ethnography and Filmmaking: Field Notes and Rituals behind the Frame. *Anthropology Now*, 9(1), pp. 34-47.
- Weinrichter, A., (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra, España: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.

### Referencias cinematográficas

- Vila Guevara, Adriana (directora). (2016). *Belén*, 94 min. España-Venezuela: Crater Producciones, Secuencia Cero Films.
- Vila Guevara, Adriana (directora). *Del Acto de recordar: Una constelación de observaciones* [instalación]. España-Venezuela.



# TRANSMESTIZX. PACHAKUTIK FUTURO INTERCULTURALISTA.

DANIELA MORENO WRAY  
Upayakuwasi

*Ahora me descubro envuelto por el otro,  
“como dos círculos casi concéntricos que no se  
distinguen más que por un ligero y misterioso desencaje”.*

Marina Garcés (2013, p.133)<sup>1</sup>



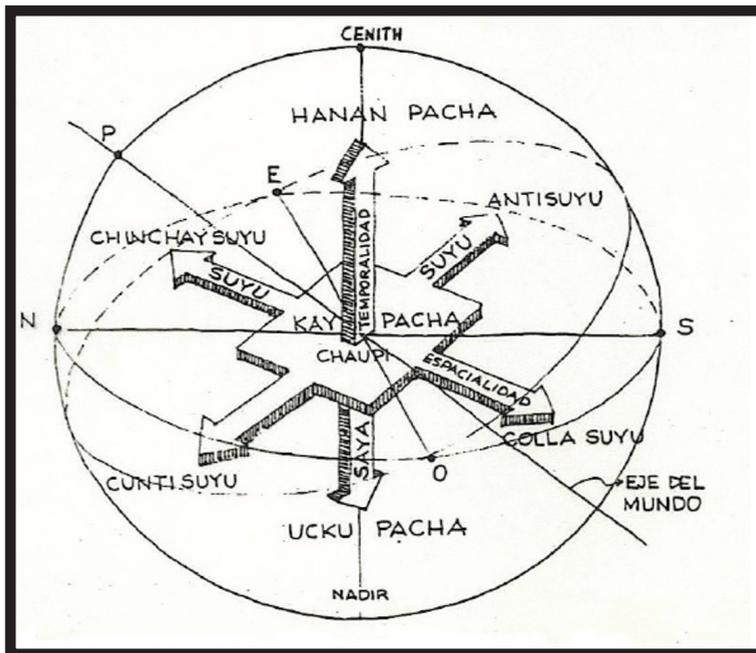
1. Vista de la instalación *Transmestizx* (2016) de Daniela Moreno Wray en el CAC, Quito (Ecuador).  
Foto: Mateo Barriga.

---

1 Ver: Merleau-Ponty y su reflexión acerca de “la percepción del otro y el diálogo” en el análisis de Marina Garcés (2013).

La obra *Transmestizx* es un híbrido entre cine documental expandido, instalación y performance. Una topografía de la memoria de la tierra y de mi propia historia familiar ligada a una colectiva, atravesada por los cuerpos de lxs visitantes/participantes, que con su caminar hacen emerger algunas de las memorias que están sembradas en un territorio invocado. Una construcción narrativa de constelaciones de imágenes estáticas y en movimiento que tienen como base y figura la temporalidad propia de la cosmovisión andina en la que conviven diferentes tiempos en uno.

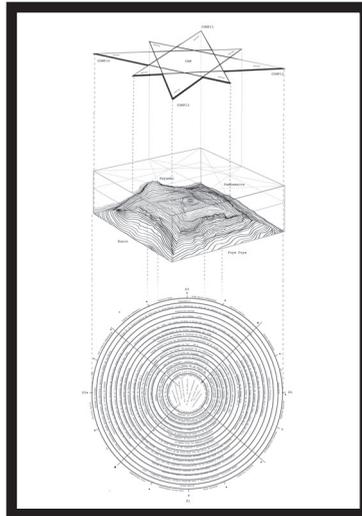
La obra es atravesada por el concepto de Pacha, que es el mundo conformado por el espacio mítico y por el espacio y el tiempo compuesto por distintos planos que se complementan; el mundo de arriba Hanan Pacha, el mundo del medio Kay Pacha y el mundo de abajo Uku Pacha. En la Pacha espacio - tiempo, el presente, pasado y futuro están entrelazados y aconteciendo simultáneamente. Este tiempo es también cíclico y simétrico, puntuado por momentos de reequilibrio o cambio de época conocido como Pachakutik. Con esta obra invoco al Pachakutik de la interculturalidad y el transmestizaje.



2. El dispositivo. Instalación interactiva *Transmestizx* (2016) de Daniela Moreno Wray.

*Transmestizx* está constituida por dos piezas que funcionan por sí solas y que están ubicadas en habitaciones diferentes. La primera pieza parte de una reflexión personal y la segunda, de una reflexión colectiva.

1. Un dispositivo interactivo inmersivo que consiste en una instalación audiovisual que responde a una búsqueda personal de archivos y material contemporáneo sobre la historia de Cayambe, que mezcla la primera persona con otras voces. El caminar de lxs visitantes activa las distintas combinaciones de materiales a través de sensores que están dispuestos en el espacio. Al ir activando las historias se va construyendo la narrativa.
2. Un video en 360 grados de un baile circular, performance colectiva que emerge de procesos de encuentros previos y de la residencia de creación intercultural *Transmestizx* en Cayambe en 2016. Esta performance es visualizada con un casco de realidad virtual y es una invitación a lxs visitantes a ser parte de este baile, de esta invocación a este mundo creado.



3. Diagrama de los componentes técnicos, espaciales y de los archivos de la instalación *Transmestizx*.  
Dibujo digital: Franco Moscoso y Daniela Moreno Wray, 2016.

Un espacio demarcado por cuatro proyecciones en cuatro paredes, dispuestas en los cuatro puntos cardinales que simulan el espacio geográfico de las montañas que rodean el lugar desde donde hablo: la Kayambe, el Kusín,

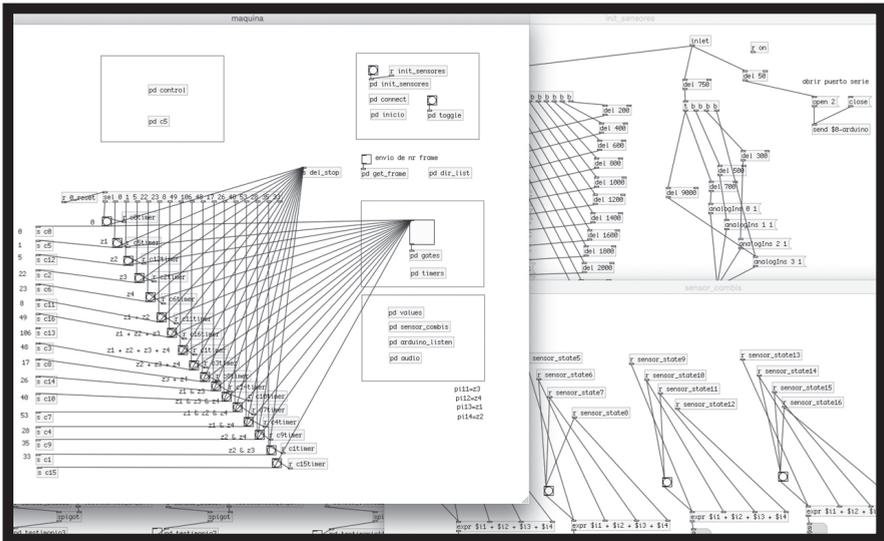
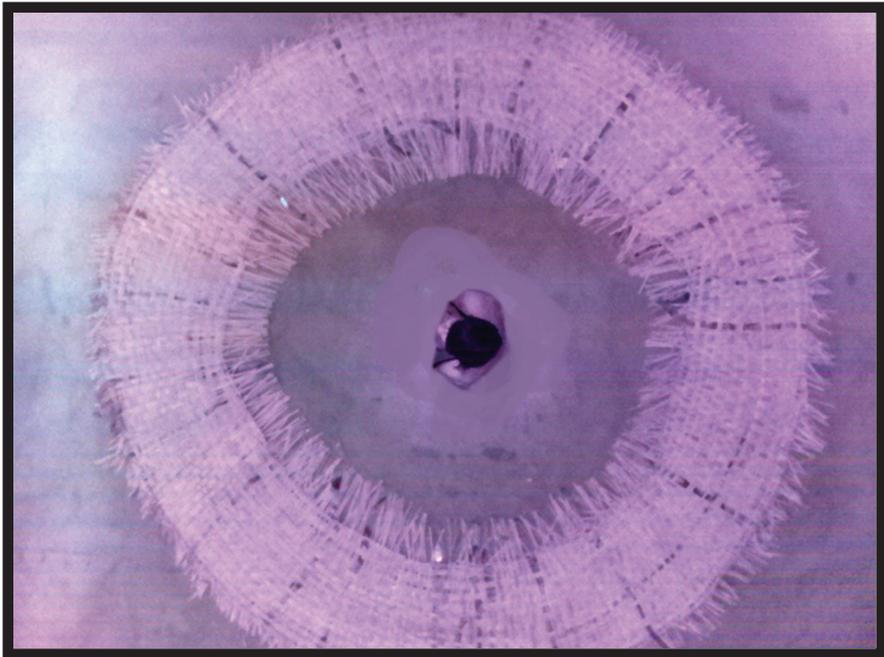
el Fuya Fuya y Pambamarca. Estas proyecciones se activan cuando una cámara cenital detecta la presencia de lxs visitantes en el centro del espacio. Un camino circular construido con sensores de presión cubiertos por un tejido circular de tatora, todo hecho a mano in situ, va construyendo la narrativa de la historia con las voces que se activan. Al salir del camino circular, la instalación vuelve a la imagen primordial del pajonal movido por el viento.

Tomé la decisión de trabajar con software libre y hardware de bajo costo por una serie de razones, entre ellas la falta de acceso a ciertas tecnologías en relación con el presupuesto disponible del proyecto. Además, el uso de estas tecnologías permite una suerte de artesanía del software ensamblado con diferentes idiomas de programación y herramientas, creando un transmezclaje electrónico. Otro de los elementos que guió esta elección fue el deseo de poder mostrar la instalación en cualquier parte, desde comunidades a museos de arte contemporáneo, con televisores o proyectores de alta gama.

La instalación desafía la relación hegemónica que el cine impone al audiovisual; buscando otras maneras de construir la narración, proponiendo una participación corporal, activa en lugar de pasiva. En la tradición “maker” y antagónica del cine se construyó un mecanismo de narración con software libre y tecnologías artesanales. En su exigencia del cuerpo da cuenta de otro tejido de la historia, navegando imágenes y sonidos, y otras posibilidades de presentes.



4 y 5. Proceso del tejido para la muestra en el CAC (Izq.) y vista de la instalación *Transmestizx* (2016) en el CAC (Der.). Fotos: Mateo Barriga, 2016



6. Captura de la cámara cenital de la instalación *Transmestizx* (2016) que reconoce la presencia de la gente, imagen de Pure Data Pd.

7. Captura de pantalla de la programación en Pure Data, un lenguaje de programación visual desarrollado en los años 90 's para orquestar procesos digitales. Con Pd se programó el control de las combinaciones de imágenes y audios en relación con los datos de los sensores.

El estado inicial, o en reposo, de la instalación es un pajonal movido por el viento, y da la sensación de que los susurros de las voces emergen del mismo viento, como por ejemplo el testimonio de Dolores Cacuango tomado por Rolf Blomberg en los años cuarenta en su casa de San Pablo Urco, en Olmedo, Cayambe. Se escucha esta voz aguda y urgente que habla de su lucha por la tierra. El viento sigue soplando, y mientras lxs visitantes siguen caminando se proyectan imágenes de distintas épocas en Cayambe: imágenes de haciendas, del levantamiento del noventa, de invernaderos de rosas para la exportación. La voz de Concha Quilumbaquín, hija de huasipungueros<sup>2</sup> cuenta nítidamente, con sus palabras, cómo “...la gente de Cangahua se hizo socialista y le hicieron correr a su tío abuelo Neptalí, que después de eso nos entregó los huasipungos<sup>3</sup> en la hacienda de El Prado...”. La colección de imágenes sigue cambiando, yuxtaponiéndose como las memorias y Concha continúa contando cómo mi tía abuela Judith no les dejó estudiar para que no se hicieran socialistas, porque ir a la escuela era sólo para escribir cartas a los wambas<sup>4</sup>, y por eso quedaron analfabetas. También se escucha la voz del primo de mis tías abuelas, Willito, que refleja la generación de ellas: “...no había antagonismo con los indios, eran muy humildes... pero las grandes producciones se debían a la cantidad de indios...ahora los hijos de los indios ya no saben respetar a los patrones...”. La voz de mi mamá cuenta como los puentes interculturales creaban referentes para construir en la diversidad y como en el levantamiento indígena de 1990 se evidenciaron distintos sentires e ideas de cómo construir un Estado pluri-nacional e intercultural que lxs represente. La paja vuelve a las pantallas y sigue siendo movida por el viento mientras las memorias se desvanecen.

---

2 “El indígena (un concierto, a veces llamado un peón concierto y más tarde conocido como huasipunguero) trabajaba para el hacendado a cambio de un salario y una pequeña parcela de terreno para producir alimentos para su familia. Los indígenas recibían también el derecho a disponer en la hacienda de agua, leña y pasto para sus animales” (Becker y Tutillo, 2009, p. 50).

3 Huasipungo: Del quichua ecuatoriano “huasi”: casa y “pungo”: puerta. Significa etimológicamente puerta de casa. Es, según el diccionario latinoamericano, el lote de tierra que usufructuaba el trabajador indígena en las haciendas del altiplano andino (Grupo de trabajo de desarrollo cultural, 1976, p.75).

4 En quichua ecuatoriano se refiere a la población joven.



8. Cangahua, cosecha. Foto: Archivo familiar Jarrín Espinosa, años 30.



9. Cayambe, procesión. Foto: Archivo familiar Jarrín Espinosa.



10. Hacienda El Prado, Cayambe, Isidro Ayora firmando la convocatoria para la constituyente de 1929. Foto: Archivo Familiar Jarrín Espinosa.



11. Cangahua, cosecha. Foto: Archivo Familiar Jarrín Espinosa, años 30.

### Baile circular - reflexión colectiva

Después de pensar sobre mi propia historia tuve la necesidad de acercarme a otras reflexiones. Invité a varios artistas y académicos de distintos orígenes y pensamientos, quienes a lo largo de cuatro encuentros y una residencia de creación hablaron sobre interculturalidad y la posibilidad de crear nuevos imaginarios a partir del proceso artístico, incorporando temas que puedan aportar en la reflexión como lo *trans*, lo *queer*, las artes de acción del cuerpo y los referentes de la resistencia de los pueblos indígenas. En Quito nos juntamos en el MediaLab UIO y en el Espacio Libre de Arte Pachaqueer. Lxs invitadxs fueron Pao de la Vega, Falco, Christian León, Albeley Rodríguez,

Colectivo de arte Sumak Ruray, Pachaqueer, Ariruma Kowii, y María Amelia Viteri, y lxs artistas que llegamos a la residencia fuimos: Falco, Lucía Romero, Pamela Suasti, Mateo Barriga, Andrea Moreno Wray, Coca y Mota, María Emilia Escudero, José Luis Macas, Manai Kowii, David Samaniego, Alegría Mateljan, Pedro Soler, Mauricio Proaño y Paula Proaño.



12. Captura de pantalla del vídeo en 360° del baile circular *Transmestizx*.

Foto: Mateo Barriga, 2016.

En la residencia inventamos seres ficticios interculturales, transmestizxs, basados en la historia personal de cada unx y de las relaciones que nos atraviesan en conflicto como la relación con la flora, fauna e historia política y social de Cayambe. Al final todos los personajes nos juntamos en una performance, bailamos en círculo al sonido del pingullo como en una fiesta de San Juan, un baile andino que sintetiza una cosmovisión espacio-temporal, en una invocación al *pachakutik trans-futuro-interculturalista*.



13. Performance *Transmestizxs*. Foto: Mateo Barriga, 2016.

Esta invocación fue filmada en 360 grados, la grabación funciona como un portal para transportarse a este mundo transmestizo en el que la invocación y su estética con las costuras visibles de los bordes del registro de las cámaras y el error digital, aparece como una fisura donde buscar nuestros mundos posibles, creados y soñados.



14. Galería de Trajes para *Transmestizxs*. Fotos: Mateo Barriga, 2016.

## Lo *trans* como posibilidad

[...] puntos de vista que se enredan para formar diseños inesperados y abiertos, alianzas parciales y contingentes alejadas de las ansias de universalización y homogeneización. Estas son herramientas de la Casa del Amo. La parcialidad y la heterogeneidad no son lujos de la postmodernidad, sino condiciones de supervivencia para quienes conocen los peligros que encarna el liderazgo y las miserias del pensamiento único. (Torres, 2014, p. 239)

Lo *trans* representa la posibilidad de transgresión, que erosiona las certezas, hace flexibles las estructuras fijas y abre la posibilidad de cambiar el lugar asignado. Pensando, como una referencia en cómo el feminismo se ha transformado y enriquecido, adentrándose en esta posibilidad que propone lo *trans*, dando espacio a discusiones que cuestionan la misma categoría de mujer, y pensando a su vez en una construcción política de ella; ampliando su comprensión sobre cómo los sistemas de dominación afectan directamente a otros individuos o grupos más allá de las bio-mujeres.

Estas experiencias y posibilidades de transgredir modelos de pensamiento homogeneizantes son las que me hacen pensar en lo *trans* como elemento potenciador para repensar el mestizaje. Estas experiencias también me han permitido traspasar las barreras del mestizaje cultural para transformarse a partir del contacto, la interrelación, y la experiencia del otrx. En lugar de pensar en el mestizaje como algo que no es “ni chicha ni limonada”, o un intento imposible de devenir blanco; decido reflexionar en lo que provoca la separación y la oposición de grupos diferentes que nos constituyen, en un devenir que es chicha y limonada a la vez.

En estas reflexiones me acerco al arte como un espacio de experimentación para crear nuevas subjetividades e imaginarios, como un laboratorio para pensarse a unx mismx en diálogo con la historia e invitando a proyecciones futuras.

Todo comenzó cuando me pregunté ¿cuántas memorias están sembradas en esta tierra? En Cayambe; el lugar desde donde miro, un territorio enmarcado por 4 montañas: La Kayambi, Pambamarca, Fuyafuya y Kusin; busco memorias de relaciones interculturales, de desencuentros y encuentros, de contradicciones, de luchas, opresiones y resistencias.



15. Fotos de Cayambe (Ecuador). Fotos: Mateo Barriga, 2016

Soy descendiente de una familia terrateniente en Cayambe, pueblo rural en la sierra de Ecuador y de un emigrante inglés por parte de madre, y por parte de padre vengo de una familia que migró desde Cotacachi, otro pueblo rural de la sierra, a la capital. Con todos estos distintos orígenes que marcan mi mestizaje de distintas maneras, donde lo indígena no ha sido el referente, sino el espectro a anular o a eliminar, me pregunto ¿cómo el mestizaje se ha relacionado históricamente con la diversidad de pueblos y nacionalidades del Ecuador?, ¿cómo ha sido tratada esta diversidad en la conformación del Estado? y ¿cómo puedo construirme a mí mismx con todas estas memorias y contra-memorias (entendiendo la memoria como la memoria oficial y la contra-memoria como la memoria de la resistencia de los pueblos), más allá de la carga histórica del mestizaje?

Indago en los vestigios visuales de las memorias que están latentes en estas tierras de Cayambe: archivos de mi familia en las haciendas, de levantamientos y organización indígena, de reformas agrarias, de relaciones

interculturales que trascendieron la lógica de opresor-oprimido como la de Dolores Cacuango, María Luisa Gómez de la Torre y Nela Martínez que son para mí una semilla y son personajes fundamentales de la historia de la contra-memoria. Busqué en los álbumes familiares, en bailes guardados de la familia, en los archivos como el de Martínez Meriguet, Blomberg, del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. En mi búsqueda de archivos encontré historias de robos de documentación, desapariciones, archivos perdidos en los sótanos que por algún infortunio se inundaron y terminaron en la basura. Memoria escurridiza, a veces extinguida, sin voces vivas de transmisión.

El uso de archivos históricos, y de fotografías y videos contemporáneos del paisaje, me permiten explorar los usos productivos del territorio y las relaciones de poder, desde un sistema precapitalista de hacienda a empresas capitalistas, del trigo al ganado y las actuales empresas florícolas. El paisaje aparece como contenedor de memoria y testimonio de los sistemas de producción y relaciones sociales.

### **La transgresiva historia de Cayambe**

Esta sección busca narrar algunas de las transgresiones históricas de este territorio y otros elementos históricos de contexto que son importantes para entender esta instalación y la propuesta de lo *trans* para romper con el mestizaje homogenizante.

En épocas anteriores a la conquista española, durante 17 años, los Caranquis Kayambis resistieron al imperio Inca. Poco después llegaron los españoles y se encontraron con un pueblo debilitado y mermado por la guerra. Durante el dominio español, las mitas y encomiendas fueron combatidas por distintos modos de resistencia: suicidios, rebeliones, y por la continuidad en la transferencia de sus saberes culturales.

La encomienda es un sistema que consiste en concesiones de trabajo y tributo indio otorgado por la corona española como una recompensa a los conquistadores por su labor en la conquista de Abya Yala - América. Los indígenas debían trabajar en las tierras del encomendero, y a cambio el

encomendero debía encargarse de convertir al indio al catolicismo y cuidarlo. “Las encomiendas habrían de desaparecer, generalmente después de dos generaciones, pero constituyeron la base de los sistemas de tenencia de tierra en el Ecuador hasta la aprobación de la reforma agraria en 1964.” (Becker y Tutillo, 2009, p. 47).

Las tierras fueron acumuladas y heredadas por parte de la colonia a los criollos, a la Iglesia, y a algunas familias indígenas de poder que trazon alianzas con este nuevo régimen. Ya en la República, como resultado de la Revolución Liberal, la Iglesia terrateniente dio paso al Estado terrateniente, al pasar las haciendas de la Iglesia a ser propiedad del Estado, fortaleciendo al sistema de hacienda tradicional, sin concertaje, pero conservando todas las relaciones de servidumbre. Como resalta Saenz, (1933):

Es el peonaje en su forma más aguda y vergonzosa; se inicia con el anticipo, la habilitación o enganche que el hacendado concede al indio y con el cual quede vendido por vida, pues ni podrá pagar jamás, ni siquiera se desea que pague. Por otra parte, la Ley que estuvo en vigencia hasta 1918 establecía la prisión por deudas, poniendo de esta suerte en manos del gamonal una cadena con la que podría atar irremisiblemente sus siervos. (p.106).

Cayambe fue el lugar donde se afirmó el movimiento indígena. A partir de 1926 se comenzaron a organizar los primeros sindicatos indígenas campesinos para defender y luchar por la tierra, por el acceso al agua y los pastizales, por terminar con el trabajo no asalariado, disminuir las horas de trabajo, mejorar el trato y eliminar el abuso que existía en las haciendas. Este proceso condujo a la creación de la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI), la primera organización indígena oficial, en mayo de 1944. También en este lugar inició la transformación capitalista de la hacienda tradicional. Se desarrolló la industria láctea y ahora es una zona florícola, uno de los mayores productores de rosas del mundo. Ahora este paisaje está dominado por grandes extensiones de invernaderos de plástico. Al momento, Cayambe tiene por primera vez en su historia un alcalde indígena Kayambi, Guillermo Churuchumbi. Es un gran desafío pensar en cómo esto se plasma en concreto en la realidad de la gente, de qué manera este hecho podría saldar una deuda histórica, o cómo impulsa el uso y trasmisión del idioma local y cultura después de un menosprecio constante y sistemático.



16. Cayambe, años 50.

Foto: Archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio.



17. Concentraciones indígenas en Cayambe, final de los 60.

Foto: Pocho Álvarez



18. Still de video de Daniela Moreno Wray, paisaje de Cayambe, 2016.

Yo no viví ese sistema de haciendas semi-feudal, colonial, de relaciones de poder opresivas, pero su presencia sigue latente, todavía se siente en este lugar y en las relaciones entre pueblos.

Reconocer desde dónde hablo y la diversidad de memorias que me atraviesan me lleva a pensar en la ideología que el poder le ha dado al mestizaje. ¿Qué ha significado para la supervivencia de pueblos y nacionalidades indígenas, negros, mulatos, mujeres y naturaleza, la política de mestización implantada a lo largo de nuestra historia como negación de la diferencia?, ¿cómo ésta rige, norma y legitima las maneras de pensar, ser y percibir al otro?

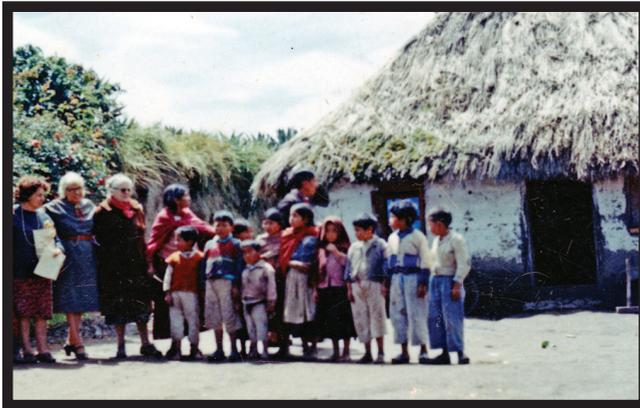
En el Ecuador, se continúa cantando el himno nacional que escribió Juan León Mera en el siglo XIX, que encarna esta ideología que continúa vigente en mayor o menor medida en el país

Lo que por estas tierras vivirá más que las razas puras europea y americana, son la lengua y costumbres extranjeras. El elemento español tiene que preponderar en su mezcla con el indígena, y acabará por absorberlo del todo: así tiene que ser naturalmente, puesto que éste vale mucho menos que el otro; y así conviene que sea, y así viene siéndolo desde el tiempo de la conquista y sobre todo desde la Independencia. El triunfo absoluto de nuestra lengua y nuestras costumbres es ya un hecho bajo cierto aspecto. El quichua no solamente va adulterándose, sino desapareciendo. (Mera (1930). Citado por Walsh, 2009, p. 33).

A lo largo de la historia republicana del país, este pensamiento blanco-mestizo, patriarcal, hegemónico ha colonizado a la población y a la naturaleza; imponiendo la noción de un mundo único, regido por el binarismo naturaleza/sociedad, negando las relaciones complementarias recíprocas con la Allpa Mama, Pachamama, Madre Tierra, u otras posibilidades de relación que eran y son practicadas en estas tierras. Este sistema ha instrumentalizado a la naturaleza y a lo no-blanco en función de los fines productivos del capital.

A pesar de que ha habido varios momentos en los que se han evidenciado las formas de dominación y se ha visto la necesidad de “incorporar” en el Estado a la pluralidad de la sociedad; no se pudieron superar las relaciones racistas, paternalistas y visiones del otro “folclorizadas” y “naturalizadas”, como sucedió en la Revolución Liberal y el indigenismo. “Definitivamente, para el indigenismo, el indígena seguía siendo más un objeto de aculturación que un sujeto con el cual contar o hacia el cual orientar el desarrollo y la afirmación identitaria del Ecuador.” (Almeida, 2003, p.96).

Como parte de la resistencia a las políticas de mestización, desde los pueblos indígenas de Cayambe, Dolores Cacuango, junto a María Luisa Gómez de la Torre y Nela Martínez (lxs dos últimas integrantes de la Alianza Femenina del Ecuador (AFE) fundada en 1938, que luchaba por reivindicaciones a favor de las mujeres trabajadoras<sup>5</sup>), crean en 1941, junto con otrxs compañerxs, las primeras escuelas clandestinas bilingües de indígenas para indígenas en Olmedo. En ellas se valora su idioma como contenedor de su cultura y su ser como pueblos. Las escuelas funcionaron durante 16 años, hasta que en la dictadura militar de los años sesenta-setenta fueron clausuradas y destruidas. Estas representan, para mí, las primeras relaciones interculturales en las que el enriquecimiento mutuo era un acto consciente. Fue hasta 1991 cuando, por fin, se legalizan las escuelas bilingües en el país.



19. Escuela clandestina bilingüe, Cayambe – Olmedo – Comunidad San Pablurcu, Nela Martínez, Dolores Cacuango, María Luisa Gómez de la Torre, Luis Catucuamba, entre otros.

Foto: Archivo Familia Martínez Meriguet, finales de los años 60.

---

5 Los lineamientos que salieron de la asamblea de 1938 fueron: a) Igualdad de derechos económicos, sociales y políticos con disposiciones que obliguen a cumplir las leyes existentes. b) Reclamar leyes especiales para la educación de la mujer, en el sentido profesional y doméstico. c) Reforma de las leyes de trabajo, para la igualdad de salarios y de rendimientos. d) Leyes especiales para las empleadas de empresas particulares, talleres pequeños, vendedoras ambulantes, domésticas, trabajadoras de cordel, etc. e) Mayor higienización en las fábricas donde trabajen las mujeres y defensa de la salud. f) Creación de comedores para mujeres trabajadoras e indigentes. h) Creación técnica de casas cunas. i) Reglamentación del servicio de nodrizas. j) Intervención de la mujer en la formulación de leyes que se relacionan con ella y con el niño. k) Defensa de sus posiciones civiles y políticas ya conquistadas. 1) Revisión de leyes penales para delincuencia femenina, aspirando a transformar las cárceles y lugares de corrección en centros de trabajo y reeducación de la mujer.” (Goetschel, 2006, p. 181-182).



20. Dolores Cacuango y María Luisa Gómez de la Torre. Foto: Archivo Blomberg, final de los años 50.

María Luisa Gómez de la Torre nació en Quito en 1887, desde que nació desafió las normas establecidas de la sociedad monasterio de Quito. Fue una de las primeras profesoras laicas de Ecuador. Se formó en las escuelas que creó Eloy Alfaro para mujeres. Fue la primera profesora mujer del Colegio Mejía, uno de los colegios más importantes del país. Además, fue cofundadora del Partido Comunista, de la Alianza Femenina del Ecuador y de las escuelas bilingües en Olmedo – Cayambe. Dolores Cacuango nació en San Pablo Urco, una hacienda de los frailes mercedarios en Cayambe. Luchó por el derecho de los pueblos indígenas campesinos y trabajadores, por la reforma agraria y la educación en su propio idioma. Fundó junto con otrxs compañerxs la FEI y el Partido Comunista. Al no saber leer y escribir se aprendió de memoria el código de trabajo para defenderse frente a la ley. Caminó a pie hasta Quito para protestar por los derechos por los que luchaba al menos una veintena de veces. Le echaron de su huasipungo, quemando su casa y sus cosas en San Pablo Urco. Creó las escuelas bilingües y se convirtió en un emblema de lucha de los pueblos indígenas.



21. Nela Martínez. Foto: Archivo Familia Martínez Meriguét.

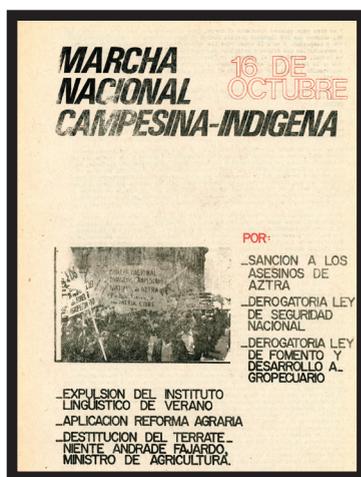
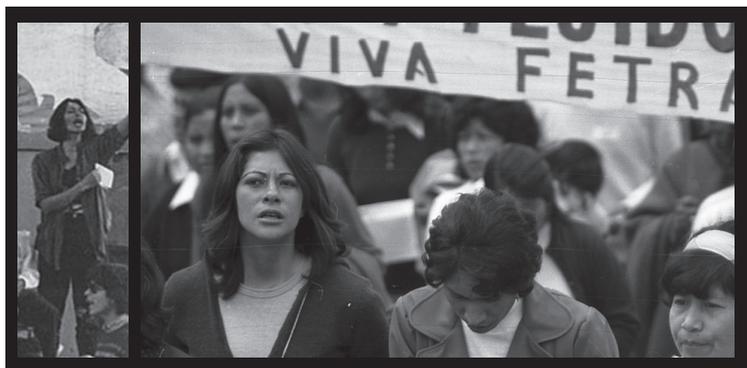
Nela Martínez nació 1912 en Cañar, Ecuador. Fue cofundadora del Partido Comunista en Ecuador y en Guatemala. Participó en la creación y el liderazgo de diversas organizaciones sociales como la Unión Revolucionaria de Mujeres Ecuatorianas, la Alianza Femenina del Ecuador, el sindicato Confederación de Trabajadores del Ecuador, del Frente Continental de Mujeres contra la Intervención de Estados Unidos, y de las Escuelas Bilingües en Olmedo, Cayambe. Su lucha era anti-intervencionista y anti-imperialista frente al gobierno de los Estados Unidos. Además, fue escritora, poeta, la primera mujer congresista del país. Ella cuenta en una entrevista de radio que cuando llegó al congreso, al palacio legislativo, solo había urinarios para varones, no concebían que una mujer esté trabajando con los señores. Uno de sus libros que más me gusta es *Los Guandos*, que lo comenzó a escribir con Joaquín Gallegos Lara, pero lo continuó y terminó ella sola.



22. Plenum del Comité Central del Partido Comunista del Ecuador, 1947.

Foto: Archivo Familia Martínez Meriguet. Sentados: Julio César Aucatoma, María Luisa Gómez de la Torre, Primitivo Barreto, Ricardo Paredes, Pedro Saad, Dolores Cacuango, Nela Martínez E. y Modesto Rivera. Parados: Rafael Echeverría F, Cesar Endara, José M. Roura, Alfredo Gómez, Sergio Barba, Aquiles Valencia, Tirso Gómez, Gustavo Becerra y Enrique Gil G. En la pared retratos de: Luis E. Recabarren, J.V. Stalin y una pintura de Diógenas Paredes, retrato de una mujer indígena.

En la mitad de esta historia de mujeres y generaciones, mi mamá se involucró en esta pelea rompiendo con la herencia de relaciones terratenientes en mi familia. Juntó sus sueños con los de sus compañerxs indígenas, luchando por la Reforma Agraria y la unidad en la diversidad del país. Con ese origen disruptor, incorporando la contra-memoria como ingrediente decodificador del pensamiento colonial, la diversidad de memorias, rompiendo con nociones implantadas, nos construimos a nosotrxs mismxs desde este lugar de conocimiento de relaciones que han construido nuestra historia.



23. Natalia Wray en concentración por el 1 de Mayo, final de los años 70. Foto: Pocho Álvarez.
24. Cayambe, manifestación. Archivo de Natalia Wray. Foto: Victor Arregui, 1984.
25. Cayambe, VI Congreso del Ecuarrunari (Organización Campesina Indígena de Pichincha – El despertar de los runas), 1982. Foto: Archivo Natalia Wray.
26. Periódico del Ecuarrunari., 1980. Foto: Archivo Natalia Wray.

Natalia Wray nació en 1955 en Quito creció entre Quito y Cayambe, estudió antropología desde 1974 en la Universidad Católica del Ecuador en Quito (PUCE). Combinó el estudio con la militancia, apoyando a la organización Pichincha Riccharimui – El despertar del indio, filial del Ecuarrunari (Ecuador Runakunapak Rikcharimui) que fue en los ochentas, la impulsora de la creación de la CONAIE (en el 1982 se llamaba CONACNIE), la Confederación Nacional de Organizaciones Indígenas del Ecuador. Militó en la izquierda cristiana que formó parte del Frente Amplio de Izquierda, luego mili-

tante del Partido Comunista donde organizó la Comisión Nacional Indígena del partido, hasta que se cayó el muro. Trabajó en la Amazonía y en la costa y continúa apoyando a los pueblos indígenas de Abya Yala (América).

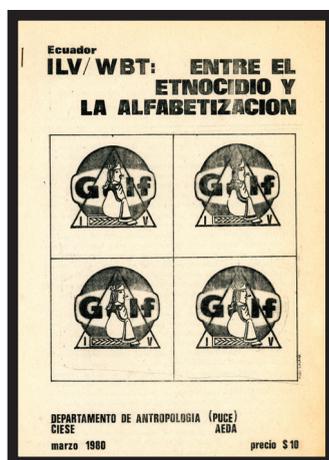
*10 años antes del levantamiento indígena del 90 hubo un hecho que es un antecedente súper importante, que fue la marcha nacional campesina indígena mártires de Aztra, organizada por Ecuarunari y La Fenoc que ahora se llama Fenocin, creo que también participó la FEI, y fue en el contexto de cuando recién se posicionaba Jaime Roldós, la marcha levantaba varios puntos, uno era la expulsión del Instituto Lingüístico de Verano - ILV, que fue una consigna importante de las organizaciones indígenas amazónicas y también la lucha por la reforma agraria y la educación bilingüe como un mensaje también de que la lucha y la educación como indígenas es importante, no se hablaba ahí de plurinacionalidad todavía, pero ese era el mensaje...*

(Natalia Wray, Comunicación personal, 2015)

*Con ley o sin ley haremos reforma agraria.*

Consigna que se cantaba en la Marcha Nacional Mártires de Aztra, 1980

Después de esta marcha el presidente del Ecuador Jaime Roldós firmó la expulsión del Instituto Lingüístico de Verano, el decreto se encontró firmado en su despacho después de su muerte.



27. Fanzine creado por la Asociación Escuela de Antropología para apoyar la campaña de petición de expulsión del ILV, desplegada por los indígenas del Ecuador en la presidencia de Jaime Roldos.

Foto: Archivo Natalia Wray, 1980.

## Inti raymi, el solsticio de verano del 90, eje central de Transmestizx

La resistencia del movimiento indígena se iba consolidando. Sus críticas y propuestas se exponen en el levantamiento de 1990, poniendo al descubierto otras maneras de organización, planteando no sólo un cambio en la acumulación de la riqueza y los medios de producción, sino que también se busca que se reconozca la diversidad del país en el Estado. Con este levantamiento indígena se evidencia una manera de entender el Estado, en la que se reconocen las múltiples maneras de ver y entender el espacio organizativo, social y cultural.

*En cada lugar, en cada pueblo, se organiza y se da de una manera, en unos sitios realizan juicios colectivos a las autoridades en coliseos, en plazas públicas y les denuncian los maltratos, como les ha tratado la justicia, a las mujeres como han sido tratadas en los mercados, incluso en los teléfonos públicos, como les han maltratado, a todas esas personas que eran símbolo de la opresión que habían vivido, les ponen a juicio. El levantamiento era por lo tanto un levantamiento general que se expresa de distintas maneras. Ellos reclamaron que nunca más iban a dejar ser tratados como habían sido tratados hasta ese momento...*

(Natalia Wray, Comunicación personal, 2015)



28. Artículo de la Revista *Vistazo* después del levantamiento de 1990.



29. Still del video de la CONAIE sobre el levantamiento de 1990.



30. Stills del video de la CONAIE sobre el levantamiento de 1990.

*A la lucha campesinos, a la lucha  
y a la unión que nosotros somos muchos y unos solo es el patrón.*  
Canción del levantamiento de 1990

Del proceso que se cristaliza en el levantamiento, surge una propuesta descolonizadora de un país plurinacional e intercultural que ahora está incorporada a la reciente constitución de Montecristi generada a partir de un proceso participativo en el 2008.

La plurinacionalidad va de la mano de la interculturalidad como un elemento básico para cambiar las formas de relación coloniales y lograr relaciones equitativas de enriquecimiento mutuo de las distintas maneras de ser como pueblos, pero también las distintas maneras de pensar, actuar y vivir desde las singularidades. Sólo con estos elementos puede surgir este transmestizaje.

Pero ¿qué es interculturalidad, más allá de una palabra políticamente correcta o convenida? ¿Cómo se construye en lo cotidiano? Además, ¿cómo estas relaciones se pueden expandir con otros seres, con otros aspectos de construcción de identidades y nuevas interculturalidades? Los pueblos y nacionalidades indígenas se refieren a estos cambios como indicativos de un pachakutik, un cambio de ciclo. En este proyecto invoco al pachakutik de la interculturalidad y del transmestizaje para romper con el mestizaje hegemónico.

Después de 25 años de este levantamiento, en la marcha conmemorativa, caminando junto a jóvenes indígenas y mestizxs cantábamos esta

consigna “No se construye presente sin conocer el pasado, la verdadera historia es la que no nos han contado”. Siento que escarbando en la tierra y buscando otras memorias encuentro la posibilidad de construirme con el peso histórico de este mestizaje atravesado. Yo soy unx más de tantxs hijxs de ese levantamiento, y ese solsticio es uno de los ejes centrales de *Transmestizx*.

Poniendo en escena mi historia personal atravesada, por la historia colectiva, me adentro en el conflicto junto a mujeres que posiblemente no se encontrarían en un mismo lugar como Dolores Caucuango, histórica líder indígena y mi bisabuela Natalia Jarrín, representante de una clase terrateniente y católica. Todas estas mujeres, incluyéndome, aparecemos en la instalación enfrentadas y yuxtapuestas formando capas y capas de relaciones que nos construyen y deconstruyen. Con estas memorias y contra-memorias comparto esta historia.

En mi obra, busco una manera de poner en escena una realidad en la que se confronten memorias en el espacio, reuniendo distintas voces para evocar varios entendimientos de la situación actual en relación con nuestro pasado y sus divergentes interpretaciones. Tomo al documental como una herramienta que ayuda a construir distintas configuraciones de memorias, permitiendo esta expansión de la narrativa y la participación de lxs visitantes.

En *Transmestizx*, la interactividad surge de mi necesidad de implicar a quien visita, interpelando al cuerpo y dando la posibilidad de que se involucre, en las relaciones y yuxtaposición de los paisajes, los rostros y las voces. Estas imágenes poéticas quieren provocar sensaciones subjetivas que mezclan las convivencias de vidas no vividas, de generaciones y de tiempos. En esta medida la interactividad se alinea con la interculturalidad porque plantea una relación directa, profunda en su implicación y en su principio de tocar y dejarse tocar.

Mi intención en la construcción del sentido de transmestizaje no es reproducir ideas de hibridación ni modelos de asimilación del otrx, sino plantear una relación con el otrx desde los bordes de la diferencia, reconociendo las singularidades, las particularidades de los pueblos y de cada unx, y propongo pensar las maneras de cómo coser estos bordes en la yuxtaposición de capas de memorias y contra-memorias enfrentadas, que se van marcando, las unas y las otras, generando realidades mixtas y futuros posibles.



31. Vista de la instalación Transmestizx en el CAC.  
Foto: Mateo Barriga, 2016.

### **El futuro será hecho a mano.**

La instalación *Transmestizx* es un experimento donde lo *trans* y la tecnología son herramientas para invocar interculturalidades desde las relaciones, desde el trabajo manual del software libre y del tejido vegetal, desde la memoria y contra-memoria a los archivos vivos, atravesando cuerpos y voces, decodificando memorias implantadas y desafiando la historia hegemónica, pensando el nosotrxs diverso desde la memoria de la resistencia de los pueblos indígenas y construyendo posibilidades, co-creando la obra con el caminar de quienes la visitan.

En el diseño circular de la instalación, que deja ver el rastro para ser vivido, cambiar la dirección, adelante y atrás, yendo al pasado para poder ir al futuro, en este caminar como en el inti raymi, moviéndonos en círculos para que comience un nuevo pachakutik transfuturo interculturalista.

## Referencias bibliográficas

- Almeida Vinuesa, J. (2003). Identidades en el Ecuador. Un Balance Antropológico. En S. Pachano (Comp.), *Ciudadanía e identidad* (pp. 83-142). Quito, Ecuador: FLACSO.
- Becker, M. y Tutillo, S. (2009). *Historia agraria y social de Cayambe*. Quito, Ecuador: FLACSO - Ediciones Abya Yala.
- De la Cadena, M. ¿Son los mestizos híbridos? Las políticas conceptuales de las identidades andinas. *Universitas Humanística*, 61(1), pp. 51-84.
- Deleuze, G. (1987). *El Bergsonismo*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Elhaik, T. y Marcus, G. E. (2012). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una Conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 42 (42), pp. 89-104.
- Garcés, M. (2013). *Un Mundo Común*. Barcelona, España: Editorial Bellaterra.
- Hidalgo, J. (2006). *Cosmovisión y participación política de los indígenas en el Ecuador*. Buenos Aires. Argentina: CLACSO.
- Grupo de trabajo de desarrollo cultural (1976). *Términos latinoamericanos para el diccionario de ciencias sociales*. Buenos Aires. Argentina: CLACSO.
- Kingman Garcés, E. (2002). Identidad, mestizaje e hibridación. *Revista Proposiciones*, 34. Recuperado de: <https://www.flacso.org.ec/docs/artidenymestizaje.pdf>
- Lyall, A. (2010). *Los usos de la memoria. Poder y resistencia en Cayambe*. Quito, Ecuador: FLACSO-Ediciones Abya Yala.
- Maciel, K. (2009). *Transcinemas*. Río de Janeiro, Brasil: Contracapa.
- Merleau-Ponty, M. (2015). *Prosa del mundo*. Madrid, España: Trotta.
- Parente, A. (2013). *Cinemáticos*. Río de Janeiro, Brasil: +2Editor.

Prieto M. y Goetschel A. (2008). *El sufragio femenino en Ecuador 1884-1940*. Quito, Ecuador: FLACSO.

Instituto Científico de Culturas Indígenas - ICCI (noviembre de 2007). *Revista Yachaykuna*, 7. Recuperado de: <http://icci.nativeweb.org>

Solá, M. y Urkó, H. (Comp.). (2014). *Transfeminismos/Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla, España: Txalaparta.

Saenz, M. (1933). *Sobre el indio ecuatoriano y su incorporación al medio nacional*. Ciudad de México, México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública.

Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado, sociedad. Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar – Ediciones Abya Yala.

### Conversaciones

Natalia Wray, Pedro Soler, X. Andrade, Cesar Pilataxi, José Almeida, Luis Catucuamba, Leonardo Paredes, Andrea Moreno Wray

### Instalación *Transmestizx*

**Diseño de sonido:** Mauricio Proaño. **Registro sonoro:** Daniela Moreno Wray. **Música:** Mauricio Proaño. **Programación:** OpenFrameworks - Ángela Gabereau / Python - Felipe Moreno Wray / Acid Rain, Pure Data - Pedro Soler. **Material audiovisual y registro 360:** Mateo Barriga, Daniela Moreno Wray. **Postproducción del 360:** Felipe Moreno Wray - Acid Rain. **Realización de sensores de presión:** Nadia Carrillo, Andy Rodríguez, Daniela Moreno Wray. **Diseño gráfico:** Franco Moscoso, Daniela Moreno Wray. **Edición y corrección de textos de la residencia:** Andrea Moreno Wray. **Traducción al kichwa:** Virginia de la Torre Yamberla. **Residencia para el desarrollo de Transmestizx:** Media Lab UIO / CIESPAL. **Residencia de creación intercultural Transmestizx:** Upayakuwasi, La Divina Papaya. **Registro fotográfico:** Mateo Barriga, Estudio Morrón. **Invitadxs espacios de co-pensamiento:** Falco, Ariruma Kowii, Christian León, Francia Moreno, PachaQueer, Albeley Rodríguez, Paola de la Vega, María Amelia Viteri, Colectivo de arte Sumak Ruray (voceros: José Luis Macas y Manai Kowii). **Archivos:** Archivo Martínez Meriguet, Archivo Blomberg, Sveriges Television (SVT), Suecia, Archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador, Archivo familiar, CONAIE, Pocho Álvarez, Edwin Navarrete, Mario Mullo. **Curaduría:** Pedro Soler. **Apoyos:** La Divina Papaya, Acid Rain Media Lab, Media Lab UIO, Archivo Blomberg, Televisión Sueca, Estudio Morrón, Upayakuwasi.



VOZ, ROSTRO Y VISIBILIDAD.  
REFLEXIONES EN TORNO A LA VIDEOINSTALACIÓN *EN LA VENTANA*.

JUAN CARLOS ARIAS HERRERA<sup>1</sup>  
Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá

En 2005, Maritza Buitrago abandonó Landázuri, un pequeño municipio en el suroeste del departamento de Santander (Colombia), después de haber sufrido el asesinato de su padre y su hermano mayor. Al primero lo asesinaron por resistirse a los cultivos declarados como ilícitos y por sus permanentes discusiones con miembros de grupos paramilitares. Al segundo, por haberse enterado de quién asesinó a su padre. Antes de que acabaran con toda la familia, Maritza decidió abandonar su tierra y sus animales junto a su hermana y su hija. Como muchos otros colombianos, Maritza se convirtió en una víctima del desplazamiento forzado que la obligó a establecerse en la capital del país. Solo un año más tarde decidió unirse a otras mujeres desplazadas para constituir un grupo que trabajara por los derechos de las mujeres que habían sufrido las consecuencias del conflicto armado en el país. Desde el 2008, con la creación del Auto 092 por parte de la Corte Constitucional, este grupo se

---

<sup>1</sup> Artista e investigador. PhD. en Historia del arte de University of Illinois at Chicago. Profesor Asociado del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

centró en el seguimiento y control de la ejecución de este fallo que reconocía la necesidad de adoptar medidas de protección especial a mujeres víctimas del desplazamiento forzado por causa del conflicto. El Grupo Distrital de Seguimiento al Auto 092 ha trabajado desde esa fecha para garantizar que se cumpla lo ordenado por la Corte: 13 programas para mujeres desplazadas que partan de su singular vulnerabilidad, órdenes de protección para 600 mujeres en todo el país, y la comunicación a los organismos pertinentes de los crímenes sexuales cometidos dentro del marco del conflicto armado.

Esta labor supuso que, desde 2009, Maritza volviera a enfrentar aquello que la había convertido en víctima en primer lugar: una serie de amenazas que la acusaban de ser un factor desestabilizante de las políticas del gobierno y que prometían agredirla atrocemente si no abandonaba la vida pública y el trabajo social. Desde ese momento, han sido muchas las amenazas contra su vida e integridad, cada una proveniente de distintas fuentes y enviadas por distintos medios. Pero todas con algo en común: una retórica del castigo en la que los actos violentos prometidos son resultado de las decisiones y acciones de Maritza. En una de ellas le recuerdan incluso el sitio “correcto” de la mujer, asociado al trabajo doméstico: “viejas locas creen que van a cambiar el país, ustedes nacieron para el maltrato, y trabajar en la casa, ustedes que están en esas mesas autónomas, en redes de mujeres, lsa (sic) vamos a matar... en movimientos de mujeres, y de defensa a los derechos humanos, vayan a cocinar que para eso nacieron. Por eso es que las violamos y no aprenden. Las golpiaron (sic) y no aprendren (sic)”. La lógica de la amenaza es clara: si ustedes, mujeres, han decidido participar en mesas de víctimas y en defensa de derechos humanos, es decir, si han decidido participar en el debate público, entonces las trataremos como un cuerpo público del que podemos disponer. La violación, mucho más que la muerte, se muestra como el castigo más recurrente para estas mujeres que han abandonado su espacio “natural” de lo doméstico. Bajo la lógica de esta amenaza, si se hubieran quedado en la cocina, nada les habría ocurrido (o les ocurrirá).

Cuando conocí a Maritza, a mediados de 2016, había recibido una nueva amenaza hacía pocos días: “perras hijueputas dejen de meterse donde nadie las ha llamado, ya se les demostrado (sic) que existimos y cumplimos con lo prometido”. Su nombre figuraba dentro de una larga lista de mujeres trabajadoras por los derechos de víctimas del conflicto precedida por las

palabras “muerte, muerte, muerte”. El panfleto, firmado por las “Águilas negras”, le había llegado a través de su correo electrónico al igual que al resto de mujeres en la lista. Cuando me lo mostró lo que más me impactó fue su serenidad, de modo que le pregunté si estas amenazas, a las que evidentemente ya se había acostumbrado, no producían ningún efecto en ella, sobre todo en su cotidianidad. Me respondió con un “no” tajante: no podía permitir que estos textos alteraran sus prácticas diarias, que la obligaran a esconderse y, sobre todo, a entorpecer la vida de su hija adolescente. Solo había una cosa que, sin embargo, se alteraba en su día a día. Para ella misma era un miedo irracional, casi ridículo si se comparaba con los peligros que podía enfrentar saliendo a la calle y a lugares públicos: no le gustaba acercarse a la ventana de la sala de su casa pues sentía que el vidrio se caería en cualquier momento. La ventana se convertía en el límite entre el adentro protector y el afuera amenazante. Ese límite se le volvía problemático por unas semanas. Después de unos días, afirmaba, el miedo desaparecía y su vida seguía su curso normal.

Esta narración dio origen a la videoinstalación *En la ventana* creada en 2016 gracias al trabajo conjunto con cuatro mujeres víctimas de la violencia del conflicto: Maritza, Yovana Sáenz, Yolanda Guzmán y Sofía Rivas<sup>2</sup>. Un vidrio de 2.20 metros de largo por 1.20 metros de alto colgaba suspendido del techo por dos cuerdas metálicas en un cuarto vacío de paredes blancas. El vidrio estaba claramente resquebrajado; las grietas lo atravesaban en su totalidad. Sobre él se proyectaban los rostros de las cuatro mujeres mientras leían distintos textos de amenazas que han recibido a lo largo de su vida. Las lecturas se fragmentaban, se sobreponían una a la otra, con el fin de subrayar las construcciones retóricas que sostienen a las amenazas: la lógica del castigo merecido, la reducción de la mujer a un cuerpo sexualizado, los insultos como forma de advertencia, entre otras. Los rostros seguían la misma operación formal a la que eran sometidas las voces: se fragmentaban siguiendo las líneas de las grietas que cubrían al vidrio.

*En la ventana* (Arias, 2016) busca reflexionar sobre la construcción retórica de la amenaza a las mujeres víctimas del conflicto. La video insta-

---

2 La pieza fue expuesta por primera vez en la XVIII Muestra Internacional Documental de Bogotá – MIDBO en octubre de 2016, en la sección de documental expandido: <http://www.midbo.co/movie/en-la-ventana/>. Un registro puede verse en <https://vimeo.com/199101362>

lación se enfoca en el lenguaje de la amenaza, en los términos escogidos, en su construcción gramatical. En un principio, mi intención estaba dirigida a hacer visibles esas regularidades lingüísticas que aparecen cada vez que una mujer es amenazada, no por un interés exclusivo en el lenguaje, sino porque en él se revelan contextos culturales de enunciación en los que la amenaza a la mujer parece haberse normalizado. En una sociedad que todavía es capaz siquiera de pensar que una mujer puede haber sido causante (en cualquier grado) de su propia violación, es urgente hacer visibles los supuestos de la percepción del cuerpo femenino que surgen en el lenguaje. Insultos como “perra”, “lesbiana” o “puta” se han normalizado y se ha dejado de percibir la violencia retórica que conllevan. Me interesaba ofrecerle al espectador una especie de análisis del lenguaje, exponer las singularidades gramaticales, retóricas y hasta ortográficas de los textos de las amenazas. Señalar, indirectamente, que detrás de los textos hay alguien que decide cómo escribirlos, qué palabras usar, qué imágenes incluir y cómo diseñarlos. Hay alguien que se toma el tiempo para construir una retórica del miedo y de la muerte.

El sonido es fundamental en la instalación, pues es desde él (sumado al valor instalativo del objeto: el vidrio) que se construye una experiencia sensorial y espacial. Este es el eje de la video instalación: el testimonio de las víctimas asume la forma de la voz de los victimarios con el fin de subrayar la violencia retórica en contra de la mujer. El victimario se hace presente de manera indirecta, como un trazo sonoro a modo de testimonio o ruido. El victimario está *en* el lenguaje. A través de la fragmentación del sonido y la imagen, el testimonio adquiere, más que un contenido informativo, el valor de un espacio de apertura del lenguaje en su dimensión performativa, tal como la entendía John Austin: enunciados que no solo describen hechos, sino que, al expresarlos, realizan el hecho mismo. La videoinstalación apuntaba a espacializar el lenguaje, abrirlo en una experiencia del espacio con el fin de subrayar su carácter de acción. La amenaza no es simplemente una promesa, sino un acto.

Entre las muchas reflexiones generadas en el proceso de creación de la pieza, una me parece particularmente evocativa: ¿qué puede hacer el arte frente a la realidad de la violencia en un contexto como el del conflicto colombiano? ¿Cuál es el papel de la imagen en el llamado “posconflicto”?

En una ya célebre sentencia, Walter Benjamin (1989) afirmaba en 1940: “los bienes culturales (...) tienen todos y cada uno un origen que no [se] podrá considerar sin horror. Deben su existencia no solo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie” (p.182). En esta última frase, citada e interpretada repetidamente en diversos ámbitos (casi hasta la saciedad)<sup>3</sup>, Benjamin señala la dependencia de la cultura de sus márgenes, de aquellos excluidos por la historia, los colonizados, los esclavos, los trabajadores, el proletariado, las masas. La paradoja que ha hecho tan atractiva tal afirmación es que la civilización está basada en la violencia perpetua en contra de sus “otros” inferiores. De este modo, la barbarie habita en el corazón de la cultura y la civilización. Preguntar por el papel del arte frente a la violencia equivale a enfrentar esta sentencia benjaminiana y pensar la posibilidad de la cultura como oposición a la barbarie y no como su continuación y perpetuación.

En una entrevista concedida al periódico *El Espectador* en mayo de 2010, la artista colombiana Doris Salcedo afirmaba, precisamente, que el arte es “el contrapeso de la barbarie”, y que toda su obra se ha dedicado a explorar dicha posibilidad de oposición a través de lo que ella misma denomina una “poética de la barbarie”. Dicha poética se concentraría en hacer visibles a aquellos excluidos que, en su servidumbre anónima, como afirmaba Benjamin, han permitido el surgimiento de lo que denominamos ‘cultura’. En palabras de Salcedo: “Quiere decir que estamos contando la historia de los vencidos. La historia siempre la cuentan los triunfadores y aquí tenemos una perspectiva invertida: no tenemos ni arcos del triunfo, ni columnas de Nelson, ni obeliscos, tenemos ruinas de la guerra y de nuestra historia. Eso nos lleva a trabajar una obra que articule la historia de los derrotados” (en Supelano-Gross 2010, p.37). Si el arte puede ser contrapeso de la barbarie es gracias a su poder de producir testimonios de aquellos que no han tenido voz en la escritura de la historia. Esta es la respuesta más directa y simple a nuestra pregunta: el papel del arte en el posconflicto es el de dar testimonio, es decir, el de dar la voz a aquellos que no estaban destinados a hablar. Solo de ese modo, el arte podrá oponerse a la barbarie y no ser un medio más para perpetuarla. El arte debería funcionar como una re-escritura de la historia.

---

3 Es la cita que está en la tumba de Walter Benjamin en Portbou, en Cataluña.

Esta postura coincide con el amplio consenso que parece existir hoy en Colombia alrededor de la importancia histórica de darle la voz a las diversas víctimas que han sido afectadas por más de seis décadas de conflicto interno. A pesar de que aun puedan existir discusiones acerca de qué casos particulares deben considerarse como “víctimas”, el ejercicio de dar la voz a quienes han sido reconocidos como tales ha sido aceptado y hasta promocionado como un propósito nacional. Desde el 2005 con la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, esta iniciativa, que hasta el momento había estado más cerca de un imperativo ético para unos pocos, se convirtió en parte fundamental de las políticas del Estado. Dar la voz a las víctimas es la base fundamental de cualquier proceso de reparación integral, en tanto permite acceder a esa “otra mirada” que nunca había sido escuchada y visibilizada, que había sido opacada por la voz de los actores institucionales (legales e ilegales) del conflicto.

Hay, sin embargo, diversos modos de comprender el ‘testimonio’ que se compone en la obra de arte, así como su función social. Me interesa aquí examinar dos de estas perspectivas con el fin de defender que no es suficiente centrar la producción artística en el ejercicio de dar la voz si no se cuestiona a la vez la voz misma que compone el testimonio. Para oponerse a la barbarie (de la historia de los vencedores, del conflicto y sus consecuencias) no es suficiente usar al arte como instrumento para componer testimonios, sino que se hace necesario construir en él espacios de disenso en los que el testimonio concreto se transforme en una voz impersonal que, tal vez, ya no tenga la utilidad directa que muchos esperan de la obra de arte.

### **Arte para tramitar el dolor**

En períodos de crisis económica o política, la cultura, tradicionalmente, ha sido localizada en un lugar secundario. Al enfrentar la realidad de la pobreza y la miseria (o después de la experiencia traumática de la guerra, para el caso que nos interesa) la inversión en el sector cultural es percibida como un gasto innecesario e incluso inmoral. Las necesidades culturales son percibidas como lujos, muy distantes de la jerarquía de necesidades básicas: salud, seguridad, alimentación y vivienda. Nos hemos acostumbrados a pensar que estas necesidades primarias se dan siempre *antes* de que puedan incluso aparecer las

necesidades culturales. En este sentido, las políticas estatales en períodos de posconflicto han tendido a dar prioridad a campos que parecen estar conectados de manera esencial a las necesidades de la población, y se le ha asignado a la producción cultural un papel secundario. Este fue el caso del Acuerdo de Dayton que dio fin a la Guerra de Bosnia en 1995. El acuerdo estableció la República de Bosnia y Herzegovina. En el acuerdo nunca se estableció formalmente un ministerio de cultura, lo que supuso que ciudades como Sarajevo atravesaran profundas dificultades para mantener abiertas instituciones culturales como los museos (y originó movimientos artísticos como *Culture Shutdown* que buscaban generar una discusión acerca de la situación de la producción cultural en el país). El supuesto de fondo detrás de esta postura es simple: los conflictos armados responden a desacuerdos sociales, políticos o económicos, y en esa medida son esos ámbitos de la vida colectiva los que primero deben repararse una vez el conflicto ha sido resuelto.

Algunos países, sin embargo, han ido en contravía de esta percepción marginal de la producción cultural, y le han asignado un papel central dentro de los procesos de paz y reconciliación nacional después de la guerra. En 2006, por ejemplo, Afganistán creó un “Plan de acción para la paz, la reconciliación y la justicia”, después de más de dos décadas de guerras en su territorio. El objetivo primordial era “construir una paz sostenible y estable, tramitar abusos del pasado, reconciliar a las víctimas y los victimarios, y en general transitar de un pasado dividido a un futuro compartido”. Dentro de dicho plan, la cultura ocupa un lugar central: “los esfuerzos para promover una *cultura del perdón* y la hermandad, y para fortalecer la solidaridad entre las generaciones presentes y futuras del país, constituyen la base principal del presente plan de acción”. Más allá de plantear su objetivo central en términos de una cultura del perdón y no en términos de políticas estatales, el plan propone acciones concretas que suponen el trabajo conjunto entre distintas ramas del poder ejecutivo y las instituciones culturales, como el establecimiento de monumentos conmemorativos o la recuperación de monumentos destruidos, la construcción de centros de documentación, y la generación de espacios de diálogo y discusión sobre la necesidad de reconciliación.

Bajo esta lógica, organizaciones como el Grupo de Coordinación de Justicia Transicional crearon eventos de discusión en los que las expresiones artísticas ocupaban un lugar fundamental. En 2011, por ejemplo, como

parte la Conferencia Nacional de Víctimas, la Organización Afgana para los Derechos Humanos y la Democracia presentó la obra de teatro *Infinite Incompleteness* compuesta principalmente por testimonios de aquellos que habían sido víctimas de guerra. Un periódico local registró la reacción del público ante el espectáculo: “los espectadores iban y venían entre concentrarse en la obra, tomar fotos y grabar con sus celulares, y llorar (algunos en silencio, otros ruidosa e incontrolablemente). Después de la presentación, muchos de ellos se apresuraron a subir al escenario para tomar el micrófono y empezar a contar sus propias historias” (Mojumdar, 2011). En cada presentación la obra era transformada por la intervención del público. En una presentación en Kabul, por ejemplo, la obra giró en torno a un tema familiar para la audiencia: una niña era forzada por su padre a contraer matrimonio con un comandante del ejército a cambio de una considerable suma de dinero. La niña protestaba, así que el padre la golpeaba delante de su madre, quien era incapaz de intervenir. En este punto la puesta en escena se detenía y los espectadores eran invitados a subir al escenario y mostrar cómo resolverían ellos la situación tomando los papeles de los personajes.

Este caso, lejos de ser excepcional, es ya una práctica común en contextos de conflicto y posconflicto. Son conocidas las experiencias de grupos como el *Global Arts Corps*, una organización internacional dedicada a explorar, en sus propias palabras, “el poder transformador del teatro para reunir personas de bandos opuestos en conflictos violentos”. La organización ha trabajado con poblaciones de 17 países en 3 continentes, alcanzando una audiencia de más de 75.000 personas, y facilitando talleres de reconciliación para más de 11.000 participantes. En Colombia, desde hace ya varios años (antes de hacer parte de un plan nacional de paz y reconciliación), el teatro asumió la tarea de construir una cultura de paz. Como afirma Patricia Ariza, organizadora de la *Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz de Colombia*, realizada en abril de este año, desde hace ya varios años existen artistas relatando el conflicto en nuestro país con el fin de “tramitar el dolor y convertirlo en impulso de construcción de paz” (Internet Global Arts Corps). Es precisamente esta capacidad de tramitar, de transformar el dolor el supuesto fundamental que yace en la base de todas estas iniciativas que asignan al arte un papel central en la construcción de la paz.

Autores como Debra Kalmanowitz y Bobby Lloyd (2005) han condensado dicha potencia de las expresiones artísticas en la capacidad de las

prácticas creativas de expresar emociones problemáticas (como el miedo, la separación o la pérdida) que no salen a la luz por otros medios. Oponiéndose a la famosa sentencia de Adorno (“escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”), los autores afirman la posibilidad y necesidad del arte después de eventos violentos y traumáticos como un medio para incorporar los acontecimientos, superar los traumas y poder seguir adelante. Citando a Stephen Levine, los autores afirman: “después de Auschwitz no podemos seguir adelante como antes. Y aun así debemos seguir adelante. Con el arte, sin ilusión” (Kalmanowitz y Lloyd 2005, p.3). Este es precisamente el eje de dicha postura: el poder del arte para “seguir adelante”, tanto para curar traumas individuales como para rehacer el entramado social y la identidad de una nación.

Barbie Zelizer (2003) ha explicado en qué radica este poder curador del arte (y de las imágenes en general) a través de su capacidad de reducir el exceso y extrañeza original de los acontecimientos traumáticos a estructuras visuales o narrativas conocidas. Al dar testimonio y contar su historia en una puesta en escena teatral, por ejemplo, las víctimas de la guerra en Afganistán lograban poner en sus propias palabras, en sus propias estructuras narrativas, acontecimientos que hasta el momento los habían sobrepasado en términos de experiencia y comprensión. Tal como lo explicó uno de los organizadores del evento, el éxito de la obra *Infinite Incompleteness* radica en que “el teatro crea un lugar seguro, tanto física como emocionalmente, y reúne a las personas. Nadie ha escuchado las historias de los otros antes. Narrarlas los libera de un peso. Algunas veces es como un volcán en erupción” (Mojumdar, 2011).

Desde esta perspectiva, la respuesta a la pregunta que aquí intento desarrollar parece obvia: el arte debe ocupar un lugar fundamental dentro de las dinámicas sociales del posconflicto en tanto tiene la capacidad de dar testimonio, es decir, de tramitar el pasado traumático para transformarlo en un nuevo impulso de construcción de comunidad. Lejos de ser solamente una herramienta de terapias individuales para aquellos que fueron directamente afectados por el conflicto, el arte puede funcionar como una gran terapia colectiva en tanto permite reinterpretar el pasado de la nación y construir un nuevo relato de identidad en el que los bandos antes divididos encuentren elementos en común.

No es de mi interés descalificar los usos terapéuticos del arte en contextos de crisis y posconflicto, ni afirmar que no deberían ser tenidos en

cuenta dentro de las políticas culturales, sino más bien señalar su insuficiencia a la hora de pensar el papel del arte respecto a la construcción de la paz. Como bien afirmaba Zelizer (2003), la condición fundamental para tramitar el dolor del conflicto a través del arte es la posibilidad de reducir el exceso del acontecimiento a estructuras narrativas conocidas, a un lenguaje familiar que permita incorporar y hacer manejable (de un modo u otro) el choque irreductible que produjo el trauma. Si bien esta reducción puede tener consecuencias positivas a nivel individual en aquellos que han sufrido directamente las atrocidades de la guerra, su aplicación como modelo colectivo de memoria puede llegar a ser problemática. En la última parte de este texto, quisiera cuestionar la noción de testimonio que está en la base de los usos terapéuticos del arte con el fin de mostrar la necesidad de pensar la producción artística como un ejercicio de cuestionamiento formal, en donde se construyen disensos en lugar de relatos unificadores de reconciliación.

### **Entre la voz y el rostro**

Beatriz Sarlo (2005) ha señalado lúcidamente cómo, desde hace algunas décadas, el dar la voz se ha establecido como el paradigma fundamental en la construcción de la memoria histórica. El problema de exponer a los sin nombre ha encontrado solución a través de lo que Sarlo (2005) llama el 'giro subjetivo': "la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza en esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada" (p.22). Este es el supuesto fundamental que se revela en los ejercicios de visibilidad de las víctimas en distintos contextos de conflicto: el dar la voz se establece como el medio privilegiado para acceder a la verdad y, en esa medida, para devolverle la dignidad a quienes han padecido las consecuencias de la violencia. Como afirma Georges Didi-Huberman (2014), dar la voz se ha convertido en el imperativo paradigmático para exponer a los pueblos que estaban destinados a desaparecer.

Uno de los puntos más interesantes en el análisis de Didi-Huberman (2014), sin embargo, está en mostrar que en muchas ocasiones las prácticas y dinámicas que apuntan a hacer desaparecer a un pueblo (las cuales son muy diversas y van desde masacres, torturas y violencia explícita, hasta ejercicios

discursivos institucionales de reducción del otro) no están tan distantes de aquellas prácticas que intentan exponerlos al darles la voz. Este punto queda claro al analizar las dos formas centrales de invisibilización de un pueblo propuestas por el autor: la subexposición y la sobreexposición.

El primer término hace referencia a procesos que históricamente asociamos a las prácticas de invisibilización: la censura en sus distintas formas, la desaparición, la violencia directa sobre los cuerpos. Sin embargo, señala Didi-Huberman (2014), la invisibilización no funciona solo a través de procedimientos negativos de sustracción y borrado. Nuestra época ha creado una forma de invisibilizar al otro quizás más perversa: el exceso espectacular de representaciones. Dice Didi-Huberman (2014), que “los pueblos están expuestos a desaparecer porque estás *subexpuestos* a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, *sobreexpuestos* a la luz de sus puestas en espectáculo” (p.14). Este exceso, cabe aclarar, no es un asunto de cantidad. No se pueden tener *demasiadas* imágenes de las víctimas, por ejemplo. El problema es de sobrecodificación: ciertas representaciones son repetidas y amplificadas dentro de ciertos formatos que deben resultarnos familiares para que encontremos en ellas algo de verdad. Es decir, para ponerlo en términos del paradigma de dar la voz, nos hemos acostumbrado a que el otro hable de un modo particular. No a que diga lo mismo cada vez que habla, sino a que su palabra adquiera cierta forma que nos resulta familiar. Ese modo de hablar es la condición para que lo percibamos legítimamente como ese otro y confiemos en la veracidad de su palabra. Si una víctima, por ejemplo, no habla como una víctima *debe* hablar, entonces no confiamos en lo que dice y por lo tanto no la legitimamos como víctima. Esto ocurre desde las prácticas institucionales que imponen formatos para poder tener voz, hasta las prácticas cotidianas y mínimas en las que tenemos contacto con el otro, pasando, obviamente, por los registros audiovisuales de la voz.

El problema de los códigos que hemos establecido para que el habla tenga legitimidad es que se piensan a sí mismos como transparentes, asumen que lo único que interesa de la voz es aquello que articula, aquellos contenidos que comunica. Se asume paradójicamente que la voz del testimonio no tiene un código, o que éste es transparente. Del otro no nos importa cómo hable, sino que hable, porque en nuestra concepción de memoria lo que nos hace falta son contenidos. Por eso, hemos incorporado formas naturalizadas

de la voz, sin preguntarnos en ocasiones a quién sirven esas formas, en qué contextos se originaron y pudieron tener utilidad, a qué medios y espacios de circulación corresponden. El problema de esta naturalización de los códigos es, precisamente, que la víctima puede terminar hablando el lenguaje del victimario y sirviendo directamente a sus intereses. Incluso, la voz misma de la víctima puede terminar por invisibilizar aquello que denuncia. Cuando la voz misma no se cuestiona, cuando el medio se da por hecho, el testimonio repite estructuras y códigos familiares con los que nos hemos acostumbrado a narrar “lo real”. Hoy, el problema no es solo que las víctimas hayan estado privadas de voz durante mucho tiempo, sino que se les ha impuesto el imperativo de hablar de distintas maneras, se les ha puesto un micrófono y una cámara en frente, se les han entregado equipos y se les ha exigido que hablen. Y lo han hecho, obviamente, con los lenguajes que creen que corresponden a esos medios. Gran parte de las víctimas que conocemos se han hecho visibles en los medios en tanto hablan un lenguaje conocido, en tanto se corresponden con sus propias representaciones. Hay un régimen de visibilidad (compuesto por una serie de representaciones diversas) dentro del cual la víctima se hace visible como tal.

Del mismo modo que esta sobrecodificación se hace visible en el testimonio y la voz, aparece también en otro tipo de estrategias de visibilización de aquellos que han sufrido el conflicto. Uno de los más comunes, y que compone el objeto de esta investigación, es la visibilización del rostro. Todos hemos visto en algún momento lugares, objetos o acciones en las que, con el objetivo de denunciar actos de violencia, se exponen públicamente los rostros de las víctimas. En los museos que conmemoran grandes masacres colectivas es común encontrar, por ejemplo, grandes murales con los rostros de cientos de víctimas, una al lado de otra (ver casos como el Museo del Genocidio de Tuol Sleng en Camboya, o el Museo del Holocausto en Kalavryta, Grecia). En el campo de la producción audiovisual, la visibilización colectiva de rostros también ha sido usada como estrategia, como ocurre en el documental *Rostros de la memoria* (2015) producido por el Centro Nacional de Memoria Histórica. En muchos casos, las víctimas mismas han usado esta práctica como estrategia de manifestación pública para denunciar los actos violentos en contra de sí mismos o de sus allegados.

Ahora bien, ¿toda práctica de visibilización de los rostros de las víctimas consigue esa identificación y humanización en quien los percibe?

¿No corren el peligro estos rostros amplificadas de convertirse en un código familiar que invisibilice las identidades que encarnan, tal como ocurría con el asunto de la voz? Si bien cabe destacar de la singularidad irreductible que cada rostro opone a la despersonalización institucional, habría que preguntarse qué pasa cuando la institución asume la tarea, al menos retóricamente, de visibilizar personalizando. ¿Qué ocurre cuando las prácticas espontáneas de denuncia y protesta asumen una forma similar a la de los memoriales institucionales? Todas estas preguntas se condensan en una más fundamental: ¿cómo lograr que en una imagen del rostro aparezca una parcela de humanidad? Se trata entonces, dice Didi-Huberman (2014), de “procurar que, pese a todo, aparezca una forma singular, una parcela de humanidad, por humilde que sea, en medio de las ruinas o la opresión” (p.25). Quisiera retomar la experiencia de la videoinstalación *En la ventana* (Arias, 2016) para proponer un posible desarrollo a este interrogante.

Durante la exhibición pública de la pieza, uno de los espectadores le preguntó a Maritza qué pensaba de la obra de la que era protagonista y que no había conocido hasta ese momento. Su primera reacción fue sonreír en silencio. No con una risa nerviosa, o que denotara que no sabía qué decir. Sino una sonrisa elocuente que le respondía a su interlocutor. Esta respuesta fue chocante para muchos: ¿cómo podía producirle gracia la situación de estar amenazada, de sentir que su vida entera tenía que reconfigurarse a partir de la violencia retórica que le “prohíbe” la acción pública en defensa de otras mujeres? Ante la tragedia del otro, cualquier reacción afectiva era legítima, excepto, tal vez, gracia o diversión. Ante los rostros desconcertados Maritza aclaró su reacción: su voz mezclada con la de las demás mujeres, los rostros fragmentados superpuestos el uno al otro para formar uno nuevo, le hicieron pensar en las brujas, personajes que hablaban otras lenguas (indescifrables para el resto de mortales) y que parecían poder cambiar de rostro mágicamente. Lo que le había causado gracia es que ella, como feminista, siempre se había pensado a sí misma como una bruja, y ahora veía esa imagen en el vidrio frente a ella.

La respuesta de Maritza, además de atacar un extendido prejuicio de que la víctima no puede entender las obras de las que es objeto a no ser que estén hechas en un lenguaje extremadamente simplificador, abría una interpretación de la videoinstalación que resultaba extraña incluso para mí como

“autor” de la pieza: la fragmentación de los rostros y la voz, la cual podía leerse como una alusión al efecto devastador de la amenaza sobre el cuerpo de la mujer, podía ser entendida también como una potencia de resistencia al poner como eje central la figura de la bruja y su poder de transformación. Aunque la conexión general entre feminismo y brujería es tremendamente evocadora, quisiera concentrarme aquí en un aspecto puntual introducido por la alusión a la capacidad de la bruja de ocultar su identidad: el rostro múltiple y cambiante. Un rostro que se borra a sí mismo para producirse siempre como un otro.

La multiplicidad y la borradura parecieran ser principios radicalmente opuestos a lo que caracteriza a un rostro. Si un rostro es reconocible como tal, es porque logra erigirse como matriz de singularidad y, en esa medida, hace identificable a quien se encarna en él. Esa singularidad era precisamente la que daba al rostro su valor como eje de representación de las víctimas del conflicto: para oponerse a las prácticas de desaparición y borradura, la imagen del rostro se erige como herramienta fundamental de identificación y humanización. El rostro singular se nos muestra como lo otro de la borradura. El primero pertenece a las víctimas, la segunda es el procedimiento de los victimarios. La separación parece tajante, y en esa medida estaríamos ante una solución simple: ante las múltiples prácticas que intentan exponer a los pueblos a su desaparición y anonimato, oponemos la singularidad de la identidad condensada en un rostro. Sin embargo, como se dijo anteriormente, a pesar de su potencia de humanidad, el rostro también se codifica, es objeto de sobre exposición. Exponer rostros, en lugar de hacer visible a un otro que está ausente, puede terminar exponiendo a ese otro a su desaparición. ¿Podemos pensar, entonces, que la potencia del rostro para exponer al otro no radica en su singularidad, sino en su multiplicidad? ¿Cuál es la potencia de deshacer los rostros en tanto matrices de identidad?

Podríamos responder, usando a Deleuze y Guattari (1994), que la potencia de la borradura es la desnaturalización del rostro. Las observaciones realizadas anteriormente sobre la voz se hacen igual de relevantes para el caso del rostro. Parafraseo lo dicho anteriormente: El problema de los códigos que hemos establecido para que el rostro tenga legitimidad es que se piensan a sí mismos como transparentes, asumen que lo único que interesa del rostro es aquello que articula, aquella identidad que visibiliza y comunica. Se asume paradójicamente que el rostro no tiene un código, o que éste es transparente.

Hemos incorporado formas naturalizadas del rostro sin preguntarnos en ocasiones a quién sirven esas formas, en qué contextos se originaron y pudieron tener utilidad, a qué medios y espacios de circulación corresponden. Como señalan Deleuze y Guattari (1994), el rostro humano requiere de una producción social y es por tanto una política. “La rostridad es el producto de un dispositivo donde se acoplan el eje de la significación y el eje de la subjetivación, a partir de ciertos agenciamientos de poder que tienen necesidad de producir rostro” (Pagotto, 2010, p.6). Dicen Deleuze y Guattari (1994): “Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro. El rostro solo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional –cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser sobrecodificado por algo que llamaremos rostro” (p.176). Todo el cuerpo queda significado bajo un rostro para que pueda pasar por allí el susurro de la identidad personal. Lo que intentan hacer Deleuze y Guattari es desnaturalizar el rostro, mostrar que histórica y culturalmente, ciertos agenciamientos de poder tienen necesidad de producir rostros y otros no. No tenemos naturalmente un rostro; somos introducidos en él. Así, en palabras de Deleuze y Guattari (1994), “si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política, que provoca devenires reales, todo un devenir clandestino” (p.192).

¿Cómo podría acontecer esta disolución del rostro en la imagen audiovisual? En su influyente libro *La imagen-tiempo* (2004), Gilles Deleuze dedica un capítulo a la relación entre el cine y el cuerpo. No le interesa, sin embargo, el cuerpo como sujeto de acciones, sino lo que él llama *gestus*: “el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca, pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga pre-existente o de una imagen-acción” (p.255). Uno de sus ejemplos es el cine de Cassavetes en donde se disuelve la historia o la intriga para dar paso a un cine de los cuerpos en el que los personajes se reducen a sus propias actitudes corporales teatralizadas ante la cámara. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, en *Faces* (Cassavetes, 1968): la película “se construye sobre las actitudes del cuerpo presentadas como rostros que llegan hasta la mueca, que expresan la espera, la fatiga, el vértigo, la depresión” (256).

Una larga línea del cine experimental se ha dedicado a hacer visibles los *gestus*, a extraerlos del flujo expresivo y comunicativo en el que, a pesar de percibirlos, los pasamos por alto para privilegiar sus contenidos. Las películas

de Andy Warhol: seis horas sobre el rostro dormido. O los experimentos de los accionistas vieneses en los que, a través de la construcción de un ritual (iniciático y litúrgico), el rostro revela su plasticidad. Me interesa particularmente este último ejemplo, pues artistas como Günter Brus ubican en el centro de estos rituales la práctica de la borradura y la violencia sobre el rostro. El rostro, en piezas como *Self painting, self mutilation* de 1965, se convierte en una matriz plástica, en lienzo para que la violencia de los trazos plásticos diluya su identidad.

Se sugiere de este modo una posibilidad dentro de la imagen siguiendo los planteamientos de Deleuze (2004): un movimiento que saque a los rostros de su espacio expresivo natural y los vuelva artificiales. O mejor, un espacio que señale su artificialidad constitutiva. Espacios que borran la identidad, donde el rostro deje de designar sujetos y señale corporalidades: la carnavalización (como en las pinturas de James Ensor), teatralización, exaltación de lo grotesco.

La dislocación del rostro y la voz se muestran, entonces, como tareas necesarias para hacer del arte una herramienta contra la barbarie. No es suficiente dar la voz o hacer visible un rostro, pues es ahí donde se corre el peligro de invisibilizar aquello que se quiere representar, o incluso de asumir el lenguaje de aquellos que han victimizado y marginalizado sistemáticamente al otro. El peligro, para retomar los términos del filósofo alemán, es que al querer oponerse a la barbarie dándole una voz o un rostro a los marginados de la historia, se termine por legitimar dicha barbarie. Es necesario cuestionar los lenguajes, códigos y lógicas de producción de las prácticas artísticas y culturales. El problema sigue siendo, entonces, cómo usar el arte como medio para dar voz y rostro a las víctimas y, al mismo tiempo, cuestionar al arte mismo como medio privilegiado para dar visibilidad. En otras palabras, cómo ir más allá de la instrumentalización del medio.

### Referencias bibliográficas

Benjamin, W. (1989). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 175-192). Buenos Aires, Argentina: Taurus.

Ariza, P. (7 de abril de 2015). Colombia necesita una cultura de paz. *Contagio Radio*. Recuperado de: <http://www.contagioradio.com/>

- Deleuze, G. (2004). *La imagen-tiempo*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil Mesetas*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Global Arts Corps [Página Web]. Nueva York, Estados Unidos: *Global Art Corps*. Recuperado de: <http://globalartscorps.org/>
- González Uribe, G. (11 de diciembre de 2010). Doris Salcedo. *El Espectador*. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/>
- Government of the Islamic Republic of Afghanistan. (2005). *Peace, Reconciliation and Justice in Afghanistan. Action Plan of the Government of the Islamic Republic of Afghanistan*. Recuperado de: [https://www.aihrc.org.af/media/files/Reports/Thematic%20reports/Action\\_Pln\\_Gov\\_Af.pdf](https://www.aihrc.org.af/media/files/Reports/Thematic%20reports/Action_Pln_Gov_Af.pdf)
- Kalmanowitz, D. y Lloyd, B. (eds.) (2005) *Art Therapy and Political Violence. With art, without illusion*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Mojumdar, A. (25 de mayo de 2011). Afghanistan: Dealing with the Trauma of War on Stage. *Eurasianet*. Recuperado de: <https://eurasianet.org/>
- Pagotto, M. A. (2010). Gilles Deleuze y Félix Guattari: políticas del rostro, VI *Jornadas de Sociología de la UNLP*, pp. 1-15.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Supelano-Gross, C. (2010). El contrapeso de la barbarie: Benjamin en Colombia. *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, (2), pp. 318-341.
- Zelizer, B. (2003). Photography, journalism and trauma, *Journalism after September 11*, pp. 48-68. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

### Referencias cinematográficas y artísticas

- Afghanistan Human Rights and Democracy Organization (AHRDO). (2011). *Infinite Incompleteness* [obra de teatro], 50 min. Afghanistan.

Arias Herrera, Juan Carlos (director). (2016). *En la ventana* [video-instalación]. Colombia.

Brus, Günter (artista performer). Kren, Kurt (director). (1965). *Self painting, self mutilation*, 5 min. Austria.

Cassavetes, John (director). (1968). *Faces*, 130 min. Estados Unidos.

Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). (2015). *Rostros de la memoria*, 47 min. Colombia.

EL *FOUND FOOTAGE* COLOMBIANO.  
LA TRADICIÓN DE LA RUPTURA.<sup>1</sup>

CAROLINA SOURDIS Y MARIA LUNA

*Everything had broken down in any case,  
and new things had to be made out of the fragments.*  
Schwitters (1930, citado por Dickerman, 2005)

*Estas imágenes son tuyas, poséalas.  
Lo representan: cúbrase con ellas como los brujos con sus mantos.  
Lo explican por encima de las apariencias.  
Tenga fe en esta explicación simbólica.*  
Luis Ospina (2007a)

Este artículo aborda el uso de material de archivo en el cine colombiano a través de tres ejes de análisis: el cine como meta-historia, el cine como

---

1 Este texto es la versión en español de “Colombian found footage: The tradition of rupture”, publicado en el año 2015 en el número 13 de la revista *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. El texto se presentó para el Seminario *Pensar lo Real* de la XIX MIDBO cuyo tema central fue ‘Collage de memorias: usos del pasado y experimentación documental’. Agradecemos a Sarah Barrow y Beatriz Tadeo Fuica, por su aporte a la edición de la versión en inglés de este trabajo.

montaje y el video-reciclaje como contra información. La primera parte, el cine como meta-historia, estudia el discurso histórico en el cine colombiano en tres películas de Luis Ospina: *En busca de María* (Ospina y Nieto, 1985); la serie de historia del cine *De la ilusión al desconcierto* (2007b); y el ‘collage épico’ de *Un tigre de papel* (2007a). La segunda parte, el cine como montaje, analiza las películas *Fragmentos* (Santa y Campos, 1999) y *Paraíso* (Guerrero, 2006), dos producciones experimentales que abordan críticamente la discontinuidad y la fragmentación de la historia colombiana. La última parte, video-reciclaje como contra información explora las noticias mediáticas como fuente de construcción de archivo, a través del recuento de un grupo de cinco películas producidas por estudiantes y profesores de la Universidad del Valle (Cali, Colombia), una producción que de una forma más radical buscó reapropiar, deconstruir y resistir al discurso de las noticias de televisión en periodos de polarización política.

## Introducción

El *found footage* es un término revitalizado que atraviesa diferentes campos, desde el filme de archivo a los montajes de video digital, y se suele relacionar con el término ‘película de compilación’ (Eisenhut, 2006, p. 244; Kuhn y Westwell, 2012, p. 185). Diferentes aproximaciones para comprender su valor y uso han evolucionado desde la definición de una práctica en relación con unos pocos textos, casi siempre ligados a museos y exhibiciones artísticas (Hausheer y Settele, 1992; Bonet, 1993; Wees, 1993; Hibon y Beauvais, 1995) hasta convertirse en objeto de múltiples interpretaciones en diferentes campos académicos. Investigaciones recientes en este tema (Barón, 2014, 2012) y el lanzamiento de la revista “Found Footage en España” (Ustarroz, 2015), una publicación dedicada exclusivamente a estas prácticas, editada en inglés y en español, indican algunos de los síntomas recientes de esta revitalización del *found footage* (Rannou, 2008).

El objetivo de esta introducción no es proveer un contexto histórico de las prácticas de *found footage* y sus obras que, en sentido estricto, nos llevaría de vuelta a los estudios de la vanguardia soviética de los años 20 (Eisenhut, 2006, p. 44; Bonet, 2010). Para los objetivos que nos planteamos en este artículo, en cambio, nos enfocamos en la evolución de la discusión del

*found footage* en la literatura académica reciente y aplicamos algunas de las ideas extraídas de esta revisión para comprender las películas colombianas que han utilizado el *found footage* en diversas formas. Muchos textos académicos se refieren al libro *Films Beget Films* (Leyda, 1964) como precursor de este campo, sin embargo, el término *found footage* en sí mismo no había sido definido al momento de su publicación. El texto de Leyda se refiere a la compilación y el material de archivo y llega a la noción de ‘material utilizable’ -*usable footage* (1964, p. 142). El *found footage* como término es difícil de definir con precisión (Danks, 2006, p. 242) y generalmente se entiende como reutilización de material de archivo, película de compilación, collage y apropiación. En este terreno pantanoso el “foundness” que traduciríamos como “lo encontrado” es un término útil para comprenderlo. La idea de ‘lo encontrado’, acuñada por Barón (2012), nos sirve así, para clarificar algunas continuidades que observamos entre reapropiación documental y video experimental:

‘Lo encontrado’ es un elemento constitutivo de todos los documentos de archivo, ya sea que hayan sido encontrados en un archivo o en la calle. Este carácter de ‘lo encontrado’ de los documentos de archivo existe por contraposición a los documentos que percibimos como filmados por los directores de cine específicamente para una película determinada. De hecho, este sentido de ‘lo encontrado’ es integral a la experiencia del documento de archivo. Es parte de lo que reviste al documento de archivo con un aura de autenticidad y acentúa su aparente valor como evidencia (p.103).<sup>2</sup>

Aunque las referencias académicas globales sobre el *found footage* coinciden en dos publicaciones seminales (Wees, 1993; Leyda, 1964), vale la pena subrayar la importancia del contexto español como pionero en las reflexiones sobre esta práctica. La exhibición y el catálogo de *Desmontaje: Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje* (Bonet, 1993) merece mención aparte. Este catálogo contiene textos en inglés y en español de autores como William C. Wees, Yann Beauvais y Catherine Elwes, entre otros. De hecho, en el contexto de este artículo, es muy importante la forma en que Eugeni Bonet introduce el término desmontaje al hacer énfasis en las posibilidades conceptuales y

---

2 Traducción de las autoras.

técnicas del montaje. Otra referencia clave en el contexto iberoamericano es el trabajo de Antonio Weinrichter, quien ha realizado un proyecto de largo alcance sobre las prácticas del *found footage*, desde la publicación de su texto fundacional en la revista *Archivos de la Filmoteca* (1998) hasta la publicación del libro *Metraje encontrado: La apropiación en el cine documental* (2009). La importancia de este texto no es solamente teórica, sino que ha influido en la producción de video apropiación en América Latina (Vallaza, 2012; Campo, 2002a; Luna y Santacruz, 2001b). Más recientemente, en Argentina, el BAFICI publicó el libro *Cine Encontrado: ¿Qué es y a dónde va el found footage?* (Listorti y Trerotola, 2010) para acompañar el énfasis en esta temática de la 12ª Edición del reconocido festival de cine. Dicha compilación, que discute aspectos fundamentales de esta forma audiovisual, reafirma, desde una perspectiva cosmopolita, el creciente interés en este tipo de películas en América Latina.

Las diversas perspectivas que tienden a definir el *found footage* en relación con el cine documental como cine impuro, están ligadas a la conceptualización de la forma establecida en definiciones recientes como “una forma más irrespetuosa con el material original” (Kuhn y Westwell, 2012, p. 185) o como un “cine bastardo” refiriéndose al uso de las “películas efímeras” o a los “sobrantes de la producción” (Prelinger citado en Bonet, 2013; Paletz, 2011; Bonet, 2010, p. 44). Ya sea considerado como género ‘impuro’ o ‘bastardo’, lo cierto es que el *found footage* logra crear una ecología alternativa donde las fuentes de archivo son motores de re-creación (volver a crear desde los fragmentos). En muchos casos, esta recreación suele servir para cuestionar el material de archivo como una fuente de tradición e historia.

A pesar de la explosión de teorías y referencias de *found footage*, aún falta reflexión sobre esta práctica como aproximación política al hecho fílmico, en particular en las cuestiones relacionadas con las vanguardias artísticas en América Latina. La idea de una aproximación específicamente latinoamericana al *found footage* rara vez ha sido explorada y permanece ignorada en la mayoría de los textos sobre esta forma. Sin embargo, los textos enciclopédicos generalizan definiciones, desde diferentes contextos, afirmando que “la práctica del *found footage* tiende a evitar posiciones políticas” (Stalter, 2006, p. 433). Unas pocas excepciones publicadas en el entorno hispanico se refieren a las prácticas del *found footage* en América

Latina (Ortega, 2009; Bonet, 2010; Vallaza, 2012). Sin embargo, no se debe olvidar que en los cines de América Latina hay aproximaciones al uso de los archivos en el cine que dan cuenta de posiciones políticas expresadas desde el inicio de las prácticas de *found footage* en el continente. Ejemplos destacados se encuentran en títulos como *Now* (Álvarez, 1965) o *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968). También se destaca el uso de imagen de archivo en películas de ficción que envuelven un significado político (Gutiérrez-Alea, 1968), o la presencia de collages documentales de tono irónico como *La isla de las flores* (Furtado, 1989). Esta diversidad de referentes en películas que trabajan con material de archivo en América Latina nos lleva a abordar una perspectiva más amplia del concepto de *found footage*. Por lo tanto, nos referimos no sólo a películas hechas exclusivamente de material de archivo que ha sido encontrado al azar, sino también a filmes que incorporan lo que Baron sugiere llamar ‘lo encontrado’: “Un elemento constitutivo de todos los documentos de archivo, ya sea que se encuentren en el archivo o en la calle” (2012, p. 103)<sup>3</sup>.

En ese artículo nos enfocaremos en el uso político de ‘lo encontrado’ en los documentales producidos desde 1999 a 2010 en Colombia. Este periodo, que fue particularmente prolífico para los cineastas de este país en términos del uso de las prácticas del *found footage* (Sourdis y Lowis, 2010) sugiere que el uso del *found footage* en Colombia se deriva en gran parte de un contexto político de fragmentación y nostalgia de unidad. Así, este artículo interroga no solo la nostalgia política de un archivo perdido y parcialmente encontrado, sino también el contexto de una política fragmentada en el cual estos trabajos fueron producidos.

La expresión de *found footage* que correspondería a una nostalgia de unidad que nunca pudo ser alcanzada, se podría caracterizar en términos más estéticos como un ‘collage épico’ que implicaría estrategias de ‘interrupción’ y ‘cita’ (Wees, 1993, p. 157). Aquí proponemos examinar el uso de ‘lo encontrado’ en el cine colombiano siguiendo tres ejes de análisis: el material de archivo como meta-historia, es decir, como generador de un discurso sobre la historia del cine; la dimensión poética del montaje y el video-reciclaje y

---

3 Traducción de las autoras.

la contra información como estrategias radicales de entender las noticias de televisión producidas en períodos de polarización política.

### El archivo filmico como metahistoria

La apropiación del material audiovisual invitaría a una revalorización del potencial del montaje cinematográfico, más allá de su dimensión como herramienta para proveer continuidad narrativa, o como mecanismo estético para explorar la plasticidad de la imagen fílmica. Aún en contextos geográficos e históricos diferentes, la reutilización de material audiovisual de diversos orígenes subraya su naturaleza fragmentaria y el potencial para este medio de develar sus propios mecanismos a través de los meta-discursos. El cine dentro del cine abre una gran perspectiva para que el montaje pueda ser concebido desde una dimensión más amplia, al mismo tiempo como forma estética, como método de pensamiento y como reescritura de la historia.

Aunque no se puede hablar de una escuela o tendencia generalizada en el cine colombiano que explore, como tal, el potencial del montaje cinematográfico y desarrolle la práctica de ‘lo encontrado’, el cineasta Luis Ospina es quizás quien más ha desarrollado el uso de material de archivo en su trabajo desde una perspectiva personal. En ella explora la apropiación de un corpus heterogéneo de material audiovisual, usando el archivo tanto de materiales abandonados como de los llamados *orphan films*. Ospina combina filmes sin un origen específico y fragmentos de películas perdidas con su propio material.

En este artículo, nuestro análisis del uso de material de archivo por Luis Ospina está fuertemente ligado al concepto de meta-historia desarrollado por Hayden White en 1973. White (1992) en su estudio considera la historia como un discurso narrativo y cuestiona las certezas del conocimiento histórico:

Los relatos históricos pretenden ser modelos verbales de segmentos específicos del proceso histórico. Pero tales modelos son necesarios porque el registro documental no produce una imagen sin ambigüedades de la estructura de sucesos de que dan fe. Para figurarse “lo que realmente ocurrió” en el pasado, por lo tanto, el historiador tiene que prefigurar como posible objeto de conocimiento todo el conjunto de sucesos registrado en los documentos. Este acto prefigurativo es poético en la medida en que es precognoscitivo y precrítico en

la economía de la propia conciencia del historiador. También es poético en la medida en que es constitutivo de la estructura que posteriormente será imaginada en el modelo verbal ofrecido por el historiador como representación y explicación de “lo que ocurrió realmente” en el pasado (p.40).

Siguiendo esta cita, sugerimos que el uso de material de archivo por parte de Luis Ospina implica una reflexión sobre la preservación de la herencia cinematográfica como una esfera de la herencia cultural de la nación, ya que él dedicó buena parte de su trabajo cinematográfico a rescatar y construir la memoria de las películas olvidadas. Pero más allá de las intenciones de Ospina por reconstruir una historia del cine colombiano, argumentamos que sus películas develan una “metahistoria discursiva” es decir “un comentario sobre el discurso cultural y los patrones narrativos que subyacen a la historia” (Zryd, 2003, p. 42).

El cortometraje *En busca de María* (Ospina y Nieto, 1985) evoca la primera película colombiana: *María* (Calvo y Del Diestro, 1992), basada en la novela fundacional de Jorge Isaacs. La evocación de la película de Calvo y Del Diestro se logra a través de las entrevistas con los que participaron en ella, de dramatizaciones basadas en los diarios del director y del uso de extractos de la novela como intertítulos. Además, la pieza de 20 segundos rescatada de la película original que abre la película de Ospina brindándole una atmósfera de autenticidad, incluye imágenes del caballo cruzando el río y el puente sobre los valles. El filme está enmarcado en una dramatización cómica: una película silente en la que actúa Ospina, junto a su amigo, el director Carlos Mayolo, en el papel de los directores Calvo y Del Diestro. Tomados en su conjunto, estos elementos se interpretan como indicaciones de una meta-historia irónica o en términos de White (2014, p. xxxii): el reconocimiento de una historia narrativa que está llena de vacíos.

La aproximación del director sobre el cine colombiano se percibe como vaciado de memoria. Por ejemplo, *En busca de María* (Ospina y Nieto, 1985) concluye con la línea “Y no me acuerdo más...”, pronunciada por el historiador Hernando Salcedo Silva, aunque el historiador recuerde su experiencia como espectador de la película durante su infancia. De acuerdo con Ospina, desde una perspectiva histórica el cine colombiano, nunca se ha establecido como un espacio de intercambio y construcción, por el contrario, ha sido más bien una tierra de nadie, una colección de películas abandonadas que

únicamente sobrevivieron como fragmentos y remanentes. ‘Lo encontrado’, en términos de Baron, que está muy vigente en la ausencia del material de uno de los filmes pioneros del cine colombiano, se convierte en el pretexto de una intención muy clara hacia la historización de un cine que sólo llega a ser posible a través del uso de archivos audiovisuales fragmentados.

Precisamente, la noción de una historia del cine colombiana, compuesta de fragmentos, se desarrolla más adelante en la serie *De la ilusión al desconcierto* (Ospina, 2007b), trabajo hecho por encargo para la Fundación Patrimonio Fílmico. En esta serie, el tratamiento es muy similar al mencionado en los cortometrajes, en términos de la prevalencia de estructuras y enlaces al material de archivo compuesto de películas huérfanas<sup>4</sup>, confiscadas y filmes bastardos. Los testimonios de los personajes del cine colombiano entrevistados en la película, se estructuran de forma aparentemente retórica, y, tanto la presencia como la ausencia de imágenes, funciona como evidencia de lo que está inevitablemente perdido y olvidado. Por su parte, la entrevista, en el formato de documental clásico, se filma sin ninguna transgresión particular al modelo institucional. Esto está muy presente como modelo primario del discurso en el trabajo de Ospina. Sin embargo, la reconstrucción a partir de fragmentos nos acerca a una tragedia común a la historia del cine colombiano: la fragmentación y la pérdida de la memoria. En últimas, tanto la aproximación irónica como el tono apocalíptico de la película, así como la inclusión de antiguos fragmentos de video institucional, entendidos en este contexto como “películas bastardas” (Prelinger citado en Bonet, 2013; citado por Paletz, 2011), constituirían una rica fuente de fragmentos que en conjunto contribuyen a comprender la idea de una ‘tradicción de la ruptura’<sup>5</sup>.

---

4 El origen del término películas huérfanas (*orphan films*) es desconocido. Sin embargo, hacia 1990, los archiveros utilizaron comúnmente el término para referirse a las películas abandonadas por sus propietarios. Antes del final de la década la frase emergió como un término común en preservación fílmica, primero en Estados Unidos y después a nivel internacional.

5 El término ruptura es utilizado en el contexto del análisis de trabajos de vanguardia. La exhibición artística “Shatter Rupture Break” en el Instituto de Arte de Chicago del cual se toma esta palabra nos dio la principal idea acerca de esta tradición de la ruptura en el cine colombiano.

El método de entrevistas es llevado al límite por Luis Ospina en el largometraje *Un tigre de papel* (2007a), un falso documental sobre Pedro Manrique Figueroa, personaje de ficción que habría desarrollado una original técnica del collage en Colombia. Los curadores de arte Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, crearon el personaje y el documental a través de un collage de entrevistas utilizando diferentes películas y formatos. En el trabajo, los archivos, aunque organizados en orden lógico, están formalmente manipulados por Ospina. Esto subraya la ironía constante de un director que intentó establecer la relación entre arte e historia en Colombia a través del siglo 20; la vida de Pedro Manrique Figueroa, un artista que según la leyenda fue testigo de todos los eventos de la historia colombiana, es paradójicamente imposible de encontrar y resulta apenas perceptible por un manojito de fragmentos poco hilados entre sí. Este ‘mockumentary’ podría ser descrito como un ‘collage épico’, siguiendo a Wees, en la medida en que puede ser categorizado en el contexto de ‘trabajos que no únicamente usan el *found footage*, pero que describen películas más o menos autónomas bajo un mismo término. (1993, p. 48)<sup>6</sup>.

*Un tigre de papel* cuestiona el alcance del método documental basado en la presentación de la evidencia que marcaría la autenticidad del mundo histórico: titulares de periódico manipulados, anuncios de televisión reeditados, propaganda política y noticias de televisión que resumen una falsa indexicalidad. Aquí, la gran mentira de la existencia de Pedro Manrique Figueroa se presenta como una gran verdad en la película, más allá del hecho de que no existe evidencia sobre él en los archivos, como la frase extraída de la película lo ilustra: “Estas imágenes son tuyas, poséelas. Lo representan: cúbrase con ellas como los brujos con sus mantos. Lo explican por encima de las apariencias. Tenga fe en esta explicación simbólica” (Ospina, 2007a). Si retomamos la meta-historia encontramos que la fuente más cercana de conocimiento histórico disponible no es nada más que una experiencia falsa, y, por lo tanto, imaginaria; reconstruir la memoria, sería, por tanto, la única forma de filmarla.

---

6 Traducción de las autoras.

## Las dimensiones políticas del montaje

Los archivos han sido concebidos por muchos como las ruinas del tiempo (Habib, 2006). Marcas del pasar de los años sobre el celuloide, sobre aquellos rostros y gestos de espectros proyectados en la pantalla, ponen de manifiesto la fragilidad de la memoria, su naturaleza fragmentaria y escurridiza. La posibilidad de registrar ‘el mundo’, potenciada por la invención del cinematógrafo, trajo consigo la posibilidad de “embalsamar la muerte” tal como el teórico francés André Bazin sugiere en su texto “La ontología de la imagen fotográfica” (1960). Es natural entonces que las prácticas del *found footage* con su tono evocativo y nostálgico, constituyan una reflexión sobre el paso del tiempo a través del uso de las imágenes y profundicen en la relación entre imágenes, historia y memoria.

Comisionado por la Fundación Patrimonio Fílmico, el filme *Fragments* (Santa y Campos, 1999) fue realizado enteramente con imágenes de archivo, tanto de ficción como de *actualités*, una especie de boletines informativos que datan del principio del siglo XX hasta el año 1958, principalmente producidos por y pertenecientes al archivo de los Acevedo<sup>7</sup> (El Gazi, 1994). En contraste, *Paraíso* (Guerrero, 2006), película que evoca el espíritu nadaísta del conocido movimiento de vanguardia de la década de los 50 en Colombia, está compuesto principalmente de imágenes grabadas en formato súper 8 por su propio director, pero su edición contiene fragmentos de material de archivo de eventos políticos e históricos en Colombia entre 1958 y 2006.

Ambas películas están puramente estructuradas desde la imagen, es decir, no hay voz expositiva o introspectiva, ni entrevistas u otro tipo de comentario. Son filmes que pueden ser comprendidos desde el montaje poético, siguiendo el trabajo de Sourdis y Lowis (2010). Su estructura está fundada sobre relaciones sensoriales y emotivas antes que, sobre un discurso retórico, y están estrechamente ligadas con una búsqueda expresiva antes que con la demostración de un argumento. Santa y Campos usaron un orden cronológico y secuencial para organizar los fragmentos de las películas por

---

7 Los Hermanos Acevedo fueron pioneros del cine colombiano. Su compañía de producción Acevedo e Hijos, fundada por su padre, existió desde 1923 hasta 1946 (El Gazi, 1994).

décadas y explícitamente dividieron el contenido con intertítulos. Este tratamiento contrasta con la noción más abierta y oscilante de la estructura de Guerrero, quien vuelve sobre imágenes clave a lo largo del filme. Cada uno está acompañado por un diseño complejo de sonido que funciona como contrapunto de las imágenes y retoma la pregunta por un discurso político a través del montaje, así como la búsqueda de un espectador activo que debe develar una pluralidad de relaciones y sentidos en la imagen.

En términos formales, ambas películas aluden decididamente a los eventos políticos en la historia de Colombia y proponen desde la reconfiguración a la que se ven sometidos, nuevos escenarios de significación a través de una reconfiguración de sus estructuras. Sin decantar un discurso doctrinario explícitamente ideológico, estas cintas constituyen una revisión de la historia de Colombia hasta el punto en que ambos presentan una mirada retrospectiva a la idea de un proyecto nacional. Esto se logra a través de re/representación del archivo nacional existente (por ejemplo, imágenes que hablan de la lucha histórica por el poder, el sectarismo político, la pobreza, la desigualdad social, el narcotráfico, la insurgencia, etc.) o bien mediante la creación de imágenes complementarias que han sido ensambladas en el mismo discurso para permitir a los espectadores reforzar un punto de vista crítico y establecer relaciones directas entre el pasado, el presente y el futuro del país.

Así, se nos invita a mirar el significado de las imágenes como dadas por los usos que les fueron asignados, las cuales en el caso de *Fragmentos* (Santa y Campos, 1999) están claramente relacionadas con la voluntad de la legitimación de los ideales políticos de turno. No es extraño entonces que gran parte del material registrado por los hermanos Acevedo esté marcado por una fuerte voluntad de reafirmación de los idearios liberales de su época—con los que convenían— y su consecuente proyecto modernizador a partir de 1930 (Mora y Carrillo, 2003); o encontrar que muchos de los fragmentos de las películas de ficción se corresponden con aquellos que ilustran el rol que mujeres, hombres o una específica clase social deberían adquirir en el orden establecido. En el caso de *Paraíso*, la naturaleza ideológica original de los archivos es menos clara, en la medida en que se trata de una estructura más fragmentada, sin embargo, la continua interacción de los mismos con el material filmado en el ‘presente’, permite cuestionar el devenir histórico-político de Colombia.

La vinculación establecida aquí entre lo político y lo poético, muy propia de los movimientos artísticos a lo largo de América Latina, como el Muralismo Mexicano, el Nuevo Realismo Argentino y el Cinema Novo Brasileiro, está a su vez ligada al contexto de las artes figurativas en Colombia desde 1970 a 1990. Artistas como Miguel Ángel Rojas y Óscar Muñoz desarrollaron su búsqueda creativa en 1970 entre la provocación y la ruptura total con los cánones establecidos. Así, exploraron técnicas y materiales como la fotografía y el dibujo que no eran considerados en la época como formatos legítimos por los artistas profesionales reconocidos en las instituciones y circuitos nacionales. Además, la técnica del collage -ampliamente explorada por Gustavo Zalamea a principios de los 90 a través de su obra *Proyecto Bogotá* (1994) y compuesta de varias postales de la ciudad- podría estar relacionada a la composición de las películas a las que se hace referencia en esta sección: una ballena gigante sumergiéndose en el horizonte bogotano, el naufragio del parlamento colombiano en medio de la Plaza de Bolívar y la plaza dividida por una grieta llena de lava. Todos estos modelos icónicos aparentemente surrealistas son cercanos a la historia política del país: la plaza como escenario público y centro de diversos poderes (la Iglesia, el Palacio de Justicia), destruido dos veces: primero durante el Bogotazo -en los dos días de disturbios civiles que siguieron como consecuencia del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, candidato del partido liberal para las elecciones de 1958 - y después, con el asedio del Palacio de Justicia por las guerrillas del M-19 en 1985. En resumen, esta consideración final apunta a la presencia del elemento político como forma de provocar el cuestionamiento del pensamiento y la ideología a través de imágenes, que ya fue planteada por los artistas colombianos de los años 70, y se hace eco en *Fragmentos y Paraíso*, en la medida en que estas películas se basan en el potencial del remontaje para dar lugar a un discurso histórico y político.

### **El reciclaje de video como contra información**

En este apartado nos referiremos al material encontrado concebido como una práctica ecológica de reciclaje de medios, una tendencia que expresa otro tipo de “gesto político” que se dirigiría a “combatir el sentido de los materiales de la tóxica cultura popular” (Weinrichter 2009, p.172). Para algunos autores fundamentales en el campo del *found footage*, la incorporación de

material encontrado, entendido aquí como el reciclaje de cine o material de vídeo, y particularmente utilizado en trabajos experimentales, ha sido interpretado como un gesto ecológico, como arqueología o como crítica cultural (Sandunsky, citado por Bonet 1993, p.p 21-22). Al mismo tiempo, Bonet señala que el reciclaje está relacionado con ideas previas que abarcan el tratamiento de las imágenes de archivo conocidas como ‘contra-información’ y ‘televisión de guerrilla’ - temas que ya se insinuaban en su libro *En torno al video* (Bonet et al., 2010).

Los casos aquí examinados son ejemplos del tratamiento de video de noticias que surgen como reacción al monopolio de la información en Colombia. En el contexto político de un conflicto armado interno, enmarcado por la política de seguridad democrática, en conexión con la lucha global contra el terrorismo, aparecen ciertos elementos clave como el auge de las noticias privadas y la negación de la existencia de un conflicto armado entre el ejército, la guerrilla y los paramilitares por parte de los empresarios y el Estado colombiano. Estos factores, por supuesto, acentuaron la restricción y control de la circulación de imágenes de guerra (Luna, 2014). Para comprender mejor la producción en este contexto, resulta útil el término ‘dispositivo videográfico’ (Campo, 2012; Bussolini, 2010, p.86) puesto que alude a las noticias de televisión de archivo utilizadas en procedimientos de metraje encontrado que se combinan para formar un mecanismo de contra información y resistencia mediática. En este contexto la idea de “dispositivo videográfico” se refiere concretamente a la re/producción de vídeo analógico y digital situado en los márgenes de la producción de imagen privada, pero que a su vez se nutre de ella. Este tipo de obras resignifica el archivo de noticias diarias resituándolo en un contexto de libertad expresiva, que lo distancia del control de la información al que estos productos están sometidos.

Los tres primeros videos analizados en esta sección fueron realizados en el marco de la serie de televisión *Vidas Cruzadas* (Luna, 2003, p.41) y recibieron apoyo de la televisión pública nacional y regional. Los otros dos trabajos, se produjeron después de un cambio de gobierno y en medio del predominio de los canales privados y el proyecto de neutralización de la televisión pública (Luna, 2014, p.90). En este nuevo entorno, estas obras de *found footage* carecieron de apoyo institucional, por lo tanto, su producción quedó completamente a cargo de estudiantes universitarios y

académicos que seguían experimentando con las nuevas posibilidades de captura de información que brindaban los aparatos caseros de video digital. En cualquier caso, estos trabajos de contra información fueron marginados de la emisión televisiva y tuvieron una distribución limitada, de forma que sus intenciones de activismo político quedaron restringidas a circuitos y audiencias especializadas. Los cinco trabajos experimentales mencionados en este apartado: *Manual inconcluso para el silencio* (Luna y Santacruz, 2001), *No hay país* (Arias, 2001), *Noticias de guerra en Colombia* (Campo, 2002), *Informe 7 p.m.* (Hernández, 2005) y *Cuerpos frágiles* (Campo, 2010); se desarrollaron durante la década 2000-2010 en la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle en Cali, Colombia. Estas obras tienen en común su lugar de origen y, sobre todo, su relación con “lo encontrado” (Baron, 2014) en términos de reciclaje de información, que en este caso se, refiere específicamente a la intervención del material de noticias de televisión. Así, estos experimentos de contra información constituyen un campo de investigación visual dentro de un espacio expresivo de cuestionamientos comunes que se dieron en el contexto del conflicto colombiano contemporáneo. En última instancia, el conjunto de estos trabajos experimentales constituye un corpus alternativo de investigación generado por una práctica y una reflexión compartida en torno que detonó la mirada sobre los archivos de noticias de televisión.

*Manual inconcluso para el silencio* (Luna y Santacruz, 2001), *No hay país* (Arias, 2001) y *Noticias de guerra en Colombia* (Campo, 2002), se emitieron como serie en la televisión pública nacional y fueron presentados en festivales internacionales de cine documental en España y Francia. En su conjunto tienen ciertas características comunes, como la presencia de imágenes del conflicto armado, el uso del sonido directo y una reflexión teórica sobre la producción de información. Estos trabajos de estudiantes revelan una resistencia al uso de una voz privilegiada, lo que, según Campo (2002b), se expresa a través de diferentes estrategias:

Cada semana se emitía un documental de un realizador diferente. La identidad del espacio estaba dada por ciertos tratamientos: oposición a los narradores autoritarios; fusión de imágenes derivadas del directo o de otras estéticas cinematográficas con video-arte y reportaje; reto a la llamada objetividad del periodismo a través de obras personales o con la participación de diferentes voces distintas a las de los informadores de televisión; obras que pueden

adoptar la forma de biografías, autobiografías o ensayos, en las que cabe el ensueño, el delirio, el absurdo e incluso la ausencia de búsqueda de la verdad (p.99).

*Manual inconcluso para el silencio* (Luna y Santacruz, 2001) comprende material encontrado, retomado exclusivamente del archivo de imágenes de noticias, en su mayoría no emitidas, sobre el desplazamiento forzado. Este compendio de noticias ocultas, en medio de la negación del conflicto armado, se ensambla y se invita a ver desde el texto que abre el ensayo como “las imágenes de una guerra no declarada que se vive en los campos colombianos”. Este *Manual*, que se entrega como resultado de una tesis de pregrado, es una de las primeras obras que reflexiona explícitamente sobre el concepto de material encontrado de noticias de televisión en Colombia. Se deriva de la imposibilidad de entrar en las zonas rurales afectadas por el conflicto armado y a partir de una producción no lograda en la zona rural, descubre la existencia de un archivo de guerra inexplorado que dormía, con muy pocas garantías de perdurar, en los archivos de los noticieros regionales. Las imágenes se centran en las expresiones espectrales y las miradas ausentes, de rostros anónimos que miran fuera de cuadro, como interrogando el vacío narrativo de las escenas de guerra que no tuvieron tiempo de ser contadas. Se nutre de las imágenes lentas que normalmente se ignoran en el devenir de las noticias. La secuencia silenciosa de un éxodo ocurrida a pocas horas de la ciudad es la oposición al rápido ritmo del montaje del noticiero de televisión en el que las imágenes son sólo fragmentos cortos, segundos que sirven para apoyar la información que se transmite. Parecía que el propio material, desde su visualización, sugería un desmontaje, en los términos de Bonet (1993), generando la posibilidad de contar una historia alternativa sobre aquellos que no suelen tener voz, ni presencia en los medios de comunicación.

En la segunda obra, *No hay país* (Arias, 2001), el director, quien es un experto montajista, explora nuevos montajes de información, música y entrevistas para expresar su propia versión de un país inmerso en un conflicto político y urbano. La obra es una mezcla ecléctica de material de archivo reciclado de diferentes fuentes, incluye grabaciones propias, y es una crítica de lo que su autor entiende como la falsa unidad del país. Hace un uso irreverente de las texturas de video controladas por lo que en su momento eran las nuevas herramientas de efectos de vídeo digital, que transforman y enmascaran la

imagen original mientras se acompaña de música siguiendo la estética de un video-clip. *No hay país*, tomado en el entorno del reciclaje como contra información, muestra claramente cómo el aparato videográfico puede ser utilizado para la creación de nuevos discursos que expresan la libertad experimental a través del remontaje de un material de noticias de archivo.

*Noticias de Guerra en Colombia* (Campo, 2002) es el video que cierra lo que aquí interpretamos como una trilogía basada en la circulación de conocimientos e imágenes que, a su vez inspiraron diferentes experimentos en torno al reciclaje de la información descartada y a menudo olvidada por los noticieros. Así, este largometraje documental de televisión, que incluye material encontrado del mismo archivo de noticias de televisión del que se nutrieron los dos trabajos anteriores, busca al periodista que estuvo en la mayor parte de estas grabaciones y reflexiona sobre la cobertura del conflicto armado en la zona suroccidental del país. A través de entrevistas a periodistas y directores de un noticiero regional, se explican las rutinas diarias en las que se envuelven la grabación y emisión de las imágenes de la guerra en Colombia. Esta obra, de alguna manera cierra este ciclo de producción de archivo en la Universidad del Valle y no sólo interroga las imágenes encontradas, sino que también utiliza las noticias de archivo para cuestionar las prácticas mediáticas que las produjeron.

El segundo grupo de obras de contra información, realizadas años más tarde, recibió menos apoyo institucional de los medios de comunicación que el de la primera serie *Vidas Cruzadas*, en el que había menos control sobre la propiedad de los archivos y menor control ideológico sobre las emisiones en televisión pública. Sin embargo, esta situación de dificultad de una producción enmarcada en lo institucional, permitió a su vez la búsqueda de nuevas posibilidades de captura de imágenes con dispositivos caseros de video digital que empezaban a comercializarse. El video ensayo con la voz en off del director fue la forma dominante en los dos trabajos explorados aquí: *Informe 7 p.m.* (Hernández, 2005) y *Cuerpos Frágiles* (Campo, 2010).

En *Informe 7 p.m.*, el sonido constituye el principal elemento expresivo. Esta película explora la espectacularización y omnipresencia del conflicto armado en la televisión, esta vez desde la perspectiva de la audiencia de los dos principales canales privados: RCN y Caracol, dos canales enfrentados

que tendían a producir un bombardeo continuo de noticias violentas. La obra utiliza intertítulos que se muestran repetidamente en la pantalla para desvelar estrategias de manipulación de los medios de comunicación. Pero la crítica mediática explícita no se desarrolla hasta la aparición de *Cuerpos Frágiles* (Campo, 2010), largometraje de vídeo producido casi en su totalidad con imágenes grabadas directamente de la emisión de televisión. El hilo conductor es la sensación de incomodidad que provoca la imagen del cadáver del líder guerrillero Raúl Reyes, exhibido masivamente en los medios de comunicación como un triunfo del gobierno. La obra concluye el ciclo del *found footage* en Univalle como una contra información y crítica radical, situando el reciclaje de la guerra y las imágenes de la muerte en un contexto global en el que el terror se convierte en una mercancía. Al elegir utilizar la voz del director como narrador, esta obra hace explícita la autoría y muestra un rechazo a las estrategias antiterroristas globales que utilizan imágenes como herramientas ideológicas en nombre del Estado. Deconstrucción y apropiación constituyen así las mejores herramientas para resistir desde dentro de las mismas, del régimen de aparente neutralidad que imponen las imágenes informativas.

## Conclusiones

Los casos de filmaciones encontradas en Colombia, en su diversidad, muestran que más allá de una reflexión formal sobre el sentido de la reapropiación del archivo, los diferentes usos de material reciclado apuntan a la creación en medio de la existencia de un vacío historiográfico. Argumentamos que este vacío alimenta una cierta ‘tradición de la ruptura’, en la que las visiones de una historia incompleta y la curiosidad por el material perdido son motores del deseo de reinterpretar los hechos fragmentados. En este sentido, la búsqueda de materiales incompletos sería también el escape hacia la posibilidad de la diversidad política y la libertad de expresión en un entorno polarizado. Por lo tanto, la ironía que surge de las lecturas alternativas de la historia oficial que compone una meta-historia, los usos poéticos del montaje generada por imágenes incompletas y alteradas, y las expresiones más radicales de contra información apuntan a las imágenes en sus diferentes mecanismos expresivos que pueden ser interpretados desde la recomposición de un proyecto nacional fragmentado.

En el corazón de las obras analizadas aquí, también hay una adscripción a la tendencia general de cuestionar el estatus del documental como género. Si la verdad no puede ser revelada por el documento, si la historia oficial está llena de vacíos, también hay una posición ética al mostrar las discontinuidades y fragmentaciones, al hacer explícita la interrupción y la cita dentro del discurso documental. Por lo tanto, los usos del material encontrado, leídos desde la meta-historia y la contra información hacen evidente una resistencia por parte de estos a los cineastas al aceptar o reconstruir una verdad fabricada.

Finalmente, argumentamos que la fragmentación en el montaje expresa un efecto de nostalgia por el material perdido, que podría ser un indicador de la imposibilidad de contar una historia oficial, mientras que el metraje encontrado parece convertirse en el medio ideal a través del cual es posible mostrar las rupturas que expresan las tribulaciones de una nación fragmentada.

### Referencias bibliográficas

- Art Institute of Chicago (2015). Exhibition: *Shatter Rupture Break*, Art Institute of Chicago, 15 Feb–3 May. Recuperado de: <http://www.artic.edu/exhibition/shatterrupture-break>.
- Baron, J. (2012). The archive effect: Archival footage as an experience of reception. *Projections*, 6 (2), pp. 102–20.
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audio-Visual Experience of History*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Bazin, A. (1960). Ontology of the photographic image. *Film Quarterly*, 13 (4), pp. 4–9.
- Bonet, E. (Ed.). (1993). *Desmontaje: Film, video, apropiación, reciclaje*. Valencia, España: IVAM.
- Bonet, E. (2010). Desmontaje Documental. En D. Trerotola y L. Listorti (Eds.), *Cine encontrado: Qué es y a dónde va el Found Footage* (pp. 39-49). Buenos Aires, Argentina: BAFICI.

- Bonet, E. (2013). Documentary Démontage. En *Recovering archive, cultural materials*, 1. Recuperado de: <http://www.amateurarchivist.net/>
- Bonet, E. et al. (2010). *En torno al video*. Vizcaya, España: Universidad del País Vasco.
- Bussolini, J. (2010). What is a dispositive. *Foucault Studies*, 10, pp. 85–107.
- Campo, Óscar (2002). Los documentos de la Universidad del Valle: Memorias electrónicas de la realidad colombiana. *Revista Cinémas d'Amérique Latine*, 10, pp. 97–100.
- Campo, Óscar (2012). El dispositivo videográfico: Percepciones de una visible oscuridad. *Revista Visaje*, 1. Recuperado de: <http://revistavisaje.com/>
- Danks, A. (2006). The global art of found footage. En L. Badley, R.B. Palmer y S.J. Schneider (Eds.), *Traditions in World Cinema* (pp.241-253). New Jersey, Estados Unidos: Rutgers University Press.
- Dickerman, L. (2005). *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, Nueva York, París*. Maryland, Estados Unidos: The National Gallery of Art.
- Eisenhut, S. (2006). Compilation film. En I. Aitken (Ed.), *Encyclopedia of the Documentary Film*, 3 (pp- 244-246). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- El Gazi, L. (1994). Acevedo, Familia. En Biblioteca del Banco de la República. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/acevfami.html>
- Habib, A. (2006). Ruins of time: Archive, time and cinema memory. Peter Delpert's Lyrical Nitrate. *SubStance*, 35 (2), pp. 120–39.
- Hausheer, C. y Settele, C. (Eds.). (1992). *Found Footage Film*. Lucerna, Suiza: Verlag.
- Hibon, D. y Beauvais, Y. (1995). *Found Footage: Dans le cadre du cycle. Analyse, collage, mélancolie*. París, Francia: Jeu de Paume.
- Kuhn, A. y Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

- Leyda, J. (1964). *Films Beget Films*. Londres, Reino Unido: George Allen / Unwin Ltd.
- Luna, M. (2003). Rostros y rastros: La realidad más allá del periodismo. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 4, pp. 22–43.
- Luna, M. (2012). Mapa del archivo del silencio: Reapropiaciones de la imagen Bélica. En *III Encuentro de Investigadores de Cine Archivos Memoria y Presente* (31 octubre- 2 noviembre). Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Luna, M. (2014). Colombia. Audio-visual media landscape in the age of democratic security. *Journal of War and Culture Studies*, 7 (1), pp. 82–96.
- Luna, M. y Santacruz, A. (2001a). Reflexión sobre un documental de metraje encontrado: Una aproximación al found footage de noticias diarias (Tesis de pregrado). Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Luna, M. y Sourdis, C. (2015). Colombian found footage: The tradition of rupture. *New Cinemas*, 13 (1), pp. 51–64.
- Mora, C. y Carrillo, A. (2003), *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Ortega, M. L. (2009). De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina. En S. Gómez López y L. Gómez Vaquero (Eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental* (pp.101-137). Madrid, España: Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid.
- Paletz, G. (2011). The archive in contemporary documentary. *Point of View Magazine*, 83. Recuperado de: <http://povmagazine.com/>
- Pickett, J. y Prueher, N. (s.f.). About FFF. *The Found Footage Festival*. Recuperado de: <http://www.foundfootagefest.com/> .
- Rannou, P. (2008). Reconfiguring Found Footage Film. *Esse*, 64. Recuperado de: <https://esse.ca/>
- Restrepo, R. (2002). Documentos de Guerra. *Revista Cinémas d'Amérique Latine*, 10, pp. 79–84.

- Sandusky, S. (1992). The archaeology of redemption: Toward archival film. *Millennium Film Journal*, 26, pp. 2–25.
- Sourdis, C. y Lowis, D. (2010). Reinventando formas de ver: Documental de archivo en Colombia. [Beca de investigación en cine y audiovisuales]. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Stalter, S. (2006). Found Footage. En I. Aitken (Ed.), *Encyclopedia of the Documentary Film*, 3 (pp. 430–33). Londres, Reino Unido: Routledge.
- Ustarroz, C. (Ed.). (2015). *Found Footage Magazine*, 1. Recuperado de: <http://foundfootagemagazine.com/>
- Vallaza, E. (2012). El found footage como práctica del video-arte argentino. *Actas de diseño*, 13, pp. 147–51.
- Wees, W. C. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Film*. Nueva York, Estados Unidos: Anthology Film Archives.
- Weinrichter, A. (Ed.). (1998). Subjetividad, impostura, apropiación: En la zona donde el documental pierde su honesto nombre. *Archivos de la Filmoteca*, 30, pp. 108–23.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona, España: Punto de Vista- Gobierno de Navarra.
- White, H. (1992 [1973]). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Zalamea, G. (1994). *Proyecto Bogotá*. Bogotá, Colombia: Beca Colcultural/ Galería Sextante.
- Zryd, M. (2003). Found footage film as discursive metahistory: Craig's Baldwin Tribulation 99. *The Moving Image*, 3 (2), pp. 40–61.

### Referencias cinematográficas

- Álvarez, Santiago (director). (1965). *Now*, 5 min. Cuba.
- Arias, Guillermo (director). (2001). *No hay País*. Colombia.

Calvo, Máximo y Del Diestro, Alfredo (directores). (1922). *María*, 180 min. Colombia.

Campo, Óscar (director). (2002), *Noticias de guerra en Colombia*. Colombia.

Campo, Óscar (director). (2010), *Cuerpos frágiles*, 52 min. Colombia.

Furtado, Jorge (director). (1989). *Ilha das flores*, 12 min. Brasil.

Guerrero, Felipe (director). (2006). *Paraíso*, 55 min. Colombia.

Gutiérrez-Alea, Tomás (director). (1968). *Memorias del Subdesarrollo*, 95 min. Cuba.

Hernández, Magda (directora). (2005). *Informe 7 p.m.* Colombia.

Luna, María y Santacruz, Andrés (directores). (2001). *Manual inconcluso para el silencio*, 22 min. Colombia.

Ospina, Luis y Nieto, Jorge (directores). (1985). *En busca de María*, 15 min. Colombia.

Ospina, Luis (director). (2007b). *Un tigre de papel*, 114 min. Colombia.

Ospina, Luis (director). (2007b). *De la ilusión al desconcierto: Una historia del cine colombiano de 1970 a 1995* [serie]. Colombia.

Santa, Carlos y Campos, Herib (directores). (1999), *Fragmentos*, 56 min. Colombia.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio (directores). (1968), *La hora de los hornos*, 264 min. Argentina.

*Vidas Cruzadas*. (2001), Bogotá: Señal Colombia/RTVC.





## DIARIOS DE CAMPO Y NUEVAS ETNOGRAFÍAS



ETNOGRAFÍA EXPERIMENTAL EN LA CIUDAD DE NUEVA YORK.  
ENTRE LA REFLEXIÓN Y LA EXPRESIÓN.<sup>1</sup>

ANDREW IRVING

Centro de Antropología Visual Granada, Universidad de Manchester



1. Serie de *Historias de Nueva York*. Foto: Andrew Irving

---

1 Traducción de Johana Botero, coordinadora y curadora del cineclub de la Universidad Central de Bogotá.

*Between thought and expression, lies a lifetime.*  
Lyrics de *Some Kinda Love* de Velvet Underground

Quisiera comenzar con una pregunta acerca de la imagen anterior que muestra la vida de las calles de Nueva York a través de una fotografía que tomé mientras esperaba a un amigo en una esquina de la ciudad. A pesar que la pregunta es fácil de formular, es extremadamente difícil de responder, por lo que no solo nos ubica más allá del conocimiento y la comprensión antropológicas, sino más allá de los límites de la ciencia misma.

La pregunta es, ¿qué están pensando estas personas? ¿Qué, por ejemplo, está pensando el hombre de las gafas oscuras que está en primer plano? ¿O incluso los dos hombres que caminan tras él? ¿O la mujer y el niño que están al costado derecho? O incluso, ¿cualquiera de las personas que están en la fotografía? ¿Cuál es el contenido empírico y el carácter de sus pensamientos?

Como en cualquier calle concurrida, las personas que vemos en las fotografías dispuestas a través de este texto, están posiblemente participando de una gran cantidad de pensamientos y emociones expresadas internamente. Alguno de ellos podría estar pensando sobre qué almorzar o silenciosamente estar cantando las líricas de una canción pop, mientras otros están recordando su infancia, preocupándose por el dinero o fantaseando con un compañero de trabajo. Entre estos cientos de miles de pensamientos que están siendo expresados simultáneamente en las mentes de las personas en las calles de Nueva York en cualquier momento dado, es probable que muchos afecten a la vida social y cotidiana de las personas, relaciones y actividades, en cuanto a temáticas e intereses compartidos, como el clima, eventos actuales, historias de prensa, entre otros. Los diálogos internos de otras personas podrían estar respondiendo directamente a la vida de la calle, incluyendo la observación y la interpretación de las personas, edificios, avisos y tiendas que los rodean. O tal vez de manera más precisa, dado lo multifacético y el carácter secuencial del diálogo interno, con sus rápidos cambios temáticos y en los patrones característicos de la asociación libre, las personas se pueden encontrar continuamente cambiando entre diferentes tópicos, registros de interés y atención mientras recorren la ciudad. De un lado, esto revela las bases sociales, culturales e históricas en los modos de expresión internalizados de las personas -que proveen una expresión interna con cierto contenido, forma y estructura colectivas-,

pero, por otro lado, muestra, simultáneamente, los intereses específicos de una persona, cosmovisión idiosincrásica y preocupaciones existenciales continuas.

Como quedó documentado en *Ethnography, Art and Death* (Irving, 2007), una persona podría caminar alrededor de la ciudad buscando un lugar para suicidarse o, de otro lado, estar contemplando la radical incertidumbre del ser mientras está sentada en un café o caminando por una calle atestada de gente, luego de haber recibido un diagnóstico reciente de una afección seria o una enfermedad terminal (Irving, 2010, 2011). En estos casos, la persona permanece como un ser social y es requerido para actuar en un espacio público comunal, pero sus pensamientos y preocupaciones no están necesariamente externalizadas o aparentemente externalizadas. Desde reflexionar sobre una enfermedad o pensar en el suicidio hasta decidir qué zapatos comprar o fantasear con ser un superhéroe: las calles de una ciudad, cafés, parques, plazas y trenes contienen todo lo que la vida tiene para ofrecer, desde lo mundano y el lugar común hasta lo trágico y el tabú, solo que no tenemos acceso a ello. Toda esta vasta multiplicidad de pensamientos, moviéndose libremente en el tiempo, el espacio y los temas, se combinan para producir el *sustrato mental* de la vida urbana contemporánea.



2. Serie de *Historias de Nueva York*. Foto: Andrew Irving

Es un pensamiento que consiste en las continuas corrientes de diálogo interno, memoria e imaginación, que comprenden la cotidianidad y las prácticas de las personas y median en su compromiso con su entorno social y material. A pesar de que nosotros mismos somos parte de ello, casi nunca somos conscientes de los pensamientos que se desenvuelven alrededor de nosotros. Mientras que los seres humanos son muy hábiles para observar, leer e interpretar otras personas, no hay acceso directo a los pensamientos de los demás y

estamos lejos de discernir los diálogos internos de las personas que vemos en los lugares públicos solo por su apariencia externa. En ningún lugar es esto más claro que en el documental *The Bridge* (2006) de Eric Steel, acerca del puente Golden Gate, en el que Steel y su equipo de trabajo de 12 personas rodaron cada mañana durante todo un año para documentar la vida del icónico puente. La película captura 23 de los 24 suicidios de los que se tuvieron conocimiento y que ocurrieron en el puente ese año, además de la gran cantidad de personas con las que dialogaron o disuadieron de saltar del puente. El mismo equipo de trabajo logró intervenir en seis ocasiones para prevenir que la gente saltara, pero era notable el hecho de que a menudo había poca evidencia acerca de quién estaba contemplando acabar con su vida a partir de sus comportamientos o apariencias. Como tal, el primer suicida capturado por el lente teleobjetivo del equipo de rodaje, no estaba actuando de la manera que los operadores de cámara esperaban. No estaba llorando, no se veía agitado o angustiado, no mostraba algún signo extraño de aflicción, antes estaba hablando por celular mientras trotaba y reía. Luego y de repente, trepó la barrera, hizo el signo de la crucifixión y se lanzó hacia su muerte.

Sin la habilidad para internalizar las formas de expresión que existen bajo la superficie de las actividades y expresiones públicas de las personas, muchos aspectos de la vida y la interacción social se verían severamente comprometidos, incluyendo la capacidad de las personas para planificar, reflexionar y entender sus acciones en el mundo o hacer interpretaciones sobre otras personas o situaciones. Significaría que las relaciones sociales, parentales, los juegos de mesa, las negociaciones, trueques y simples actos secretos, la mentira y el engaño serían imposibles, ya que las personas no podrían tener simultáneamente intenciones privadas, información y motivaciones en su mente que difieran de aquellos que están articulados públicamente.



3. Serie de *Historias de Nueva York*. Foto: Andrew Irving

El significado y el importante rol que desempeñan la expresión y el diálogo internos en la experiencia humana –o, como lo expresó William James: “las conversaciones de los hombres consigo mismos” (1890, p. 239)– son ampliamente reconocidos en la neurociencia, la neurología y la lingüística (véase Ward, 2006; Hurlburt, 2009; Fernyhough, 2013), como lo describe Peter Carruthers (2002) en la revista *Behavioural and Brain Sciences*:

Although proportions vary, many people seem to spend a good deal of their waking activity engaged in “inner-speech,” with imaged natural language sentences occupying a significant proportion of the stream of their conscious mentality (p. 657).<sup>2</sup>

La expresión interna es una capacidad filogenética compartida que es fundamental para una gran cantidad de experiencias humanas, desde prácticas mundanas y rutinarias hasta eventos extraordinarios y emocionalmente cargados en una crisis existencial, y es un mecanismo clave a través del cual la gente negocia su vida y sus relaciones sociales. Puesto de manera simple, sin expresión interna no habría autoconocimiento o existencia social, al menos no de tal forma que pudiéramos reconocerlos. A pesar de la importancia que tiene la expresión interna para muchos, si no para la mayoría de formas de actividad social, es un tema que es en gran parte desconocido en las ciencias sociales y rara vez, si acaso, es tema de investigación etnográfica o de monografías antropológicas. Para la mayoría, las expresiones internas de las personas son vistas como irrelevantes o intangibles, en vez de un fenómeno empírico que es directamente constitutivo de las experiencias vivas y acciones de las personas, lo que significa que la antropología, el estudio por excelencia de la humanidad, se arriesga a contar apenas la mitad de la historia de la vida humana.

Siguiendo a Crapanzano (2004), insisto que el problema tiene menos que ver con medidas y métodos científico-sociales *per se* que con las constreñidas definiciones históricas y disciplinarias sobre lo que constituye la “realidad” y lo que es considerado empíricamente admisible o útil para la

---

2 Si bien las proporciones varían, muchas personas parecen invertir una buena parte de su actividad consciente en el “discurso interno”, con frases imaginadas del lenguaje natural ocupando una proporción significativa del devenir de su mentalidad consciente. (Traducción del texto original del autor).

investigación antropológica y social. Una aproximación antropológica a la expresión interna de la vida social debe basarse en datos empíricos y etnográficos en una variedad de contextos, prácticas y experiencias, en lugar de abordar o discutir sobre niveles remotos de abstracción teórica y especulación. Esto presenta un importante número de desafíos epistemológicos y etnográficos, primero, porque no hay acceso independiente u objetivo a la experiencia o la consciencia de otra persona: de manera más coloquial, no hay forma de ver dentro de la cabeza de otra persona; segundo, porque la comprensión del contenido y el carácter del diálogo y la expresión internas es principalmente un problema práctico, etnográfico y metodológico para ser investigado en el campo; y tercero, porque las aproximaciones científico-sociales convencionales son a menudo muy estáticas para entender o representar el carácter transitorio, fluctuante y cambiante de las expresiones interiores y experiencias de las personas ya que emergen *in situ*, de momento a momento.

En respuesta a lo anterior, este artículo combina la idea del *trabajo de campo en movimiento*, la reciente literatura moderna y el uso de los medios digitales para explorar y aportar ideas etnográficas a las complejas capas de expresión interna, imágenes y emociones que constituyen el pensamiento colectivo de la ciudad de Nueva York. El *trabajo de campo en movimiento*<sup>3</sup> es una técnica inspirada en escritores como Robert Walser, junto a realizadores como Jean Cocteau y Jean Rouch, que originalmente desarrollé para tratar de comprender la experiencia de vivir con enfermedades como el cáncer, el SIDA, y el efecto de la enfermedad en el cuerpo en movimiento en relación con el

---

3 *Trabajo de campo en movimiento* consiste en acompañar a las personas mientras realizan actividades diarias pidiéndoles que narren en voz alta su flujo de pensamiento, emociones y experiencias tal como emergen en tiempo real, para comprender la fenomenología del cuerpo en acción, incluyendo la experiencia de vivir con una incertidumbre corporal. Escuchando y grabando los comentarios espontáneos y las historias de la gente mientras caminaban por sus barrios, llevando a cabo sus tareas diarias e interactuando con lugares y objetos familiares, mis corresponsales escudriñaron el pensamiento en tiempo real de estas personas, su estado de ánimo y emociones que se manifestaban en su día a día y experiencia pero que no eran usualmente expresadas públicamente. En esta tarea, movimiento y narrativa fueron utilizados para comprender la fenomenología del cuerpo enfermo, en acción, desarrollando un contexto etnográfico para la narración de experiencias que han vivido ya las personas en su vida diaria, pero que de otro lado podrían no haberse articulado o haberse hecho públicas. Para más información sobre cómo las experiencias de la enfermedad terminal, muerte y morir son mediadas por complejas cadenas de diálogo interior e imaginación, véase Irving (2016).

desafío de llevar a cabo rutinas diarias, roles y prácticas cuando se vive con un cuerpo inestable (véase Irving, 2005, 2007). Walser fue uno de los primeros escritores que sugirió explícitamente la necesidad de “caminar el pensamiento, consciencia y escritura” y su trabajo influenció las meditaciones propias de Kafka, Benjamin y Sebald acerca del caminar. Walser era un caminante compulsivo que a menudo hacía extensas incursiones durante la noche en lugares desconocidos de la ciudad. Su cuento *La caminata* (1917) hace un recuento de un intento de la policía por capturarlo por evasión de impuestos. Walser pide clemencia como un burócrata empobrecido y hombre de letras con solamente unos dudosos ingresos, a lo cual el inspector de policía declara que no puede haber posibilidad de que sea un escritor, exclamando: “¡pero si siempre se le ve caminando!”. Walser (1992) contesta:

“Caminar”, fue mi respuesta, “definitivamente debo caminar, para avigorar y mantener contacto con el mundo que me rodea, sino no, no podría escribir la mitad de una sola palabra más, o producir el más mínimo poema en verso o prosa. Si no caminara, estaría muerto, y mi profesión, que amo apasionadamente, estaría acabada. Además, sin caminar y tomar notas, no sería capaz de realizar un solo informe adicional, o el más pequeño de los ensayos y mucho menos una historia realmente larga. Sin caminar, no sería capaz de hacer observaciones o estudios de ninguna índole. En un paseo encantador y errante se me ocurren mil pensamientos usables y útiles. Encerrado en casa, me decaería miserablemente y me secaría”.

Innumerables escritores han descrito subsecuentemente la estrecha relación entre el pensamiento y el caminar, mientras que la idea de combinar explícitamente caminata, performance y fotografía en el espacio urbano se extiende al menos desde la visita de Picasso a París, escenificada y fotografiada por Jean Cocteau durante la Primera Guerra Mundial el 12 de agosto de 1916. Esta se desarrolla aun más en la película de Rouch y Morin, *Crónica de un Verano* (1961), donde, en el verano de 1960, el sonido sincrónico abrió nuevas posibilidades creativas para combinar cine, caminata y narración. Rouch y Morin usaron una combinación de práctica cinematográfica participativa, entrevista, historia de vida y performance para revelar aspectos de las vidas de sus personajes que de otra manera permanecerían inactivos (véase Irving, 2007; Henley, 2009).



4. Serie de *Historias de Nueva York*. Foto: Andrew Irving

Basándose en esto, el objetivo de este proyecto es conectar el pensamiento con el cuerpo en movimiento, mientras interactúa con diferentes partes de la ciudad, en un intento por considerar cómo la experiencia urbana es mediada por flujos de diálogo interno, memoria e imaginación que emergen *in situ* y que a menudo están arraigadas en las situaciones existenciales y preocupaciones de las personas.

En consecuencia, los videos y grabaciones sonoras derivan de un proyecto de investigación etnográfica experimental, *Historias de Nueva York / New York Stories*, para el cual grabé cientos de diálogos interiores de extraños encontrados al azar mientras caminaban por la ciudad. La primera etapa involucrada consistió en dividir Nueva York en diferentes zonas de pensamiento, a saber, calles, puentes, cafés y parques, para reconocer el potencial que tienen diferentes tipos de espacio urbano para generar diferentes modos de conocimiento y experiencia que se reproducen en público, pero que no son necesariamente externalizados. La metodología fue muy simple. Me acerqué a personas al azar que me encontraba en estas áreas y les preguntaba luego qué estaban pensando en el momento justo antes que me acercara a ellas. Les explicaba luego el proyecto y las invitaba a que usaran un pequeño micrófono y que narraran sus pensamientos mientras continuaban con sus actividades. Encontré sorprendente, no solo el nivel de interés que había en la naturaleza del proyecto, sino la cantidad de gente, de todo tipo, que dijo que sí.

Las grabaciones apenas pueden ofrecer el más simple de los destellos en esos campos de expresión y experiencia internas que pueden aproximarse y articularse en el lenguaje en un encuentro público y altamente performativo, y de esa manera no se puede pedir que provean algo más que una instancia parcial y pasajera de la complejidad y diversidad de la vida interna de las personas. Los mundos internos de las personas simultáneamente

abarcan diferentes modos de pensamiento y formas de ser -oscilando desde experiencias vagas, apenas discernibles y transitorias que existen en la periferia de nuestra conciencia mental y física-, hasta las formas más útiles y definidas que nos permiten establecer un continuo sentido del ser. Algunos aspectos permanecen rudimentarios y fuera del alcance del lenguaje, mientras otros se juntan y se articulan en formas simbólicas estables para propósitos particulares, incluyendo propósitos intencionales, descriptivos, analíticos y comunicativos, formando de esta manera una base de expresión narrativa para uno mismo y para los otros. Como tal, concentrándose en el diálogo interior, como un modo particular de expresión interna entre otros, el artículo intenta posicionarse como una contribución metodológica a la 'antropología de la interioridad' al explorar cómo las complejas trayectorias del pensamiento y el ser son reproducidas en los espacios públicos, pero no son necesariamente externalizadas.

Obviamente no estamos oyendo los pensamientos de las personas en sí mismas, sino su articulación verbal en un contexto público como tal, no solamente sujetos de variar en niveles de revelación personal, autocensura y grabación mismos, sino también en los límites de expresión lingüística. De manera importante, no todos los procesos de pensamiento tienen lugar en el lenguaje, y el pensamiento rutinariamente incorpora varios modos no lingüísticos, imaginarios, y no simbólicos que operan cerca a la barrera o más allá del campo del lenguaje. En otras palabras, los diálogos internos que acompañan este artículo son considerados como instancias performativas del tipo de voz interna y representación lingüística a través de las cuales la gente conscientemente entiende, negocia y re-imagina su entorno, a ellos mismos y a los demás. Es un proceso que envuelve una representación de la percepción y la experiencia en diálogo de una manera que se puede comparar con los tipos de descripción efrástica utilizados para describir el arte. Proveniente del griego *Ek* (fuera) y *phrasis* (hablar), la éfrasis, se basa en la traducción de una forma a otra, por ejemplo, cuando se ofrece una descripción verbal de un fenómeno visual, tal como cuando se describe una pieza de arte y se le debe traducir en palabras a alguien que jamás la ha visto (Irving, 2013).

El lector está invitado ahora a observar algunos extractos de video en línea, o puede descargar clips de sonido en su celular o reproductor de MP3 y caminar alrededor de su vecindario con los pensamientos de otros en su

cabeza: o sentarse en un café o cruzar un puente o subirse a un tren<sup>4</sup>. Cada clip contiene 3 diálogos internos de más o menos 3 o 4 minutos de duración, pero se han extraído de grabaciones completas que duran entre quince minutos y una hora y media. Estas se presentan también sin información contextual alguna, parecido a la forma como la gente suele encontrarse la mayoría de las veces en espacios públicos como desconocidos, y para proveer una afinidad experiencial con la forma en que las personas viven unos con otros en las ciudades, a menudo sin ser conscientes de la expresiva vida interior de la gente que los rodea.

Meredith, reflexionando sobre la trágica ironía de pensar que el gato de su amiga estaba muriendo para pasar luego a su amigo diagnosticado de cáncer; Thomas, pensando en la era de la Depresión en Detroit, el comedor de beneficencia y el futuro de la industria automovilística; Jim, cruzando el océano y recordando una noche muchos años atrás, en 1964 en un cine en Birmingham, Inglaterra; Sara, imaginándose a sí misma volando sobre el agua y pensando en la personalidad del hombre que diseñó el puente por el que tanto esperó para transitar; Tony, contemplando lo que podría pasar si un amigo cercano tuviera un hijo; Keith, sentado afuera de un café ficcionando y fantaseando con la gente alrededor; Terrence, sentado fuera del mismo café dándose cuenta del color de su piel morena mientras un policía lo observa; Laura, esperando a su pareja y cuestionando su relación. Pronto se hace evidente que hay tantas formas de pensar como de hablar. Escuchando los pensamientos de los extraños en su día a día mientras caminan por la ciudad, por sus puentes o transitando por sus plazas o cafés, se nos ofrece una aproximación a las diferentes formas de diálogo interno, imágenes y memoria que constituyen el *pensamiento de la ciudad*.

Estar en la ciudad es ubicarse en todo momento dentro de una red de pensamientos que se cruzan y son parte de una interacción continua y colectiva de miradas, sonidos, sabores, olores y texturas que quedan registrados en el

---

4 Reproducir los archivos de sonido “New York Stories” en reproductor de MP3 o teléfono inteligente: <https://soundcloud.com/irving2000/sets/anthrovision-the-lives-of-other-citizens> O ver extractos de video en los siguientes enlaces: <https://vimeo.com/64922792>, <https://vimeo.com/64922800>, <https://vimeo.com/64922797>, <https://vimeo.com/64922801>.

sistema nervioso colectivo. Mientras uno se mueve alrededor y se involucra con la ciudad, el ojo y el oído toman mucha más información de la que puede ser efectivamente descrita en palabras como parte de una narrativa interna o externa. Más aún, mientras *nuestro ser en el mundo* es experimentado como una compleja colección de percepciones y sensaciones, en el que la co-presencia simultánea de emoción, ánimo, y memoria se ponen en movimiento para constituir nuestra experiencia viva y corporal del momento, el lenguaje es en gran medida lineal en su estructura y expresión, y en cómo se despliega en el tiempo. Como tal, lo que es experimentado simultáneamente a través de diferentes modalidades perceptuales y sensoriales, incluyendo aquellas de la vista, el sonido, el olor y así sucesivamente, pueden ser solo expresadas verbalmente en una secuencia lineal. Necesitamos reconocer, por lo tanto, que los fragmentos de pensamiento expresado que acompañan este artículo, como todo discurso, envuelven una distorsión, reducción y linearización de la experiencia simultánea, viva y sensorial de la gente (muchos aspectos de los cuales son imposibles de articular con ellos mismos o con otros). Cuando esto es entendido como parte de un rango mayor de efectos corporales y sensoriales que constituyen la experiencia viva de alguien, se hace evidente que lo que está presente y es constitutivo del ser, en cualquier momento particular, excede por mucho aquello que puede ser articulado a través de formas lineales de discurso o texto. Esto refuerza el hecho que la experiencia viva es un fenómeno de todo el cuerpo que entrelaza la expresión interna con la actividad nerviosa, esta interioridad no implica una persona condicionada o una estéril dicotomía entre el afuera y el adentro.

El pensamiento y el ser de las personas no están contenidos en los límites del cuerpo físico. En cambio, son una propiedad emergente de la interacción entre cuerpo y mundo en el que tanto el organismo perceptivo y el mundo están en constante interacción. Esto no es una idea nueva y recuerda la discusión sobre Marx (1988) alrededor de los efectos del trabajo y el capitalismo en el cuerpo sensorial en sus *Manuscritos Económicos y Filosóficos* de 1844, así como la antropología ecológica de Bateson (1972), en la cual las personas son vistas como constituidas por una amalgama compleja de interacciones con el ambiente. Esto ilustra cómo las expresiones internas de las personas no son limitadas ni fijas, sino que son continuamente generadas en la interacción entre persona y mundo y, por lo tanto, desafían cualquier supuesta oposición entre el adentro y el afuera, en la cual la interioridad es vista como dirigida desde 'adentro' y socializada hacia 'afuera'.

Las grabaciones evidencian que las calles de Nueva York, sus cafés, puentes y plazas son complejos lugares de experiencia y expresión que por momentos pueden ser altamente dramáticos y teatrales, y, en otros momentos, predecibles y rutinarios, excepto que no podemos ver u oír la cantidad de diálogos internos que se desarrollan bajo la superficie de la vida pública de la gente. El diálogo interno de Meredith, por ejemplo, va desde algo rutinario hasta algo de gran densidad emocional en unos pocos pasos mientras comienza buscando una tienda estacionaria para comprar cajas de CD. Después, en pocos segundos, está rumiando el diagnóstico de cáncer de su amigo del que se había enterado la noche anterior. Mientras tanto, mira hacia la calle y nota un café en el cual regocija su mirada mientras ve gente entrar. La cadena asociativa de pensamiento se mueve constantemente entre diferentes modalidades.

En contraste, Thomas está preocupado por los prospectos de la gente en el actual clima social y económico, sus pensamientos son organizados como un sostenido análisis social, y se debaten sobre la posición de la clase trabajadora y la migración histórica de los trabajadores negros desde el sur agricultor hacia el norte industrializado. Su diálogo interno revela mucho sobre la constitución histórica del pensamiento y la conciencia. Reveladoramente, de los cien o más diálogos internos que grabé, una proporción significativa estaban explícitamente relacionados con la incertidumbre económica global y/o aspectos de seguridad nacional que se han ocultado mucho en la vida social de las personas desde el 9/11 y la crisis bancaria. Si el proyecto se hubiera realizado en la relativa estabilidad económica y política anterior al 9/11, la constitución del pensamiento colectivo y social habría sido evidentemente distinto, subrayando de esta manera cómo los diálogos internos son históricamente articulados en un particular momento social, político y económico.

Los pensamientos de Tony y Laura, como otros diálogos internos, tienen que ver con la centralidad de las relaciones personales con la vida cotidiana. Tony es un escritor y video artista que está caminando hacia su casa, sus pensamientos emergen en ráfagas de *staccatos*: mientras camina más rápido y su sangre circula más rápido aun, comienza a tornarse más argumentativo consigo mismo, mientras reflexiona sobre un evento significativo de su vida y continúa retornando las mismas palabras, las sostiene y las deja ir. Laura, mientras tanto, aguarda ansiosa en un café, esperando un mensaje de su pareja, preguntándose dónde está e imaginando una serie de diferentes escenarios

desde pasando el tiempo con alguien de una sola noche hasta el choque de un bus. Jim, un médico retirado de Manchester, Inglaterra, habitualmente pasa las tardes recorriendo Nueva York, explorando el ambiente y la arquitectura de los diferentes barrios de Manhattan: un carro que pasa donde se oye la canción de los Beatles *Hard Days Night*, lo transporta desde las inmediaciones de Manhattan hacia una noche en Birmingham, Inglaterra, en 1964, y comienza una trayectoria de pensamiento relacionado con un amigo que no ve hace más de cuarenta años. Aventurándose en el puente de Manhattan por primera vez en muchas décadas, Joyce mira hacia abajo los edificios en su vecindario, aquellos que suele observar hacia arriba. Sus memorias cruzando el puente con su padre cuando era una niña son entretejidas con la vertiginosa sensación de estar muy por encima del suelo, el ruido absoluto y la vibración de los trenes pasando. Para Joyce esto genera una experiencia única del puente que combina la incertidumbre nerviosa, una meditación sobre su infancia y su pasado más reciente, y un recurso tranquilizador sobre la fe religiosa.

En contraste explícito con Joyce, cuando Yury camina por el puente, experimenta una ‘sensación de calma’ que no siempre está disponible inmediatamente o es fácil de lograr en otras áreas de su vida diaria. Concebido como una sucesión de ensayos y pruebas, su cotidianidad sigue eclipsada por el suicidio de su compañera. Yury describe cómo logra establecer un sentido de calma y libertad mientras camina a través del puente de Brooklyn, cosa que le es imposible en otros lugares. Esto no solo marca una diferencia fundamental entre la experiencia de Joyce de atravesar un puente y la de Yury, si no que enfatiza sobre cómo cada puente tiene un carácter diferente que ayuda a establecer la experiencia viva de alguien en cada momento. Tanto los pensamientos de Yury como los de Joyce se direccionan hacia el suicidio de otros; sin embargo, mientras para Yury el puente de Brooklyn le da una sensación de calma que se manifiesta en su cuerpo, Joyce experimenta el puente de Manhattan como un sitio de ansiedad nerviosa.

En el diálogo interior de Sara, sus palabras describen una cierta magia que está contenida en el puente mismo, algo milagroso y magnético que “no es visto con ojos regulares” o “fácil de expresar”, pero que genera sentimientos que combinan el volar sobre el agua y algo así como los “sueños”. Sara había viajado desde Israel para atravesar el mismísimo puente cuya fotografía adorna una pared en su casa. En algunos momentos sus palabras recurren a la metáfora

en un intento de resolver la dificultad de expresar cómo se siente y describir su experiencia sobre cómo volar sobre el agua; ella no está usando siempre metáforas y cuando declara que debe haber algo en el puente. Esta es una declaración de hecho y no de comparación.

Las diferentes modalidades a través de las cuales cada uno de esos ciudadanos descubre la ciudad, no solo dan peso al argumento de Heidegger (1962) en el sentido de que las interacciones de las personas con el mundo y su comprensión nunca están flotando libremente ni son siempre revelados a través de un estado específico de la mente, sino también a la noción de William James (2000) de que mientras la experiencia y la conciencia son propiedades cambiantes generadas a través de la acción, también están parcialmente constituidas por diferentes modos de pensamiento, siendo esto repetitivo o persistente en el tiempo hasta el punto de crear una experiencia de un mundo aparentemente “lleno de regularidades” y “esencialmente ligado con el modo en el cual, un momento de nuestra experiencia podría llevarnos hacia otros momentos” (p. 90).

Los fragmentos de diálogos internos presentados aquí demuestran cómo los seres humanos nunca tienen el control total de sus propios pensamientos. A veces un evento, recuerdo o frase se hace a menudo consciente de manera indeseada e inesperada. La persona podría desesperadamente querer estar pensando otra cosa, pero el tema o el recuerdo vuelve a aparecer. Un mal día en el trabajo que uno sigue tratando de olvidar, un comentario hiriente que se sigue reproduciendo, una obsesión sexual, un amigo que se le ha diagnosticado cáncer, el estribillo de una canción repitiéndose, temer perder el empleo o que alguien tenga un bebé: nos gustaría cambiar el tema, pero nos encontramos, como Tony o Yuri o Meredith, regresando una y otra vez al mismo tema, pensando en algo sobre lo que apenas tenemos control. Al mismo tiempo, el entorno afecta el contenido y el carácter del pensamiento, como se evidencia en el diálogo interno de Jim, en el que él observa y comenta sobre sus conciudadanos y la arquitectura que lo rodea en la calle, antes de ser guiado por su nariz a pensar en Italia y por sus oídos a pensar en la época de los Beatles en Inglaterra y sus amigos de aquel tiempo.



5. Serie de *Historias de Nueva York*. Foto: Andrew Irving

Heidegger (1962) emplea el término *Ausserlichkeit* (existencia objetiva, exterioridad) para describir las apariencias superficiales de las acciones y preocupaciones rutinarias, y “cotidianidad” para describir “la pálida ausencia de estado de ánimo que domina el ‘gris del día a día’ una y otra vez” (p. 395). Heidegger no le está asignando un carácter negativo a la vida cotidiana sino argumentando que las interacciones de las personas con objetos y lugares familiares siempre están acompañadas de un estado específico de la mente. De todos modos, los cien diálogos internos que fueron recopilados para las *Historias de Nueva York*, sugieren que Heidegger confunde erróneamente la expresión exterior de las actividades cotidianas comunes, con la atribución de contenido al interior vivido y experiencial de las personas. Haciendo inferencias y afirmaciones basadas en apariencias objetivas, las actividades en curso de las personas concuerdan con una pálida falta de estado de ánimo antes que con la complejidad y la diversidad de las emociones, sentimientos y dilemas que constituyen el *sustrato mental* de la vida social.

En esto podemos discernir un problema común al trabajo de campo y a la etnografía; a saber, cómo establecer las bases epistemológicas y evidenciales para hacer afirmaciones sobre las percepciones y experiencias de las personas, basadas en la observación de la práctica diaria y otras formas de expresión extrínseca que se presentan al ojo y al oído, y hacen que la vida social se abra a la observación antropológica y a la teorización. El problema de la percepción, subjetividad, y cómo leer y entender las acciones observables y audibles de las personas, sigue siendo uno de los eternos problemas epistemológicos y metodológicos encontrados por los antropólogos en el campo. Partiendo de la declaración de Evans-Pritchard (1969) en el sentido que las percepciones individuales “no tienen gran validez colectiva” y el “tema tiene muchas dificultades” (p.107), pasando por Geertz (1973) y el compromiso de larga data con símbolos externos y públicamente observables como el ámbito

primario del estudio antropológico, hasta la desestimación de Bourdieu (1990) del interés en la experiencia vivida como una forma complaciente de “humanismo fofo” (p.5), el problema potencial de hacer afirmaciones antropológicas sobre los diálogos interiores de las personas y sus imaginarios, significa que permanecen sin representación dentro de muchos relatos etnográficos.

La falta de atención etnográfica a la conversación y expresión internas es, tal vez, poco sorprendente dado el carácter transitorio e inasible de estas, así como su potencial para invalidar las afirmaciones de verdad antropológicas concernientes a las intenciones de las personas, acciones y cosmovisiones morales. En algunos momentos, la constitución y el carácter de las expresiones internas de las personas podrían ser diametralmente opuestas a sus expresiones públicas -una experiencia sin duda familiar a muchos antropólogos en el campo y en sus propias vidas sociales-, amenazando con socavar las bases evidenciales para hacer afirmaciones fundadas en la observación y la interpretación de formas extrínsecas. El privilegio epistemológico resultante, concedido frecuentemente dentro de la filosofía contemporánea y las ciencias sociales (Johnson, 1999), ha permitido a los teóricos reivindicar conocimientos acerca de las experiencias vivenciales y las cosmovisiones de las personas a través de prácticas erróneas, pero epistemológicamente convenientes de inferencia de dichas experiencias, y a partir del contexto social que las rodea o vía postulación de estructuras teórico abstractas o sociales, en vez de proveer evidencia empírica sobre el contenido y el posible carácter oposicional de las expresiones privadas de las mismas. De todos modos, como Jackson (1996) ha señalado, la teoría y explicación antropológicas no están determinando factores y es un error confundir las abstracciones metafóricas usadas para teorizar sobre o analizar las vidas de las personas y sus acciones con la realidad de sus experiencias vivenciales. En efecto, argumentaría que es virtualmente imposible ofrecer un reporte empíricamente confiable y bien fundado sobre las percepciones de las personas, la experiencia y el entendimiento del mundo sin tener en cuenta la diversidad de combinaciones de diálogos internos, intencionalidad y emoción que media la vida social de las personas o desde el análisis teórico o contextual solamente. Para la antropología, esto podría ser tanto una pregunta de autoridad disciplinaria y de conveniencia epistemológica, como serían los títeres y la ventriloquía (Appadurai, 1988). En respuesta a esto, un acercamiento etnográfico a la expresión interna de las actividades de las personas, basado en la práctica, no solamente ofrece

aproximaciones empíricas a la vida social, a la experiencia y a la condición humana, sino que también genera datos que pueden ser usados para hacer estudios que ayuden a asegurar el debate en el que la interioridad no se lleva a cabo a niveles de generalización y afirmación teóricas, y tiene el potencial para generar etnografías más realistas y representaciones de la vida social en las cuales los temas antropológicos pueden reconocer las cualidades de su propia subjetividad y de la experiencia vivida.

Trayendo un enfoque antropológico al campo de la expresión interior, mi propósito aquí ha sido ofrecer una reformulación crítica del estado ontológico y evidencial en concordancia con las experiencias internas de las personas dentro de las ciencias sociales y abrir el debate acerca del rol (o de otro modo) sobre la interioridad, a través de diferentes contextos culturales y sociales, así como desarrollar nuevas formas prácticas para investigar cómo la vida interna de las personas podría relacionarse con expresiones extrínsecas, audibles y observables, principalmente en relación con el diálogo interior y la experiencia urbana, pero también en términos de la comprensión de la vida social de una manera más general. A pesar de que el material presentado aquí no puede proveer más que una instancia parcial y defectuosa sobre los diálogos internos de las personas y del *sustrato mental* de Nueva York, en vez de evitar y simplemente desechar los pensamientos y percepciones de las personas o someterlos a la especulación y afirmación teórica superficial; no obstante, nos permite tomar las prácticas del discurso y el imaginario internos, que los científicos que estudian el cerebro argumentan, son fundamentales para la vida humana -sin atribuirle contenido etnográfico- y mostrar el proceso en funcionamiento dentro de un contexto práctico de trabajo de campo por lo cual el contenido emerge en “tiempo real” en el momento y lugar en el que se dio su articulación original.

### Referencias bibliográficas

Appadurai, A. (1988). Introduction: Place and voice in anthropological theory. *Cultural Anthropology*, 3 (1), pp. 16–20.

Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.

- Bourdieu, P. (1990). *In Other Words: Essays Toward A Reflexive Sociology*. Stanford, Estados Unidos: Stanford University Press.
- Carruthers, P. (2002). The cognitive functions of language. *Behavioural and Brain Sciences*, 25, pp. 657–726.
- Crapanzano, V. (2004). *Imaginative Horizons: An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Evans-Pritchard, E. (1969). *The Nuer*. Oxford, Reino Unido: Clarendon.
- Fernyhough, C. (2013). The Voices Within: The power of talking to yourself. *The New Scientist*, 218 (2919), pp. 32-25.
- Geertz, C. (1973). *Interpretation of Cultures*: Nueva York, Estados Unidos: Basic Books.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. Oxford, Reino Unido: Blackwell.
- Hurlburt, R. (2009). Descriptive experience sampling. En T. Baynes, A. Cleermans y P. Wilken (Eds.), *Oxford Companion to Consciousness* (pp. 225–227). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Irving, A. (2005). Life made strange: An essay on the reinhabitation of bodies and landscapes. En W. James y D. Mills (Eds.), *Qualities of Time* (pp. 317–331). Oxford, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Berg.
- Irving, A. (2007). Ethnography, Art and Death. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13(1), pp. 185-208.
- Irving, A. (2009). The Color of Pain. *Public Culture*, 21 (2), pp. 293-319.
- Irving, A. (2010). Dangerous substances and visible evidence: Tears, blood, alcohol, pills. *Visual Studies*, 25 (1), pp. 24–35.
- Irving, A. (2011). Strange Distance: Towards an Anthropology of Interior Dialogue. *Medical Anthropology Quarterly*, 25 (1), pp. 22-44.
- Irving, A. (2013). Into the Gloaming: A Montage of the Senses. En R. Willerslev y C. Suhr (Eds.), *Transcultural Montage* (pp. 76-95). Oxford, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Berghahn.

- Irving, A. (2016). *The Art of Life and Death: Radical Aesthetics and Ethnographic Practice*. HAU Malinowski Monograph Series. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Jackson, M. (1996). Phenomenology, radical empiricism, and anthropological critique. En M. Jackson (Ed.), *Things as They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology* (pp. 1–43). Bloomington, Estados Unidos: Indiana University.
- Press James, W. (1890). *Principles of Psychology (Vol. 1)*. Nueva York: Holt.
- Press James, W. (2000). *Pragmatism and other writings*. Londres, Reino Unido: Penguin.
- Johnson, G. 1999. Inside and outside: Ontological considerations. En D. Olkowski y J. Morley (Eds.), *Merleau-Ponty, Interiority and Exteriority, Psychic Life and the World* (pp. 25–35). Nueva York, Estados Unidos: SUNY Press.
- Marx, K. (1988). *The Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*. Nueva York, Estados Unidos: Prometheus Books.
- Walser, R. (1992). *The Walk and Other Stories*. Londres, Reino Unido: Serpent's Tail.
- Ward, J. (2006). *The Student's Guide to Cognitive Neuroscience*. Nueva York, Estados Unidos: Psychology Press.

### Referencias cinematográficas

- Irving, Andrew (director). *Historias de Nueva York / New York Stories* [serie de videos]. Reino Unido.
- Rouch, Jean; Morin, Edgar (directores). (1961). *Crónica de un Verano*, 85 min. Francia.
- Steel, Eric (director). (2006). *The Bridge*, 94 min. Estados Unidos, Reino Unido.



REPRESENTACIÓN INDÍGENA Y EXPANSIÓN PERFORMATIVA  
DEL ARCHIVO *NABUSÍMAQUE*, MEMORIAS DE UNA INDEPENDENCIA<sup>1</sup>

PABLO MORA CALDERÓN

## Introducción

Ya han pasado más de tres décadas cuando terminó el desinterés por películas, fotografías y papeles viejos y se gestó una verdadera “fiebre de archivo” –para utilizar la expresión de Okwi Enwesor (Giunta, 2010, p. 23)– que pusieron de moda los cineastas de ensayo, los investigadores del arte y los renovados curadores del coleccionismo museográfico, entre otros. La tenencia de archivos, como lo ha sugerido Carmen María Jaramillo (2010) se homologó a un botín político y económico. En el contexto cinematográfico, Josep María Catalá ha situado histórica y conceptualmente la confluencia de dos fenómenos particulares relacionados con el concepto de archivo visual: el interés por su valor de memoria y su uso con finalidades estéticas que han dado lugar a una descomposición de sus funciones originales de ilustración o prueba

---

1 Esta ponencia desarrollada en el Seminario *Pensar lo Real* de la XVIII MIDBO en el año 2016, es una revisión y ampliación del ensayo “Guerra de imágenes y memoria” en Mora (2015) y de la conferencia “De los archivos étnicos a la memoria colectiva”, pronunciada en el Archivo General de la Nación - AGN, en noviembre de 2014, durante el XXII Seminario Nacional de Archivos: Archivos Étnicos.

y ha adquirido un “carácter óptico”, más típico de las vanguardias artísticas que de los documentalistas del pasado (2007, pp. 92-109). No es por azar la proliferación en el mundo de ensayos analíticos sobre el tema, como no lo es la aparición en Colombia del libro de compilación de obligada consulta *Archivo memoria y presente en el cine latinoamericano* (2016), editado por Mauricio Durán y Claudia Salamanca.

Pero si esto ha ocurrido en el campo cinematográfico con su maremágnum de creadores, críticos e investigadores contemporáneos de las largas tradiciones nacionales de numerosos países de Occidente, valdría la pena trasladar las preguntas acerca de su comprensión, valor y utilización que los autores emergentes del llamado *cine indígena* le dan a la noción de archivo ¿Qué hacen hoy los cineastas indígenas con el pasado y cómo recuperan y utilizan los archivos fotográficos, filmicos y sonoros en sus creaciones documentales? ¿Qué implicaciones tiene para la memoria colectiva de los pueblos indígenas el paso de una memoria oral y escrita a una visual? ¿Cómo las imágenes del pasado, materializadas en soportes fotográficos y/o filmicos, interrogan el presente y son convertidas en memorias disidentes por los pueblos indígenas?

Es preciso decir de entrada que el registro y la creación audiovisual en manos indígenas no son nuevos, sino que provienen de un largo proceso de por lo menos cuatro décadas en América Latina. Y, si afinamos mejor la interpretación histórica, tiene origen en los propios comienzos del cine a principios del siglo pasado y se ejemplifica en el papel que cumplieron los indígenas inuit a la cabeza de Allakarialak en la célebre película de Robert Flaherty, *Nanook del Norte* (1922), como lo ha mostrado convincentemente Faye Ginsburg (2002). No se trata del cine indigenista, aquel que ha hablado sobre los indígenas y que tiene también una larga historia, pero que ha controlado la representación étnica por fuera de su propio mundo simbólico, manteniendo un poder semiótico hegemónico, sino de un cine hecho por autores provenientes de distintos pueblos originarios de Colombia. Esta profusión de imágenes en movimiento digital es hoy una verdadera potencia de interpretaciones, desmitificaciones y contrapuntos indígenas a las hegemonías artísticas, científicas y políticas que los han representado históricamente (Mora, 2015). Las memorias consignadas en cintas de video son una muestra palmaria de las nuevas estrategias de los movimientos indígenas para objetivar sus memorias políticas y culturales más allá de las tradiciones orales. Los

directores indígenas de películas documentales no son ajenos a la glorificación que otros cineastas han hecho de sus cualidades memorísticas. Como afirma Dotta (2018):

la idea del cine como archivo de la historia comienza con el inicio mismo del cine en tanto práctica. No es nueva la modalidad de utilizar materiales para ofrecerlos como prueba o al menos como indicio de una circunstancia histórica determinada (p.132).

La tradición videográfica del movimiento indígena caucano interesada en los usos del pasado, que he analizado en el texto *Límites de la representación en el audiovisual indígena caucano* (Mora, 2015), es un buen ejemplo de cómo la reconstrucción audiovisual de la vida social hace parte de un viejo sustrato donde la interpretación histórica propia de los intelectuales del pueblo Nasa legitima sus reivindicaciones contemporáneas. Según lo ha estudiado la antropóloga Joanne Rappaport (2000):

estos indígenas hicieron historia en un doble sentido: por una parte, alteraron el curso de los acontecimientos históricos a través de la acción política y, por otra, reinterpretaban el proceso histórico a través de sus narrativas (p.50).

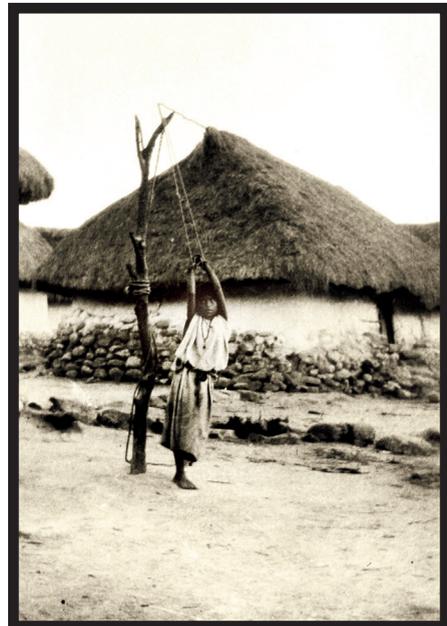
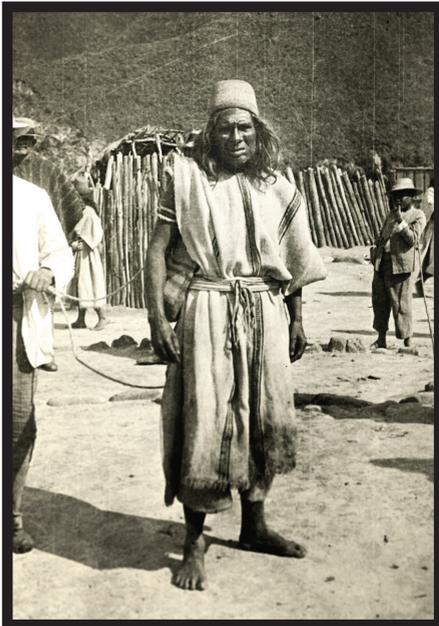
En este contexto, el presente artículo se interesa en un caso específico de recuperación de archivos y reinterpretaciones del pasado que, en forma de narrativas audiovisuales, ha hecho parte de la agenda comunicativa del pueblo Arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta. Se trata de la obra *Nabusímake: memorias de una independencia* (2010), dirigida por Amado Villafaña Chaparro y producida por quien esto escribe. Para adelantar alguna conclusión, en este documental se diluye el pretendido carácter de índice de lo real del archivo y, más bien, lo convierte en develamiento de unas memorias perturbadas y de realidades actuales conflictivas. La forma novedosa en que intervienen los archivos en este documental, no importa si son documentales o de ficción, se la puede asociar a una corriente denominada film de ensayo que problematiza la noción misma de archivo. Se ha denominado esta tendencia como 'cine de metraje encontrado' o 'cine de apropiación' y debe distinguirse del procedimiento de los documentales de montaje histórico tradicionales que se llamó en su momento 'cine de compilación' (Weinrichter, 2004). No se trata del documentalista que va en busca de imágenes de archivo para ilustrar un determinado acontecimiento histórico o social, sino de algo esencialmente

distinto. No es una acción rememorativa del propio acto de recordar aunque en algunos casos conserve todavía esa función alegórica, como lo ha argumentado Catalá en el artículo citado. Se trata, más bien, de trabajar directamente con la memoria visual concreta que abandona así “la condición genérica que tiene en los archivos tradicionales para adquirir otro carácter, más típico del archivo posmoderno y que la dispone para ser reutilizada” (Catalá, 2007, p. 93). Pero, a diferencia de muchos autores de esta corriente, la recuperación de imágenes fotográficas o cinematográficas de archivo en esta obra indígena no tiene exclusivamente una finalidad estética sino política y contra-hegemónica.

### Un álbum de fotos y el mal de archivo

Una mañana luminosa de septiembre del 2009, *Zhigoneshi*, el colectivo de cineastas indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, llegó a Nabusímaque, el centro de gobierno del Pueblo Arhuaco. No hacía mucho tiempo que el grupo estaba interesado en representar audiovisualmente el pensamiento de sus mayores desde una perspectiva contemporánea y empezó con un trabajo documental que culminó varios años después con el título de *Resistencia en la Línea Negra* (2011). El director arhuaco, Amado Villafaña, decidió entrevistar a Manuel Chaparro, un anciano cabildo, conocedor como pocos de la memoria del territorio. Él pidió no ser entrevistado y prefirió invitar a Amado a una casa de tierra en el centro del poblado. Con una mezcla de recelo y timidez, a sabiendas que lo estábamos grabando, sacó una llave, abrió con dificultad un candado oxidado y se perdió en la oscuridad interior. Al equipo de filmación indígena –que por una decisión estética nunca cargaba luces artificiales– le pareció imposible entrar en el estrecho cuarto y cubrir en directo el acontecimiento que empezaba a desarrollarse. Las manos guardianas de Manuel Chaparro mostraron un álbum de tapa dura carcomida por los años cuyo encabezado nos previno de que estábamos frente a un tesoro documental: *Fotografías de Gustaf Bolinder, 1915*. Querer ver, a toda costa, emerger unas remotas fuentes visuales nos llevó a improvisar un artefacto para rebotar hacia el interior los rayos del sol y registrar en video desenfrenadamente. Se alzó, entonces, infinita “la impaciencia absoluta de un deseo de memoria”, dijo Derrida de ese síntoma, sufrimiento o pasión que nos invadió y que él denominó *mal de archivo* (1994, p. 2). La escasa luz que se colaba por la puerta

logró iluminar por unos instantes algunas copias en papel que daban cuenta de la Misión Capuchina en la antigua San Sebastián de Rábago. Amado sabía de su existencia pero nunca las había visto. Pese a las dificultades y a sabiendas de que la mayoría de los planos eran inservibles, dejamos que la grabación transcurriera sin cortes. Amado le pidió permiso a Manuel Chaparro para disponer del álbum afuera del cuarto y así poder registrarlo a plena luz. Así, mientras Amado fijaba su mirada en la oscuridad del cuarto y entretenía al mayor registrando su conversación en una pequeña grabadora de mano, el resto del equipo fijamos la mirada en la luz para “revelar” las fotografías. Nos dimos a la tarea de capturar en video, una por una, las extraordinarias fotografías. El conjunto de 42 imágenes describía la cotidianidad del internado capuchino, iluminando el carácter de los misioneros.



1. Mamo amarrado en Nabusímake. Fotografía de Gustav Bolinder, 1918

2. Niña amarrada en Nabusímake. Fotografía de Gustav Bolinder, 1918

El descubrimiento visual en blanco y negro constató las versiones orales de una historia que hoy no vacilamos en calificar de ignominiosa: en efecto, las imágenes mostraban, entre muchas otras evidencias, una fila disciplinada de estudiantes arhuacos despojados de sus vestidos tradicionales y sometidos a la autoridad evangelizadora, a un ‘semanero’ o empleado de la misión en trance de

cortarle el pelo a un Mamo inmovilizado, a una niña amarrada a un palo en el centro de la plaza de Nabusímaque y a un Mamo apesado con cara de dolor e indignación. No cabía duda de que esas fotos eran las huellas de un sufrimiento colectivo y, por lo tanto, eran claves para reconstruir audiovisualmente la narrativa histórica del pueblo Arhuaco sobre la evangelización compulsiva que le impusieron los capuchinos durante la primera mitad del siglo pasado.

Al recordar la escena de Manuel Chaparro y el álbum, inspirado en la citada lectura de Jacques Derrida, *El mal de archivo. Una impresión freudiana* (1994), le asigné a la casa del cabildo el valor de domicilio de las fuentes visuales, de su abrigo, y al cabildo arhuaco la función del arconte griego, el custodio del archivo, el que asegura su perdurabilidad, el que tiene el derecho de poseerlo y de interpretarlo. En otras circunstancias y lugares he visto a distintas autoridades arhuacas guardar celosamente papeles viejos y una que otra fotografía. Esta posesión no es gratuita y está íntimamente relacionada con la investidura del custodio, con su autoridad, aun si la escritura y las imágenes técnicas tengan escaso valor en una cultura de tradiciones orales íntegras.

Pero, pensándolo bien, estas comparaciones me parecieron apresuradas y arbitrarias. Manuel Chaparro estaba solo, aislado, al momento en que Amado Villafaña decidió escogerlo como protagonista del documental y su recinto oscuro siempre estuvo lejos de la exposición y no era propiamente un gabinete de curiosidades, como mal podría concebirse este primitivo archivo desde el punto de vista institucional. Tras una breve pesquisa se pudo comprobar que la memoria visual había sido recuperada en los años ochenta gracias a las gestiones en Europa de la Asociación de Trabajo Interdisciplinario - ATI, liderada por el antropólogo Yesid Campos. Las fotos de Bolinder fueron entregadas a las autoridades indígenas de la época, entre quienes se encontraba el comisario central Manuel Chaparro. Él decidió pegarlas en un álbum y guardarlas en la oficina del cabildo al lado de viejos papeles que de vez en cuando mostraba a unos pocos interesados. Suponemos que la posesión de las fotografías le aseguraba un cierto poder a la autoridad arhuaca, y también que esos materiales estuvieron durante años retenidos o “reprimidos” hasta que la voluntad de hacer una película le torció el destino a esas imágenes.

“¿En qué se convierte el archivo cuando se inscribe en pleno cuerpo llamado propio? ¿Por ejemplo en una circuncisión, literal o figurada?” Así

interrogaba Derrida el lugar del *arkhé* en el artículo citado (1994, p. 2). Con estas preguntas en mente nos pareció inquietante e inesperado el comportamiento de Manuel Chaparro durante el episodio registrado en video. Mientras Amado pasaba las hojas con la emoción propia de quien hace una excavación “en busca del tiempo perdido”, el cabildo miraba fríamente el álbum sin atreverse a verbalizar su experiencia traumática. Porque, en efecto, esta era una historia de duelo y el cuerpo del guardián estaba más que comprometido, como la de todos los que estuvieron expuestos al régimen del internado capuchino durante las primeras décadas del siglo pasado. Paradójicamente, la práctica de archivación, disposición, domiciliación y resguardo de esas imágenes que hacen memoria están unidas indisolublemente al silencio, a la voluntad de no querer recordar por parte del custodio, a su renuencia a exponer sus impresiones, a su resistencia a la palabra hablada. Así, entre todas las operaciones que realizó Manuel Chaparro, la de la interpretación nunca llegó a expresarla. Pudo más su olvido consciente, como si lo depositado físicamente en el álbum le bastara como prueba, como “representante mnemotécnico”.

Sin embargo, durante la investigación para el documental, no fue difícil identificar viejas y viejos protagonistas que dieran cuenta de esta historia. Testimonios dolorosos sobre reclusión forzada, prohibición a hablar la lengua nativa, castigos ‘ejemplarizantes’, obligación de contraer matrimonio con indígenas de otros pueblos, apropiación de las mejores tierras del resguardo arhuaco, usurpación del gobierno propio mediante el nombramiento de cabildos, comisarios e inspectores de policía, y persecución y asesinato de autoridades indígenas tradicionales reconstruyeron oralmente el prontuario más evidente de la aculturación propiciada por los capuchinos durante más de sesenta años. Tampoco hubo mayor esfuerzo investigativo para identificar sobrevivientes y testigos de la resistencia a estas arbitrariedades, la que nació desde la propia llegada de los primeros padres procedentes de La Guajira y culminó en 1982 cuando, luego de una toma pacífica, el Consejo Indígena Arhuaco conminó a los capuchinos a salir definitivamente de San Sebastián de Rábago.

La relación del cabildo Chaparro con su álbum me recordó un caso similar de indiferencia por la materialidad de los archivos. Hace unos años, mi amiga la etnomusicóloga Beatriz Goubert, me propuso devolverle a los arhuacos una vieja grabación sonora que contenía unos cantos rituales del mamó Norberto, ya fallecido. Ambos compartimos la emoción de imaginarnos

la reacción de otros mamos por el gesto de la devolución de este valioso patrimonio. Al llegar a Bunkuímake y entregarle el regalo a mamó Camilo, su respuesta nos cayó como un baldado de agua fría: – “No sé de qué me sirve este casete, yo sé cómo cantaba él”. El que la exterioridad del contenido sonoro, su soporte material, no le interesara al mamó nos pareció en principio una falta de deseo por la conservación de la memoria y su trasmisión. Después intuimos que la consignación del material no es condición de posibilidad de la memorización. El mamó no tenía nada que aprender del archivo y el almacenamiento de una tradición musical estaba más que asegurada en su cuerpo. Después nos quedó claro que esa música no debía ser descifrada y/o ejecutada por nadie distinto del sabor espiritual, que no debe compartirse porque ella misma es secreta y tiene sus propios tiempos y lugares para comunicarse. Lo que no quiere decir que no se preserve o se conserve. En definitiva, aprendimos que las nociones de *archivo*, *patrimonio cultural*, *memoria* y *saber* no son iguales para el mundo indígena y el mundo académico, que entre esos dos mundos a veces hay un abismo infranqueable, repleto todavía de asimetrías, desencuentros y tensiones. Por muy loable que parezca establecer una política de archivos que además de priorizar acciones de investigación, catalogación y conservación, se proponga devolver los documentales a sus poseedores originarios, también hace falta acercarse a lo que piensan los pueblos sobre estos acervos, sobre su utilidad, valor, descifrado y pertinencia para ser compartidos públicamente.

### **Potencia moral del archivo en movimiento**

Cuando llevamos las fotografías recuperadas a la Casa Indígena de Santa Marta y fueron compartidas con las autoridades arhuacas, nos encontramos con las mismas caras frías e inexpresivas, similares a las de Manuel Chaparro. Era inconcebible que no hubiera algún asomo de pasión o siquiera de indignación por lo que ellas representaban. Si el libro de David Reiff se hubiera publicado ese año, con seguridad le habríamos dado toda la razón. El historiador y periodista autor de *Elogio del olvido: las paradojas de la memoria histórica* (2017) argumenta que la memoria de hechos trágicos como la del holocausto judío perpetrado por los nazis, siempre condenable, no resucitará los muertos y, por lo tanto, no es útil o práctica. Cualquier recuerdo en el tiempo se convierte en fecha conmemorativa, anecdótica, sin fuerza moral o sentimental para las nuevas generaciones. Concluye Reiff (2017) que los traumas

que sufren los supervivientes de un conflicto se transmiten hasta la generación siguiente y con suerte hasta la tercera. Casi nunca van más allá. Así pues, todo parecía indicar que para los dirigentes arhuacos ese pasado de comienzos de siglo era una ausencia y que no era un deber seguir su rastro. Con todo, se me dio la oportunidad de publicar las cuatro fotografías más impactantes en la revista de la Organización Gonawindúa Tayrona a las que le dediqué un breve texto introductorio (Mora, 2009):

¿Qué sentido tiene hoy, veintisiete años después de que la misión capuchina saliera de la región, reintroducir el espectáculo de viejos abusos? No sobra describir con palabras escuetas que se trata de una jovencita amarrada, un grupo de niños en formación disciplinar, un mamo al que le están cortando el pelo y otro amarrado por la espalda, conducido por un mestizo sonriente. La contemplación de estas imágenes dolorosas nos hiere y no es suficiente decir que eran otras épocas –a casi cien años de distancia– y otras costumbres educativas hoy en desuso, como esta de evangelización compulsiva. Convirtamos esta publicación en un homenaje a esas desaparecidas caras de desconcierto, rabia y vergüenza; en monumento visual que contribuya a que la conciencia histórica no desaparezca para siempre de la memoria frágil de las nuevas generaciones de indígenas; y en invitación a recorrer de la mano de los viejos testigos y de los docentes esa vieja historia de “civilización.”

El asunto quedó así, hasta que un año después, en 2010, el colectivo *Zhigoneshi* fue invitado a participar de un curioso proyecto, como parte de las actividades de conmemoración del bicentenario de la independencia de Colombia. Adriana Molano y Patrick Morales, entonces funcionarios del Ministerio de Cultura, se propusieron trasgredir los límites de las acciones oficiales conmemorativas y darle la posibilidad a distintos actores sociales para que exploraran en video otras experiencias de independencia, no necesariamente referidas a los episodios históricos de 1810. De esta suerte nació la obra *Nabusímake: memorias de una independencia*. Amado Villafaña, su director, tenía clara la idea documental de visibilizar la narrativa histórica del pueblo Arhuaco en su proceso de resistencia y posterior independencia de la sujeción religiosa, cultural y económica desplegada por la Misión Capuchina en los territorios de la antigua San Sebastián de Rábago (hoy Nabusímake). Temáticamente, la historia debía arrancar en 1918 cuando los capuchinos, a instancias del gobierno nacional, organizaron el orfanato Las Tres Avemarías a fin de redimir y educar en la fe católica a los niños indígenas. El álbum de Manuel Chaparro era un recurso narrativo insustituible para el documental.

Al discutir la propuesta narrativa con Amado, se nos ocurrió una idea un tanto atrevida: las cuatro fotografías de la etapa temprana de la Misión Capuchina que habíamos publicado en la Revista de la Organización Gonawindúa Tayrona se ampliaron en un formato de 3 x 3 metros, se llevaron a Nabusímaque y fueron colgadas en la plaza a la vista de todos. Documentamos audiovisualmente la reacción de la gente al ver esas imágenes vergonzosas de sus antepasados. Las autoridades del pueblo vieron rápidamente la importancia política de la exhibición y decidieron conservarlas como una galería permanente en la oficina del cabildo. Entonces nos propusimos recrear las fotos en una escena *ficcionada*; es decir, hacer una reconstrucción audiovisual dándole continuidad a las imágenes, como si estas hicieran parte del mismo acontecimiento, cuando en realidad –suponemos– fueron tomadas en distintos momentos por el etnógrafo sueco. El cabildo de Nabusímake nos advirtió:

–“Ustedes pueden hacer lo que quieran con la película, lo único que no pueden hacer es utilizar niños arhuacos para que escenifiquen estas fotografías de los esclavos o de la niña amarrada”. Finalmente, con la ayuda del cineasta Roosevelt González, se le encomendó a actores de Santa Marta interpretar los papeles. En el corto resultante toman vida estas representaciones fotográficas. Mostrar las fotos y recrearlas en imágenes en movimiento fue una manera de compartir con los otros la inquietud por la memoria histórica. Éramos conscientes de que el acto de exhibición era una provocación basada en una “falsificación espectral”, en una visión alterada de lo real.



3. Amado Villafaña, director del documental *Nabusímake, memorias de una independencia* (2010).  
Fotografía de Alejandro Mora.



4. Colectivo *Zhigoneshi* en la grabación del documental *Nabusímake, memorias de una independencia* (2010). Fotografía de Alejandro Mora.

La escena original completa hecha en un plano secuencia sin cortes duró menos de un minuto. Arranca con un misionero disciplinando físicamente a un grupo de jóvenes arhuacos en formación y vestidos de civil. El padre se voltea para mirar a un empleado de la misión que trae amarrado a un mamo a quien empuja violentamente. El mamo es obligado a acuclillarse en el centro de la plaza de Nabusímake para facilitarle a otro misionero dominar el cuerpo nervioso de la autoridad espiritual y cortarle su larga cabellera. Con el pelo entre las manos, el mismo misionero se dirige a una niña amarrada a un palo que ha estado mirando atónita la escena.

En el momento escenificado para la grabación, el pueblo espectador se dividió espontáneamente en dos bandos: los tradicionales veían con orgullo este episodio, pues revivían la memoria en el presente y recuperaban algo de esa historia que estaba perdida para las nuevas generaciones; otra gente, en cambio, más cercana a los evangelizadores, criticó profundamente el evento porque decían que era revivir insanamente una época y que, además, todo era una farsa –actores, decorados y acciones–, una mentira absoluta, una película de terror. Amado, nervioso, estuvo tentado de suspender la grabación porque la escenificación fue tan vívida que parecía que Nabusímake hubiera vuelto a ser otra vez San Sebastián de Rábago. Darle movimiento a las fotos significó poner un sistema de gestos en el campo visual de los espectadores, en el espacio inmutable de una arquitectura siempre anacrónica. Quien conozca Nabusímake

sabe que el paso del tiempo no se advierte en la apariencia arquitectónica ni en la fisonomía de sus habitantes. Era como si el pasado hubiera resucitado momentáneamente para el horror de los espectadores curiosos, como si el mundo se hubiera plagado de espectros. Y no todos estaban dispuestos a entablar un diálogo con fantasmas, ni a revivir un duelo ajeno, consumado hace casi un siglo.



5. Actor arhuaco, trasescena del documental *Nabusímake, memorias de una independencia* (2010).  
Fotografía de Alejandro Mora.

De manera que no solamente tenía razón Beatriz Sarlo (2007) cuando escribió la frase lapidaria “el pasado es siempre conflictivo”, sino que, más importante aún, la pretendida ausencia de ese pasado se diluyó cuando se escenificó la secuencia fotográfica. Emergió entonces el terror y, por lo tanto, el temor, la desconfianza. El archivo recobrado y revivido dejó de ser ceniza y se convirtió en rescoldo. Parafraseando a George Didi-Huberman (2013), las imágenes resultantes ardieron con lo real. Y fue así porque, justamente, esas imágenes reconstruyeron el lugar donde se sufrió, donde se expresaron los síntomas. No fue difícil comprender el peligro que entrañaba para los asistentes al espectáculo el que los videastas arhuacos se acercaran a la ceniza y soplaran suavemente para ver emerger un resplandor, una brasa ardiente. Si, como ha argumentado Sarlo (2007), la historia desconfía de la memoria, la memoria por su parte desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo de los pueblos que son, entre otros, derechos a la vida, derechos de justicia y derechos de subjetividad.

Reconstruido el acontecimiento, puede decirse que las fotografías exhibidas y recreadas cinematográficamente se convirtieron en un contra-archivo. Como sabemos, Bolinder no estaba haciendo una denuncia (Mora, 2018). En las imágenes capturadas por él de curas, ‘semaneros’ y monjas nadie se comportó como si estuviera cometiendo un delito. La vejación, el castigo, la usurpación y la tortura siempre fueron vistas en esa época como naturales. Se trataba de un ideal moral, de un modo legítimo de concebir la civilización fundada en principios cristianos. Pero ahora esos archivos expandidos y circulados públicamente se volvieron molestos e irritantes. Los capuchinos los quieren ver olvidados o perdidos para siempre. Unos meses más tarde del episodio de la grabación, se intentó entrevistar al último misionero que salió de San Sebastián de Rábago en 1982. Lo encontramos en Valledupar y ante la petición del colectivo de videastas indígenas, el Padre, un hombre muy recio a pesar de su edad, dijo con una carga de resentimiento muy profunda: –“Yo no tengo nada que recordar”.

Quizás pueda criticarse la reconstrucción audiovisual como un gesto de mostración obsceno. Así, por lo menos, califica Sánchez-Biosca la pretensión de representar lo irrepresentable, refiriéndose a la búsqueda decepcionante de imágenes del holocausto judío o la *Shoah* (2006, p. 94). En Nabusímake, de manera similar y guardadas proporciones, no era posible hacer sentir la violencia física y simbólica ejercida por los misioneros a principios del siglo XX sin representarla. Por supuesto, también puede criticarse esta voluntad de visualizar el pasado porque exacerba una “lógica fetichista”. Este es el argumento de Juan Carlos Arias en su artículo “Imágenes de lo inimaginable: el cine y la memoria del conflicto” (2016), basado en el trabajo de Gerard Wajcman, *De la croyance photographique* (Sobre la creencia fotográfica). Para él, hay algo de cuestionable en la pretensión de ciertos documentales de representar hechos traumáticos con el propósito de “permitir una comprensión general del acontecimiento y promover su superación” (p. 159). El problema reside en que existe la tendencia de estandarizar ciertas prácticas y modelos de realización y, por lo tanto, de ciertas aproximaciones formales y narrativas a lo real que, en últimas, lo que hacen es “institucionalizar” el acontecimiento. Este procedimiento se repite “casi como un dogma natural” creando un tipo de memoria que, como lo señala Wajcman, va en contra de aquello que se quiere recordar. Wajcman propone radicalmente evitar la sobreexposición del acontecimiento y optar por el silencio y la opacidad, por rendirse ante lo

inimaginable y condenar las imágenes por ser siempre “meras representaciones de lo real, siempre insuficientes”, que crean la ilusión de una falsa incorporación. “La totalidad de lo visible descansa sobre el fondo de una ausencia.”

Basado en Didi-Huberman, Arias (2016) sugiere una ruta alternativa a esta condena de las imágenes: si bien es cierto que el acontecimiento no puede ser íntegramente representado, las imágenes pueden dar cuenta de su carácter irrepresentable. La tarea del cine, entonces, es mostrar el carácter inimaginable, irreductible de lo real. Como resalta Arias (2016), “la imagen permite que el espectador se represente una realidad que escapa a su comprensión, pero, simultáneamente, muestra los límites de la imaginación misma, aquello inimaginable en el centro del acontecimiento.” (pp.165-166). No se trata, concluye, que las imágenes permitan moverse a un espacio post-traumático sino que ellas deben ser defendidas porque son la opción para *habitar* el trauma mismo.

El mundo de las imágenes ofrece un contorno móvil y múltiple. Como lo propuso hace tiempo Serge Gruzinski (1994), su estudio no debe reducirse exclusivamente a las representaciones sino a los programas y políticas que las hacen posibles y al examen del desenvolvimiento de sus intervenciones. Así pues, mirando a distancia, la operación completa de la escenificación de las acciones capuchinas – no solo el resultado en la representación documental de *Nabusímake, memorias de una independencia* (2010)–, puede concluirse que se le impuso a la memoria colectiva el acto de la rememoración y que los videastas se convirtieron en una especie de curadores que asumieron el papel de restauradores de una experiencia desaparecida. En ese sentido, esa operación no produjo una memoria espontánea o –como la de Proust con la *madeleine*–, involuntaria. Algo nuevo emergió en la escenificación entre el presente y la representación: el archivo reconstruido o inventado se imprimió como huella mnémica para que adquiriera sentido, para que forzara un asombro, un dolor y, utópicamente, una acción. Es decir se produjo un acontecimiento. Dejó de ser un residuo o una mera representación.

Por lo demás, no estamos frente a una demasía de imágenes que estandaricen las narrativas y vuelvan inocuo el acontecimiento o, como ha dicho Rancière (2014), que anestesian nuestros ojos obnubilados por el exceso, y Didi-Huberman (2014), en la misma tónica, que asfixian por proliferación de clichés. Creemos que esta segunda “archivación” produjo, tanto como registró,

el acontecimiento. Como lo ha dicho Derrida, la memoria se convirtió en una reserva consciente para el grupo de arhuacos comprometidos.

### La ruina embestida

¿Cuál fue la causa del deseo de Amado Villafaña por reconstruir estos viejos episodios de la misión capuchina en Nabusímake? Tal vez no se trate solamente de una cuestión macropolítica, de la necesidad indígena para contra-informar, de una voluntad histórica o artística colectiva del pueblo Arhuaco, sino de una micropolítica, de un asunto de la subjetividad y el sentimiento de Amado, de una incomodidad personal, de una pulsión existencial: es el combate anacrónico de la generación de Amado por hacerle justicia a su padre Duane quien ha sido culpado erróneamente de haber llevado a los capuchinos a la Sierra Nevada de Santa Marta. Como bien afirma Derrida, no se puede pensar el archivo sin acudir al psicoanálisis.

*Nabusímake: memorias de una independencia* (2010) es la antítesis de la ruina. Nutrida de voces, imágenes y sonidos del pasado y del presente, grabando fragmentos de realidad o reusándolos, descomponiendo los restos ficcionales de antiguos metrajes que representaron una época de esplendor misionero o creando imágenes propias para invertir el sentido original que tuvieron, es una obra que reflexiona sobre las imágenes, pero no comentándolas solamente, sino pensando a través de ellas. Aunque la obra no se encarniza contra la empresa “civilizatoria” de los capuchinos, como podrían hacer las antiguas víctimas, la pone en su lugar.

En la segunda parte del documental, Amado y sus hijos Gunza y Ángel –protagonistas de la narración– abandonan la Sierra porque han dado por terminada la búsqueda de testigos y se dirigen a Bogotá. La cámara los sigue a las instalaciones de la Fundación Patrimonio Fílmico. Allí observan extasiados la película *El valle de los arhuacos* (1964) del antropólogo Vidal Antonio Rozo, un drama amoroso al estilo de Romeo y Julieta que enfrenta el mundo y los valores tradicionales del pueblo Arhuaco con el de los misioneros capuchinos. Una voz en *off* en la película lo explica así: “El drama empieza aquí cuando se encuentran los ojos de los enamorados. No saben aún que ellos representan dos mundos opuestos, que su amor se va a plantear como en un campo de batalla”.

Gunza le pregunta a su padre si la película que acaban de ver es real. La secuencia no es una puesta en escena, sino una conversación real que ocurre en la sala de espera de la Fundación. Amado inicia entonces una explicación que es, a la vez, un diálogo con las imágenes y sonidos de la película. El mamo que protagoniza el relato es representado como un ser vil, vengativo y alcohólico, asesino de una joven que quiere casarse con un arhuaco católico. – “Todo lo que vimos en la película es una mentira, le dice Amado a Gunza, “y fue hecha con el propósito de mostrarla hacia afuera, mintiendo sobre los indígenas y los mamos”. Y, en efecto, aunque la película es una recreación ficcional, está basada en hechos reales que ocurrieron en la época. Los protagonistas son indígenas reales y sus voces están dobladas al español. Curiosamente, en una revisión de periódicos en la fecha del lanzamiento de la obra de Rozo, encontramos noticias acerca de un misterioso asesinato en Nabusímake. Los corresponsales de *El Espectador* validaron la versión capuchina de que el autor había sido una autoridad tradicional arhuaca. Coincidencia o no, la película de Rozo recrea el monolítico punto de vista de los misioneros sobre un hecho similar.

En *Nabusímake, memorias de una independencia* (2010), Amado le explica a sus hijos que los indígenas en esa época eran acusados de tener pacto con el diablo. En *El valle de los arhuacos* (1964), dos sacerdotes conversan en un campo arado por bueyes, introducidos por la Misión:

— “Esta tierra es tan estéril como el corazón de muchos indios –contrapuntea un misionero. Esos indios no están muy convencidos de nuestra religión. Ese brujo nos odia, sobre todo porque le impedimos que degenera a los indios con su maldito ron.”

— “Poco a poco la luz de la fe entrará en sus corazones. Tengamos esperanza, fray Jorge.”

— “Dios le oiga, padre Eduardo, Dios le oiga.”

Amado, conmovido, mira la cara de desconcierto de Gunza y le explica:

— “En ningún lado está escrito que odiamos. Si el otro siente odio por mí, soy yo quien debo confesarme. En realidad un mamo llamado Adolfo salió huyendo de Nabusímake y los curas lo persiguieron. El asunto es que los curas querían poner a estudiar a una niña y se la quitaron a sus padres. Entonces ella se escapó y se fue adonde el mamo. Cuando eso ocurrió, unos empleados de

los capuchinos, persiguieron al mamo desde Nabusímake hasta Donachuí. El mamo estaba durmiendo, le llegaron allá y le pegaron unos tiros de escopeta. Así murió mamo Adolfo. En la película pasa todo lo contrario.”

La exposición de la memoria personal y subjetiva de Amado ha provocado un choque con la memoria histórica, hegemónica, de los capuchinos representada en *El valle de los Arhuacos* (1964). Estos registros monolíticos, salvaguardados como patrimonio fílmico, por fin dejaron de ser consistentes. No importa que esos archivos fílmicos estén también olvidados por el público colombiano y sean hoy crepusculares o estén en decadencia. La conversación de la familia ha abierto una fisura y, sin mayores pretensiones, su verdad ha sido dicha. Que haya sido representada audiovisualmente en un territorio cinematográfico no es una coincidencia. Los capuchinos representaron a los arhuacos y no solo impostaron su voz, sino que les quitaron su pelo, su coca –su dignidad– y las mejores tierras del resguardo. Pero la historia se ha invertido y la salida de la misión capuchina del territorio arhuaco propició una renegociación no solo cultural y económica, sino de representaciones e imaginaciones. Ahora es el pueblo Arhuaco a través del colectivo de comunicación indígena *Zhigoneshi* el que imagina a los capuchinos y los reinventa. Los santos que alguna vez fueron objeto de devoción se deterioran en los rincones de la pequeña iglesia de Nabusímake; están arruinados, hechos polvo, y los indígenas de hoy bailan un chicote festivo al compás de los acordeoneros arhuacos de hace cinco décadas.

En la escena final de *El valle de los arhuacos* (1964) un misionero camina cansado:

– “Yo sigo solo frente a estas montañas, que se quedaron mudas entonces pero que siguen firmes en torno mío, profundamente clavadas en sus raíces de piedra con sus nombres de dioses antiguos”.

Mientras Gunza se entretiene mirando antiguas máquinas de cine, su padre concluye:

– “Después de tanto maltrato que recibimos, los mayores no quisieron rendirse y siguieron la tradición. Por eso estamos vivos”.

Si bien muchos autores siguiendo a Freud y a Derrida han insistido en la pulsión de muerte que subyace siempre en el archivo, para Amado conocer el pasado a través de la realización del documental no fue otra cosa que postular un futuro posible, conquistar un horizonte. Él está consciente del potencial tremendo de sus acciones cinematográficas, de la fuerza moral que tienen las imágenes que recolectó y también de las que inventó. Mediante un malabarismo insensato al comparar lo no comparable, concluyo con una frase de Amado que es en realidad de Chris Marker en *Sans Soleil* (1983): “Nosotros no recordamos, nosotros reescribimos nuestras memorias” (Scotini, 2013, p. 14). Hoy no es casual que Amado a lomo de mula recorra los caminos abruptos de la Sierra Nevada de Santa Marta llevando a cuestas un pesado dispositivo de exhibición y entretenga a las comunidades proyectando *Nabusímake, memorias de una independencia* (2010) y activando las palabras de todos para reflexionar sobre las distorsiones que ha construido el mundo blanco sobre la historia y la cultura del pueblo Arhuaco. No le importa, ni le ha interesado preguntarse si las imágenes que colecciona y comparte se convierten en fetiches y se dotan de una agencia capaz de redimir el pasado.

### Referencias bibliográficas

- Arias, J. C. (2016). Imágenes de lo inimaginable: el cine y la memoria del conflicto. En M. Durán y C. Salamanca. (Eds.), *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Catalá, J. M. (2007). Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona, España: Colección Punto de Vista.
- Derrida, J. (1994). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. [versión digital]. Recuperado de: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/mal-dearchivo.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. En G. Didi-Huberman, G., C. Chéroux, C. y J. Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.

- Didi-Huberman, G. (2014). La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En A. Valdés (Ed.), *Alfredo Jaar, la política de las imágenes*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Dotta, T. (2018). El cine como archivo de sí mismo: Polisemia, intertextualidad y metalenguaje en el cine contemporáneo. En C. León y M.F. Troya (Eds.), *La mirada insistente. Repensando el archivo, la etnografía y la participación*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Durán, M y Salamanca, C. (2016). *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Ginzburg, F.D. et al. (2002). Introduction: Complicity and engagement in the ethnography of Media. En F.D. Ginzburg, L. Abu-Lughod y B. Larkin (Eds.), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Revista de Artes Visuales Errata*, 1. Bogotá, Colombia: Fundación Gilberto Alzate Avendaño / Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner"*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo, C. M. (2010). Achivos y política / Políticas de archivo. En *Revista de Artes Visuales Errata*, 1. Bogotá, Colombia: Fundación Gilberto Alzate Avendaño / Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Mora, P. (2009). Reparaciones del pasado. *Zhigoneshi*, 10, pp. 33-34. Santa Marta, Colombia: Organización Gonawindúa Tayrona.
- Mora, P. (2014). De los archivos étnicos a la memoria colectiva. *XXII Seminario Nacional de Archivos: Archivos Étnicos*. Bogotá, Colombia: Archivo General de la Nación.
- Mora, P. (2015). *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Bogotá, Colombia: Idartes / Cinemateca Distrital.

- Mora, P. (2018). *Máquinas de la visión y espíritu de indios*. Bogotá, Colombia: Idartes / Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Rancière, J. (2014). El teatro de imágenes. En A. Valdés (Ed.), *Alfredo Jaar, la política de las imágenes* (pp. 69-89). Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Rappaport, J. (2000). *La política de la memoria: interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca.
- Reiff, D. (2017). *Elogio del olvido: las paradojas de la memoria histórica*. Barcelona, España: Debate.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Sarlo, B. (2007). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Scotini, M. (2013). The Government of Time and the Insurrections of Memories. En M. Scotini y E. Galasso (Eds.), *Politics of Memory. Documentary and Archive*. Berlin, Alemania: Archive Books.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, España: T&B Editores.

### Referencias cinematográficas

- Flaherty, Robert. (director). (1922). *Nanook del Norte*, 79 min. Estados Unidos.
- Rozo, Vidal Antonio. (director). (1964). *El valle de los arhuacos*, 70 min. Colombia.
- Villafaña, Amado (director), Mora, Pablo. (productor). (2010). *Nabusímake, memorias de una independencia*, 34 min. Colombia.
- Villafaña, Amado (director), Mora, Pablo (productor). (2011). *Resistencia en la Línea Negra*, 84 min. Colombia.
- Marker, Chris (director) (1981). *Sans Soleil*, 104 min. Francia.

PROYECTO QUIPU: ESTERILIZACIONES FORZADAS,  
NARRATIVA PARTICIPATIVA Y  
CONTRA MEMORIA DIGITAL EN EL PERÚ

**MATTHEW BROWN**

Universidad de Bristol, Escuela de Lenguas Modernas

**KAREN TUCKER**

Universidad de Bristol, Escuela de Sociología, Política y  
Estudios Internacionales

Este artículo tiene como propósito impulsar la reflexión sobre como los métodos de investigación digitales pueden apoyar o menoscabar la investigación participativa. Construyendo desde nuestra experiencia de trabajo en el Proyecto Quipu ([quipu-project.com](http://quipu-project.com)), un documental multimedia interactivo sobre las esterilizaciones forzadas en el Perú en los años 90, el artículo explora como las tecnologías digitales pueden facilitar la producción participativa de conocimiento a través de las divisiones geográficas, sociales y lingüísticas. También considera las nuevas formas de compromiso que los métodos digitales pueden promover entre los productores de conocimiento y los públicos. Insistimos en que las tecnologías digitales pueden abrir nuevos espacios para, y nuevos modos de compromiso con, la investigación participativa, incluso en contextos como los Andes peruanos donde las tecnologías digitales no están bien establecidas ni son muy usadas. Argumentamos que hacer esto implica

responder con sensibilidad a las inequidades sociales, lingüísticas y digitales que moldean los contextos de investigación específicos. También supone enfatizar en las relaciones humanas que se sacrifican fácilmente en el altar de la innovación tecnológica.

El interés académico por los métodos digitales —aquellos que se valen de las tecnologías digitales para generar y difundir datos de investigación— viene cobrando auge en las humanidades, la geografía y las ciencias sociales (DeLyser y Sui, 2013; Graham y Shelton, 2013; Gold, 2012; Rogers, 2013; Sui and DeLyser, 2012). Las plataformas interactivas, las analíticas digitales, la visualización de datos y otras prácticas digitales son exploradas cada vez más como herramientas de investigación y generan variedad de debates acerca de su importancia y su potencial. Entre todas las discusiones, la más prominente es sobre las formas en que los métodos digitales reconstituyen y redistribuyen el conocimiento y la experiencia en investigaciones, facilitando nuevos modos de producción participativa de conocimiento y generando nuevos públicos para la investigación en las humanidades, la geografía y las ciencias sociales (DeLyser y Sui, 2014; Gubrium y Harper, 2013; Gubrium et al., 2015; Kennedy et al., 2015; Landström et al., 2011; Marres, 2012; Ruppert, 2013). Este artículo tiene por objetivo generar una reflexión más profunda sobre como los métodos de investigación digital pueden apoyar o menoscabar la investigación participativa. Exploramos el uso de los medios digitales para construir nuevos espacios para la investigación participativa, y las implicaciones que esto tiene para las relaciones, experiencias y hallazgos en dicha investigación. Nos enfocamos en particular sobre el rol de la narrativa y la voz en la investigación participativa digital, y en las maneras en que centrarlas puede ayudar a promover formas más inclusivas y participativas de producción de conocimiento digital.

Nuestras reflexiones sobre estos temas provienen de experiencias propias de trabajo en el Proyecto Quipu ([quipu-project.com](http://quipu-project.com)), un documental multimedia interactivo sobre el impacto de las esterilizaciones forzadas en el Perú en los años 90. El proyecto toma su nombre de un método incaico de almacenamiento de registros, el cual se cree fue utilizado extensamente en los Andes de América del Sur antes de la colonización española, y que utiliza nudos e hilos de colores para crear registros complejos cuidadosamente tejidos (Salomon, 2004). El nombre '*Quipu*' es una metáfora de la manera en que el proyecto produce conocimiento multi-vocal complejo y entretejido sobre

las esterilizaciones forzadas que tuvieron lugar en el Perú como parte de un programa gubernamental de planificación familiar a mediados de la década de 1990 (Boesten, 2007, 2010; CLADEM, 1999). Esto se logra trabajando en colaboración con organizaciones en los Andes peruanos para reunir y compartir los testimonios de personas afectadas por las esterilizaciones forzadas, a través de una línea telefónica especial gratuita. La línea telefónica está conectada a un sistema de manejo de contenidos en línea, el cual luego de obtener permiso para grabación y publicación de los testimonios los agrega a un archivo digital. Las personas que llamen a esta línea también pueden escuchar los testimonios archivados, ofreciendo una oportunidad para conocer otras experiencias de esterilizaciones forzadas en el país, y para comprender de qué manera sus testimonios aportan a una narrativa colectiva emergente. A través de la página web del proyecto se facilita el acceso a los testimonios a un público global, permitiendo a los usuarios escuchar los testimonios en su forma original, con subtítulos en inglés o castellano. Hasta la fecha se han grabado e incluido en el archivo digital aproximadamente 180 testimonios, los cuales están disponibles con libre acceso en internet. El proyecto es una colaboración entre Chaka Studio, una empresa productora de documentales transmedia con sede en Londres, Convenio IAMAMC-AMHBA de Huancabamba, AMAEF-C-GTL de Cusco, otras organizaciones de Anta, Perú, y nosotros dos de la Universidad de Bristol. El producto principal es el archivo digital de testimonios, al cual se puede acceder mediante una línea telefónica y una página web, las cuales han sido co–producidas por los socios.

Trabajar en Quipu nos permitió explorar algunas de las formas en que las tecnologías digitales pueden facilitar la producción participativo de conocimiento y dar pie a nuevas formas de compromiso entre los productores de conocimiento y el público<sup>1</sup>. Hemos vivido algunas de las tensiones y desafíos que surgen al trabajar con tecnologías digitales en contextos geográfica, social y lingüísticamente complejos. Asimismo, nos hemos convencido del gran potencial de los métodos digitales, cuando son utilizado cuidadosamente, para promover la producción participativa de conocimiento y el compromiso social a través de divisiones geográficas, sociales y lingüísticas. Consideramos que las tecnologías digitales pueden ayudar a generar nuevos espacios para la

---

1 No pretendemos hablar en nombre de todas los y las socios del proyecto en este artículo; reflexionamos y escribimos desde nuestra posición como académicos en el sistema universitario de Reino Unido.

investigación participativa y otras formas de relacionarse con ella, incluso en contextos como el de los Andes peruanos, en donde las tecnologías digitales no están claramente establecidas ni son utilizadas comúnmente. Hacer esto implica responder de manera empática a las desigualdades sociales, lingüísticas y digitales que moldean contextos de investigación específicos, y centrar las relaciones humanas que se sacrifican fácilmente en el altar de la innovación tecnológica.

Nuestra discusión se desarrolla en tres etapas. En la primera parte del artículo delineamos el contexto social, político y lingüístico en el que trabajamos, y las relaciones desiguales de poder y conocimiento que lo caracterizan. En la segunda parte, reflexionamos sobre los procesos a través de los cuales el proyecto se ha desarrollado, y sobre los métodos digitales multidimensionales que desarrollamos como respuesta a este contexto. En la tercera parte, extraemos las lecciones más generales en relación a Quipu, y esbozamos caminos hacia formas más inclusivas, participativas y eficaces de investigación digital<sup>2</sup>.

### **Derechos, reconocimiento y memoria cultural: Las esterilizaciones en Perú**

*Nos sentimos como muertos vivientes. Así somos... Es por eso que queremos que ellos nos escuchen, que oigan nuestros lamentos. Eso es lo que queremos. Lucharemos hasta que todos obtengamos lo que queremos. Ese es mi testimonio, amigo mío. Gracias.* (Testimonio #50, lugar no especificado, 2015)

El 15 de septiembre de 1995, Alberto Fujimori, presidente del Perú, dio un discurso durante la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer en Beijing, una conferencia de alto nivel sobre la igualdad de género organizada por las Naciones Unidas. Presentándose como hombre de Estado progresista y moderno, compartió sus ideas sobre la importancia del desarrollo y

---

2 Asimismo, trabajamos en otras publicaciones en co-autoría con nuestras socias, las cuales se mostrarán en diferentes formatos en los medios; también estamos planificamos talleres en los primeros meses del 2017 para explorar el impacto del proyecto con los participantes iniciales en Ayacucho, Cusco y Huancabamba. Finalmente, trabajamos en otro artículo que analiza sólo los testimonios, y no el proceso de investigación, que es nuestro enfoque en este texto.

empoderamiento de las mujeres, y de los pasos que el gobierno del Perú tomaba para promoverlos. Junto a una ley prohibiendo la violencia contra la mujer, y un compromiso de aumentar los recursos destinados a programas enfocados en las mujeres hasta llegar al 50% del presupuesto nacional, enfatizó la propuesta moderna de su gobierno hacia la planificación familiar, la cual incluía ofrecer a todos la posibilidad de practicarse voluntariamente la vasectomía y la ligadura de trompas, ambas previamente ilegales. “Las mujeres peruanas no seguirán estando confinadas o constreñidas por la intransigencia de mentes ultraconservadoras”, declaró; “tendrían a su disposición, con total autonomía y libertad, las herramientas necesarias para tomar decisiones sobre sus propias vidas” (Naciones Unidas, 1995).

Menos de dos años más tarde, en junio de 1997, la Defensoría del Pueblo peruana empezó a recibir informes de mujeres que habían sido ligadas sin haber dado su consentimiento, y de otras “irregularidades” en la aplicación de la política de planificación familiar de Fujimori. Estas incluían mujeres que fueron esterilizadas sin haber firmado autorización alguna, mujeres que no recibieron tratamiento por complicaciones causadas por intervenciones quirúrgicas, una mujer que fue esterilizada un día después de dar a luz sin tener ningún seguimiento médico, y una mujer que falleció debido a una hemorragia interna como consecuencia de una intervención quirúrgica (Defensoría del Pueblo, 1998, p.8-9). Estos informes motivaron a la Defensoría a iniciar en 1998 una investigación sobre el rol de la anticoncepción quirúrgica voluntaria en la política de planificación familiar. Se identificaron varios problemas, tales como la inconsistencia en la libertad de elegir, una ausencia de seguimiento médico después de las intervenciones quirúrgicas, una tendencia compulsiva en la aplicación de esta política, y la utilización de cuotas para determinar cuántas mujeres debían emplear determinados métodos anticonceptivos (incluyendo la esterilización quirúrgica) (Defensoría del Pueblo, 1998, p.4). Las organizaciones de derechos humanos y de la mujer comenzaron asimismo a recoger evidencias de violaciones de derechos humanos en relación a la anticoncepción quirúrgica voluntaria (CLADEM, 1999; CRLP-CLADEM, 1998; Ewig, 2006), y los diarios de circulación nacional reportaron casos de mujeres que fallecieron como resultado directo de esterilizaciones quirúrgicas que tuvieron lugar (usualmente sin consentimiento) en 1997 y 1998 (Boesten, 2010, p.82; Defensoría del Pueblo, 1999, p.10-11).

Actualmente se sospecha que muchas de las casi 300,000 mujeres y hombres que fueron esterilizados entre los años 1996 y 2000 bajo el Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar del gobierno de Fujimori no dieron consentimiento absoluto e informado para esta intervención (Amnistía Internacional, 2015). Fueron engañados, presionados, y en algunos casos físicamente forzados para ser esterilizados, con frecuencia en condiciones antihigiénicas y sin ofrecer posteriormente asistencia adecuada. Muchos eran analfabetos o únicamente contaban con educación primaria, la mayoría fueron mujeres indígenas o mestizas, y la mayor parte vivían en comunidades rurales de los Andes, alejadas de los centros de poder en el Perú (Defensoría del Pueblo 1999, p.20). Se sabe que al menos 17 personas, 15 mujeres y dos hombres, fallecieron como resultado directo de esterilizaciones quirúrgicas, y que seis mujeres sufrieron complicaciones serias tales como parálisis en extremidades e insuficiencia cardíaca (Defensoría del Pueblo, 1999, p.44-95). Pese a que el gobierno peruano intentó inicialmente culpabilizar a unos cuantos médicos irresponsables, hoy tenemos claro que se trató de algo sistemático y muy arraigado. Las cuotas de esterilizaciones que las clínicas en los Andes debían cumplir incentivaron al personal médico a esterilizar a hombres y mujeres sin realizar la consulta apropiada, o sin que existiera tiempo suficiente entre la consulta inicial y la cirugía realizada (Boesten, 2010, p.75; CLADEM, 1999, p.45-50). La falta de inversión en servicios de salud en zonas rurales, el fracaso en mejorar la higiene y la disponibilidad de material médico resultantes de lo anterior, así como los estereotipos de género y raza que llevaron a los médicos a asumir que se encontraban en mejor posición para decidir si era apropiado realizar una intervención quirúrgica y en qué momento hacerlo, fueron factores que también jugaron un rol (Boesten, 2010, p.81). Los organismos de derechos humanos consideran actualmente a la aplicación del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar 1996-2000 una grave violación de los derechos reproductivos, así como de otros derechos humanos de decenas de miles de peruanos.

El Estado peruano ha sido reacio en reconocer la manera coercitiva y abusiva en la cual se aplicó la política de planificación familiar. El Ministerio de Salud no ha reconocido las violaciones de derechos ocurridas, ni ha establecido un mecanismo para compensar a los afectados, y de manera más general, el tema de las esterilizaciones forzadas ha sido ignorado dentro del Estado peruano. La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) del Perú, una investigación de dos años sobre la violencia política que agobió al Perú

en la década de 1990, no consideró las violaciones de derechos que acompañaron a la política de planificación familiar. Su ámbito de investigación se enfocó solamente en las condiciones que llevaron al conflicto armado interno, y en atribuir responsabilidad criminal por violaciones de derechos humanos. De esa forma, mientras que actos de violencia sexual tales como violaciones, prostitución forzosa y aborto forzoso cometidos en el contexto del conflicto armado fueron investigados por la CVR, aunque no de manera satisfactoria (Theidon, 2013, p.140), las violaciones de derechos humanos cometidas bajo el Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar no lo fueron. Los intentos por atribuir responsabilidad criminal mediante el sistema judicial peruano también han fracasado, ya que los casos iniciados por el Fiscal del Estado han sido archivados repetidamente. Esta desidia del Estado peruano por reconocer estos hechos se ha visto además reflejada en procesos más amplios de memorialización en el Perú, los cuales han tendido a enfocarse en la naturaleza y legados del conflicto armado, a pesar de la controversia sobre narrativas e identidades (Feldman, 2012; Milton, 2011; Moraña, 2012; Murphy, 2015).

La memoria colectiva e facilitada por el estado de la era Fujimori en el Perú ignora así en gran medida las violaciones de derechos humanos cometidas bajo el Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar a fines de la década de 1990. El carácter coercitivo y abusivo de la política de esterilización, así como el trauma físico, psicológico y emocional experimentado por quienes fueron esterilizados sin su consentimiento, son una “memoria perdida” (Zepeda, 2014, p.119) en la historia reciente del Perú —un episodio de la historia del país que ha sido olvidado a la vez que otras memorias y episodios han surgido (Sturken, 1997, p.7). La memoria cultural del autoritarismo en el Perú ha sido principalmente generada y debatida en el espacio entre las narrativas de los funcionarios estatales (las cuales enfatizan la necesidad de imponer orden y estabilidad en un país caóticamente violento) y las contra-narrativas de los defensores de los derechos humanos (que enfatizan las violaciones cometidas por el Estado en respuesta a la insurrección armada). Pese a los mejores esfuerzos realizados por organizaciones peruanas en favor de las mujeres y de los derechos humanos, tales como CLADEM, DEMUS y sus socias locales, las memorias de las mujeres y hombres, en su mayoría indígenas y mestizos, que fueron esterilizados sin su consentimiento, han sido marginados de la producción de memoria cultural en el país.

El proyecto Quipu buscó intervenir en este terreno disputado de la memoria cultural. El proyecto es una “tecnología de la memoria” —concebida como una forma de “personificar y generar memoria”— y por lo tanto está “implicado en las dinámicas de poder” que la producen (Sturken, 1997, p.10). Respondiendo a los reclamos de las personas que fueron esterilizadas sin su consentimiento a fines de la década de 1990, busca acabar con el silencio y el silenciamiento en las narrativas históricas emergentes en el Perú, dando un lugar central a las memorias y perspectivas de los afectados. De esta manera, el proyecto Quipu facilita la generación de contra-memoria —un campo del discurso inherentemente diverso que incorpora una gama de voces, memorias y perspectivas marginadas en la memoria cultural dominante (véase Medina, 2011, p.16)— en relación al pasado autoritario del Perú. Contrario a lo que se esperaba quizás —debido a la falta de acceso a internet y a los medios digitales en las zonas rurales y montañosas que fueron afectadas principalmente por las esterilizaciones forzadas—, el proyecto depende del potencial de conectividad y de archivo de las tecnologías digitales para lograrlo.

### Tecnologías de Memoria y Contra-memoria: Tejiendo el Quipu

*Durante los años en los cuales hemos reclamado, nadie nunca nos ha escuchado. Las mujeres campesinas que nunca piden nada están muriendo. Algunas ya han fallecido, amigos míos, sin que nadie les hubiese escuchado. Nosotros queremos justicia.* (Testimonio #36, Cusco, 2015)

El Proyecto Quipu como forma de investigación participativa pertenece a una tradición latinoamericana que se remonta hasta Orlando Fals Borda y Paulo Freire, y que puede ser descrita como “historia pública”, “geografía histórica participativa” o alguna otra innovación disciplinaria que aún no ha sido inventada (véase McIntyre, 2008, p.1–3, para la revisión literaria Bressely, 2014; DeLyser, 2014). Este responde al deseo de activistas y de líderes comunales en Perú de documentar y registrar las experiencias de quienes fueron esterilizados sin su consentimiento, y se desarrolló en colaboración cercana con organizaciones socias peruanas que incluyen al Convenio IAMAMC-AMHBA de Huancabamba y AMAEF-C-GTL en el Cusco. Quipu se diseñó de manera que se pudiera asegurar que los participantes tuvieran tanto poder y control sobre el proceso investigativo y el resultado como fuera posible. La línea

telefónica permite que las personas que llamen puedan contar sus historias en sus propios términos, y brinda acceso a toda la información generada a cualquiera que llame, permitiendo de esa forma que esos mismos participantes puedan analizar y extraer significado del material de archivo. El proyecto fue posible gracias a la colaboración con Chaka Studio y con una red de voluntarios, financiada por una subvención inicial del Centro de Investigación y Empresa en Artes y Tecnología Creativa (REACT-Hub) con los fondos del Consejo de Investigación de Artes y Humanidades del Reino Unido (AHRC en inglés) para realizar un “documental interactivo” (Dovey y Rose, 2012)<sup>3</sup>. Además se otorgaron otras subvenciones, y una campaña de financiamiento colectivo, los cuales facilitaron el surgimiento del proyecto durante etapas iterativas.

El proyecto toma su nombre de los quipus (escrito a veces ‘khipus’), que son las complejas estructuras de nudos e hilos de colores que fueron usadas para transmitir información en el imperio Inca. Los historiadores especulan que los quipus fueron utilizados ampliamente en los años anteriores a la conquista española en el siglo XVI, precisamente porque podían ser entendidos a través del imperio multilingüe que extendía desde Colombia en el norte hasta Argentina en el sur. La costumbre no fue eliminada por el colonialismo español, pero la tradición de intentar hacer “inteligibles” a las personas ajenas los pocos quipus que aún existían comenzó incluso antes de la declaración de independencia del Perú en 1821 (Salomon, 2004, p.0–29). Mucho de lo que se sabe sobre los quipus hoy en día está basado en el estudio técnico de quipus que fueron desenterrados de tumbas situadas en sitios arqueológicos de la costa del Perú, los cuales —reflejando la marginalización, silenciamiento y ausencia de historias andinas en las redes de producción de conocimiento global (Gänger, 2013, p.400)— se encuentran guardados en las colecciones de museos en los antiguos centros imperiales de París, Londres, Berlín y Nueva York, así como en Lima, capital del Perú, y en archivos regionales y museos peruanos (Khipu Database Project 2005). Los debates sobre la “legibilidad” de los quipus pre-coloniales se han enfocado sobre su efectividad (o inefectividad) para comunicar información a públicos “analfabetos” (Salomon, 2004, p.25; Urton, 2003, p.22), y sobre si los quipus deben considerarse un sistema mnemotécnico o una forma de escritura que podría leerse universalmente, de poderse descifrar el código (Urton, 2003, p.3–36).

---

3 El colectivo Chaka Studio fue formado por Rosemarie Lerner, María Court y Sebastian Melo, junto a Ewan Cass-Kavanagh.

A medida que el proyecto avanzaba, nos fue cada vez más útil emplear conocimientos sobre la función y la naturaleza de los quipus incaicos para reflexionar sobre nuestras prácticas laborales colaborativas, y sobre los desafíos para hacerlos efectivamente participativos. El antropólogo Frank Salomon ha sugerido que los quipus que encontró en el poblado andino de Tupicocha fueron fabricados no por una persona sino por cuatro manos, con una persona “sujetando los extremos de la cuerda principal, mientras otra persona dispone las cuerdas colgantes” (2004, p.146). Durante los tres años de duración del proyecto, los miembros del equipo trabajaron entre Perú, Chile y Reino Unido, cambiando de locación y de colaboradores a medida que el proyecto crecía y evolucionaba. Se llevaron a cabo talleres en comunidades, pueblos y ciudades con el fin de dar a conocer la línea telefónica, así como para obtener participantes. Trabajamos de cerca con organizaciones locales para desarrollar el proyecto y encontrar maneras de integrar la línea telefónica a sus estrategias de lucha Mantener líneas de comunicación entre participantes geográficamente diversos con acceso desigual a teléfonos e internet fue particularmente difícil. La coordinación del proyecto se apoyó en la comunicación digital, además de la comunicación telefónica analógica con participantes sin acceso a internet, intentando asegurar las cuerdas principales del proyecto a la vez que se anudaban nuevas relaciones colaborativas e ideas. Como en los quipus pre-coloniales, nuestro trabajo se desarrolló mediante un proceso iterativo, al que constantemente se añadía nuevo material, de tal manera que los nudos se movían para reflejar nuevas realidades<sup>4</sup>. Al igual que la conclusión de Salomon acerca de los quipus de Tupicocha, nuestras prácticas laborales en el Proyecto Quipu nos ayudaron a “aprovechar y tomar conciencia de haberlo creado y sostenido entre nosotros. Son la reciprocidad visibilizada (Salomon, 2004, p.279).

Los quipus incaicos también nos ayudaron a pensar en la memoria contra-digital que deseábamos generar en el proyecto, y en las formas en las cuales podíamos capturar y presentar esta memoria en un formato accesible, atractivo y no-homogeneizante. Los quipus nos ayudan a reconocer que la memoria cultural es inherentemente multi-vocal, compuesta de múltiples

---

4 De esta manera, este tiene algunos puntos en común con la descripción de McIntyre (2008 p.5) sobre la investigación participativa como un proceso “entrelazado” de exploración, reflexión y acción.

voces y perspectivas, y sin embargo exhibiendo patrones y regularidades que nos ayudan a dar sentido a narrativas individuales y a su relación con otras. En su página web, Quipu representa las memorias y narrativas de quienes participaron del proyecto como una serie de hilos de colores conectados por nudos temáticos, los cuales destacan las regularidades y patrones de estos testimonios sin minimizar la perspectiva y la voz de cada individuo<sup>5</sup>.

Trabajar colaborativamente de esta manera, añadiendo hilos y nudos a nuestra red de colaboradores mientras sujetábamos los otros hilos con firmeza, no fue siempre un proceso sencillo. Todos los colaboradores de Quipu —las personas que fueron esterilizadas, académicos, activistas, documentalistas y tecnólogos creativos— arribaron al proyecto con sus propias expectativas, sus propias convicciones políticas, y sus propias ideas sobre qué era lo que el proyecto podía y debía lograr. Muchos de los activistas, por ejemplo, ven al proyecto como una forma de reunir evidencia del alcance de los abusos y violaciones que acompañaron al Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar peruano, y de ayudar a los afectados en ganar experiencia al ofrecer sus testimonios como preparación para un potencial proceso judicial. Algunos participantes guardaban esperanzas de que el proyecto pudiera influir en las elecciones presidenciales peruanas cuando Keiko, la hija de Fujimori, realizó una campaña por la rehabilitación del legado político de su padre (fue derrotada por un reducido margen en las elecciones presidenciales de 2016). Otros vieron el proyecto como una intervención en la política representativa del Perú, al darle un lugar central a voces y perspectivas que han sido típicamente marginadas. Lo que une a estas distintas aspiraciones es el reconocimiento del poder y la repercusión política del testimonio personal (véase Matthews y Sunderland, 2013, p.102), así como una convicción compartida de que el proyecto debe reunir y ofrecer los medios para reconocer colectivamente las memorias y testimonios de los afectados por las esterilizaciones forzadas en el Perú. Las diversas ambiciones políticas = del Proyecto Quipu se sostienen mediante su enfoque en la narrativa, el cual le permite funcionar como un vehículo para las diferentes aspiraciones y objetivos de los participantes.

---

5 Como señaló uno de los examinadores anónimos, los nudos temáticos también ofrecen un paso inicial para analizar el contenido de los testimonios (véase Cahill 2007).

De estas prácticas y reflexiones de trabajo colaborativo trasciende un método multidimensional para registrar y archivar las memorias de peruanos que fueron esterilizados sin su consentimiento, y para que el público del Perú y de otros lugares pueda escucharlas y, de así desearlo, respondan a ellas. Este método funciona mediante una plataforma en línea que permite a las personas en el Perú llamar a nuestra línea fija gratuita para subir sus testimonios al internet, los cuales son puestos a disposición a través del teléfono a quienes llamen desde el Perú, así como al público de todo el mundo mediante internet, a través de una experiencia curada y de un archivo virtual. El número telefónico fue difundido a través de anuncios radiales y durante visitas personales a comunidades afectadas, las cuales fueron facilitadas mediante contactos en el Perú, en particular el Convenio IAMAMC-AMHBA en Huancabamba y AMAEF-C-GTL en el Cusco, quienes tenían muchos años de experiencia trabajando el tema con comunidades locales. Se organizaron talleres para discutir el proyecto y su método, a qué podría conducir (por ejemplo, un incremento del nivel de conocimiento de sus casos, tanto en el Perú como en otros países) y qué podría o no podría generar (recursos adicionales del Estado, reparaciones, justicia legal). Todas las primeras llamadas se realizaron después de estos talleres. Inicialmente no se registraron llamadas espontáneas a la línea fija gratuita; y las discusiones con participantes de los talleres en torno a este asunto llevaron a reconsiderar la naturaleza de las redes de comunicación que utilizábamos. Un teléfono público ubicado en una plaza o en una municipalidad, que es donde se encuentran la mayoría de teléfonos en estos lugares, no era el lugar propicio para tratar ese tema en una llamada telefónica. Las personas se sentían más cómodas ofreciendo sus testimonios en ambientes privados, por lo cual se recargaron con crédito unos teléfonos celulares, los cuales fueron entregados a seis mujeres de nuestras organizaciones socias en Perú, quienes los llevaron a las comunidades vecinas con el fin de permitir que los utilizaran quienes desearan compartir sus memorias y experiencias. Esto significó un gran avance para el proyecto.

Una vez que una historia es compartida a través de la línea telefónica, se edita manualmente para asegurar que no contenga material ofensivo o potencialmente difamatorio sobre las personas basado en nuestros lineamientos de moderación, y luego se pone a disposición del público a través de la línea telefónica y el sitio web del proyecto. Después de escuchar las narraciones grabadas en quechua, shipibo o en español, nuestro equipo de transcritores y traduc-

tores elaboró transcripciones en español e inglés, codificándolas según cuatro criterios generales: 1. El programa de esterilización del gobierno; 2. Las intervenciones médicas de esterilización (ligaciones);<sup>6</sup> 3. Las consecuencias físicas y emocionales de las esterilizaciones; y 4. La campaña en búsqueda de justicia<sup>7</sup>. Los usuarios del sitio web pueden navegar por el archivo escuchando los testimonios individuales (presentados como cuerdas individuales que se sostienen del quipu central) y / o desplazarse a los testimonios según el tema (dando clic en los nudos quipu codificados por colores), y de esa manera organizan su propia experiencia del Proyecto Quipu. Los nudos crean un sentido en el cual los testimonios individuales se combinan y se pueden experimentar como narrativas colectivas, manteniendo la naturaleza individual de cada testimonio y al mismo tiempo les permite experimentarlos a través de un hilo narrativo.

Las palabras habladas son priorizadas en todo el sitio web, como se demuestra en la línea telefónica, para preservar y respetar la integridad de los testimonios que han sido compartidos. Utilizamos el término “voz” en un sentido sumamente literal, siguiendo a académicos como Kanngieser (2012), no como un símil de “perspectiva”, como en algunas recientes publicaciones literarias (Kilty, 2014); no le dimos “voz” a nadie, ni hicimos que “la subalterna hablara” (Menchú, 1984; Spivak, 1995). El archivo ha sido transcrito y traducido, pero no doblado. Las pruebas de usuario realizadas al sitio web confirmaron que parte de su fuerza radicaba en la experiencia de escuchar, independientemente de si el oyente era hablante nativo de quechua, español o no lo era. Dentro de una interfaz visualmente atractiva, el sonido puro de la línea telefónica del Quipu es evocador y atrae al oyente (véase Kanngieser, 2012, p.338). Este retoma la sensación de autenticidad a partir de la referencia auditiva a la supervivencia de los “modos de comunalismo” Andino en las culturas orales (Rabasa 2010, p.2). El Internet también permite a los usuarios del sitio web escuchar los testimonios de audio en sus hogares. La intimidad del espacio –por ejemplo, el dormitorio – logra que el efecto sea mucho más poderoso que si el Proyecto

---

6 Gran parte de nuestro trabajo en las traducciones se enfocó en el término ligaciones. Finalmente, elegimos utilizar el término “esterilización” en lugar de “ligadura”. Ligación es comúnmente utilizado en este contexto en Perú, pero el uso de “ligadura” (la traducción literal de ligación significa “atar”), causó mucha confusión entre nuestros evaluadores en el Reino Unido.

7 Continuamos buscando fondos para traducir los testimonios en español y el sitio web a quechua.

Quipu estuviera ubicado en una instalación de museo, para la cual los oyentes tendrían que hacer un viaje físico y prepararse para ser educados, ilustrados o cuestionados<sup>8</sup>.

El sitio web permite a los usuarios responder a los testimonios y, al hacerlo, reconocer los recuerdos y las experiencias que se han compartido. Muchos de los testimonios brindados en la línea telefónica, incluidos #38 y #50, citados en este documento, exigen que los oyentes actúen: que compartan las historias, que trabajen para llevar a los perpetradores ante la justicia, y que ayuden a asegurar recursos económicos y de otros tipos para aquellos que sufrieron daños físicos y emocionales debido al programa de esterilizaciones. Para mantener la centralidad de la voz en el proyecto, se agregó una sección de respuesta oral al sitio web, en lugar de una barra lateral convencional para comentarios. Los usuarios del sitio web presionan un botón y expresan sus respuestas en sus micrófonos; entonces su testimonio es cargado al sitio web, y lo más importante, está disponible a las personas que llaman al teléfono fijo en Perú. Ahora, cuando las personas llaman al número de teléfono fijo gratuito de Quipu, se les brinda la opción de presionar “1” para dejar un testimonio, “2” para escuchar otros testimonios, y “3” para escuchar las respuestas de las personas que han escuchado los testimonios. Esto puede ser visto como el cierre de un círculo conectado, en el cual el oyente reconoce a la persona que brinda el testimonio. De la misma manera, se agrega al significado que los usuarios toman de su experiencia en el sitio web de Quipu, motivándolos a ver el acto de escuchar como un acto político, así como un gesto simbólico (véase Matthews y Sunderland, 2013, p.100)<sup>9</sup>.

El principio de privilegiar las voces en el proyecto no fue sencillo. Uno de los ejercicios que requirió las discusiones más duraderas y condujo a innumerables inicios en falso, rediseños y reescrituras fue la redacción de las

---

8 Sin embargo, realizamos un experimento con una instalación de Quipu, convirtiendo una corte de magistrados en Bristol – la cual no era utilizada – en un centro de salud andino en el que los visitantes acudían para escuchar los testimonios (para revisarlo véase Wired 2015).

9 La sección de Tomar Acción como parte de la página web también incluye enlaces a campañas en Perú dirigidas por Amnistía Internacional y DEMUS, y la opción – solicitada por muchos durante nuestra prueba de usuarios – para que las donaciones se realicen a nuestras organizaciones socias en Perú.

transcripciones telefónicas. ¿Cómo explicar a alguien que no había utilizado el internet, por ejemplo, que su testimonio estaría disponible en todo el mundo? Por lo que estas preguntas se hicieron aún más complicadas debido a la diferencia lingüística: ¿cómo se traducirían estos conceptos entre el español y el quechua? En vista de la naturaleza del tema de estudio, el consentimiento fue central en todo momento durante nuestras discusiones. Se les recordó a los participantes repetidamente que sus testimonios estarían disponibles para que *cualquier persona* pueda escucharlos. Los miembros externos del Comité de Ética del proyecto asumieron un papel clave en nuestra manera de pensar al respecto, así como las comunicaciones con nuestras ONG socias en Perú. Muchas personas que brindaron sus testimonios indicaron explícitamente que se veían a sí mismas como que “se pronunciaban” en contra de la injusticia, y que querían mencionar sus nombres en sus testimonios en lugar de cambiar sus nombres y que sean anónimas las ubicaciones. Inicialmente, nos resistimos a editar los testimonios, esperando cumplir el deseo de los participantes de ser escuchados completamente y sin intervención. Finalmente, tuvimos que tomar algunas decisiones difíciles sobre la forma en que presentamos los testimonios online, equilibrando el deseo de algunos de nuestros participantes de pronunciarse públicamente y la necesidad del anonimato en una situación política y de seguridad incierta en el Perú contemporáneo.

Nuestras prácticas de trabajo colaborativo, y la intervención en la memoria cultural de las esterilizaciones forzadas que representa el Proyecto Quipu, generaron de forma inevitable sus propios patrones de inclusión y exclusión. El trabajo directo con organizaciones que buscan promover el empoderamiento de las mujeres y la capacidad organizativa local, sin duda ha contribuido a un desequilibrio en el número de testimonios que comparten las mujeres y hombres afectados. Hasta la fecha, solo el 1% de los testimonios en el Quipu provienen de hombres víctimas de las esterilizaciones, aunque se estima que los hombres representan alrededor del 10% del total de esterilizados en Perú en la década de 1990 – lo que indica un reflejo, hasta cierto punto, de las formas en las cuales la conciencia y la participación local en el proyecto han sido moldeadas por las redes existentes de nuestras organizaciones socias<sup>10</sup>. El

---

10 Esto podría también reflejar estructuras dominantes de esterilizaciones forzadas en Perú, así como de hablar sobre ello como un “asunto de mujeres”.

uso de un sitio web bilingüe (español e inglés) para difundir los testimonios más allá de las comunidades afectadas también da continuidad a la marginalidad del quechua – y la marginación de los quechua hablantes – online. Aquí de igual manera, el proyecto ha sido moldeado por las redes de expertos y las jerarquías lingüísticas existentes. Depender en un sitio web – y las redes digitales que lo promueven y lo difunden – para fomentar la contra-memoria en Perú y en otros países, también atrae a un público que se siente cómodo o, al menos, abierto a la digitalidad, un inconveniente común a gran cantidad de trabajo en humanidades digitales (véase Bartscherer y Coover, 2011). Sin embargo, el proyecto puede afirmar haber logrado avances importantes en la generación y disseminación de conocimiento sobre las esterilizaciones forzadas en Perú a través de divisiones geográficas, sociales y lingüísticas, y haber ayudado a organizaciones y grupos locales a incluir el tema de esterilizaciones forzadas en la agenda de las elecciones presidenciales del 2016 en Perú<sup>11</sup>.

### **Oralidad, Responsabilidad, y Nuevas Formas de Impacto: Lecciones aprendidas del Quipu**

*Con este mensaje buscamos que las personas de todo el mundo conozcan lo que ocurrió en nuestro país, Perú. Y que todos se enteren de las esterilizaciones y vasectomías que nos hicieron a todos nosotros. (Testimonio#27, Ayacucho, 2014)*

El Proyecto Quipu ha resaltado nuevas formas de colaboración y producción de conocimiento a través de divisiones geográficas, disciplinarias y lingüísticas, así como sus desafíos inherentes. Nos ha abierto los ojos al potencial de la oralidad digital como método para la investigación participativa, y ha demostrado las oportunidades que presentan los proyectos digitales que integran la investigación, el documental y el compromiso social en una manera que se refuerzan mutuamente. Quipu también ha confirmado algunos de nuestros temores sobre los métodos digitales, y las suposiciones que parecen estar profundamente arraigadas en aquellas culturas de investigación donde la digitalidad es más celebrada y se aplica activamente. La emoción sobre

---

11 Se pueden revisar los comentarios de Twitter del Proyecto Quipu @quipuproject para algunos de estos, incluyendo los comentarios de los participantes durante nuestros lanzamientos del 10 de diciembre de 2015 en Lima y Bristol, así como las coberturas por parte de la BBC, el *New York Times*, *El Mercurio*, *La República* y *El País*.

la novedad de las culturas y métodos digitales, y el ámbito de la innovación lúdica que estas ofrecen a los comentaristas, creadores e investigadores culturales, muy a menudo se producen a expensas de la reflexión sobre los contextos sociales y políticos que pueden impulsar y moldear su uso (para un análisis véase Thomas, 2016). Nuestras experiencias de desarrollar, realizar y difundir nuestro trabajo en Quipu demuestran que es posible utilizar métodos digitales para fomentar la producción de conocimiento de forma participativa, y que combinando tecnologías online y offline permite investigación digital participativa en contextos donde las tecnologías digitales no son bien establecidas o comúnmente utilizadas. No obstante, realizarlo no es una tarea sencilla, sobre todo debido a las asimetrías en la participación y el consumo de productos digitales.

El Quipu ha centrado las voces y los testimonios de aquellas víctimas de las esterilizaciones forzadas en Perú en la década de 1990 desde el inicio. Si bien esto respondió a una dimensión específica de nuestro contexto de investigación, más concretamente el silencio y el silenciamiento en la memoria cultural dominante del pasado autoritario del Perú, esto es lo que ha permitido que el proyecto responda a las necesidades de sus diferentes audiencias y usuarios. Los testimonios que el proyecto ha reunido son – tomando prestada la formulación de Rosaleen Howard-Malverde – historias “nacidas de una crisis social y política, conservadas en la memoria no solo como un registro de tiempos pasados sino, sobre todo, como una herramienta con la cual se debe actuar en el presente” (Howard-Malverde, 1990, p.2). Verbalizar y compartir testimonios a través del Quipu ha permitido a los afectados por las esterilizaciones forzadas en Perú participar en la creación de significados sobre su mundo y sus experiencias pasadas (véase Jimeno, 2014, p.24), y al hacerlo, actuar sobre un presente que margina y olvida sus puntos de vista. Esto ha generado una ambición y apropiación colectiva entre muchos de los que han compartido sus testimonios, facilitando las conexiones entre organizaciones y comunidades geográficamente dispersas que vienen realizando campañas sobre las esterilizaciones forzadas en Perú en los últimos años. Ser *escuchados* y reconocidos en Perú y en todo el mundo también ha sido transformador para muchos de los participantes, por el sentido de reconocimiento y solidaridad

que ha creado<sup>12</sup>. Durante nuestra presentación en Lima, una de nuestras participantes, Esperanza Huayama, comentó que “el proyecto nos ayudó a hacer oír nuestras voces”. Para aquellos que acceden al proyecto y residen más allá de las fronteras del Perú, esta oportunidad de escuchar directamente las voces y palabras de los afectados por las esterilizaciones forzadas es la que más ha conmovido y atraído al público. Al escuchar las memorias y los testimonios, el público es invitado a “una participación recíproca de los... oyentes” (Howard–Malverde, 1990, p.6). Eso abre lo que Alfredo Molano llama “un canal relacional” (citado en Jimeno, 2014, p. 23; véase también Cameron, 2012) entre los que brindan su testimonio y los oyentes. Debido a la naturaleza de las tecnologías con las que trabajamos, este canal relacional ha operado de forma más efectiva desde lo analógico a lo digital. Sin embargo, la oralidad del proyecto apunta a nuevas oportunidades para una “comprensión receptiva” (Kanngieser, 2012, p.338) entre participantes y audiencias en la investigación digital.

El Proyecto Quipu no pretende transmitir o amplificar los testimonios de mujeres y hombres peruanos en una forma pura o sin intermediario. El teléfono y la interfaz web son una parte crucial de las experiencias de la audiencia al involucrarse con el proyecto, proporcionando una comprensión del contexto político e histórico en el cual está insertado, e incita a modos de relacionarse con las narrativas y memorias. El diseño interactivo de estas interfaces, y el entorno de audio y visuales que concentran, invitan al público a relacionarse de cierta forma con el proyecto. El video y texto introductorios del sitio web y el texto hablado que los usuarios de la línea telefónica escuchan antes de dejar sus testimonios tienen el mismo efecto. La curaduría y la moderación de los testimonios, y la decisión editorial para categorizar y codificar sus temas principales, también juegan un papel al momento de darle forma a las expectativas y experiencias de la audiencia<sup>13</sup>. Crear este tipo de interfaz, tan

---

12 Véase también los hallazgos complementarios de Christensen (2012) para el uso de los métodos de la narrativa de investigación con las comunidades indígenas en Canadá.

13 En efecto, se puede afirmar que la curaduría y la edición son lo que hacen que Quipu sea más atractivo para las audiencias que los testimonios brindados públicamente a la Comisión Peruana de la Verdad y Reconciliación, los cuales recientemente están disponibles en formato de video y audio a través de YouTube (CVR 2015).

crucial para la comprensión del público y el uso del proyecto, implica asumir una serie de responsabilidades editoriales y curatoriales, incluyendo una moderación y edición transparentes, manteniendo el diálogo y contacto con las organizaciones socias, y mediando las demandas de participación de las personas afectadas (véase McIntyre, 2008, p.65–66).

Asumir tales responsabilidades editoriales y curatoriales, y participar en los dilemas éticos y políticos que plantean, solo han sido posibles, en el Proyecto Quipu, debido a las relaciones de confianza que se han construido lentamente entre nuestros socios. Esto no quiere decir que este proceso no ha estado exento de tensiones y desafíos – hemos encontrado que ciertas suposiciones e instintos están muy arraigados para poder siempre conseguir acuerdos y soluciones que sean igualmente aceptables para todos<sup>14</sup>. La participación, escucha y aprendizaje a largo plazo entre los diversos socios del proyecto – las organizaciones de mujeres en Perú, Chaka Studio, el Comité de Ética y nosotros dos – son lo que nos ha permitido trabajar productivamente juntos, mientras intentamos preservar la integridad de la visión y ambición de cada una de los socios. En este sentido, los métodos que hemos usado para gestionar nuestro trabajo diario no son tan diferentes de otras formas de investigación colaborativa, ya que requieren confianza, construcción de relaciones y comunicación regular. En otras palabras, la digitalidad no es un sustituto para las dimensiones comunicativas y humanas de investigación. Por el contrario, es más bien un terreno adicional sobre el cual se puede buscar y facilitar estos encuentros.

La red de relaciones que gira en torno a Quipu apunta a un nuevo modelo de compromiso entre los académicos y la sociedad. El proyecto no habría sido posible sin el apoyo institucional y los fondos que da valor a investigaciones que priorizan la participación y la coproducción. Nosotros sostenemos, haciendo eco a los geógrafos participativos Pain et al. (2011), que formar relaciones estratégicas a través de proyectos como Quipu, permite aprovechar y ampliar la “agenda de impacto” que prevalece en nuestro contexto universitario actualmente. Este modelo de participación es inclusivo: de experiencias y comunidades que han sido ignorados previamente; y de métodos y experiencias que normalmente no se juntan. Esto es una forma de impacto

---

14 Una de las tensiones recurrentes se ha centrado en nuestras actitudes hacia el aprendizaje y el trabajo en redes, como por ejemplo confiar en los traductores voluntarios procedentes de las redes en vez de trabajar con traductores capacitados.

gradual, sutil y a diversos niveles, quizás difícil de predecir y medir, pero potencialmente mucho más poderoso y duradero que la adaptación de recomendaciones por los agentes de poder, o el uso de hallazgos de investigación para informar sobre políticas o estrategias de negocio.

### **Conclusión: Enfocar lo Humano en la Investigación Digital**

El Proyecto Quipu muestra que es posible utilizar medios digitales para construir nuevos espacios de investigación participativa, y para fomentar nuevas formas de compromiso entre los participantes y audiencias a través de divisiones geográficas, lingüísticas y digitales. Durante el trabajo realizado en colaboración con la empresa transmedia Chaka Studio en Londres, el Convenio IAMAMC-AMHBA en Huancabamba, la AMAEF-C-GTL en Cusco y otras organizaciones en Perú, hemos podido desarrollar un método multidimensional para registrar y archivar los testimonios – previamente marginados – de ciudadanos peruanos que fueron esterilizados sin su consentimiento, y producir una contra-memoria digital de esterilizaciones forzadas que sea accesible para todos. Creemos que el proyecto, nuestras prácticas de trabajo colaborativo y el éxito de este método de investigación multidimensional proponen al menos cuatro vías para futuras investigaciones digitales.

El proyecto Quipu señala, en primer lugar, algunas de las formas en las cuales las herramientas digitales y los métodos de trabajo en redes pueden readaptarse para fines políticos y éticos. El papel de los académicos no tendría – y en realidad no debería desde nuestro punto de vista – consistir solo en quejarse de las manifestaciones de poder en el mundo (véase Pain et al., 2011). La crítica académica, sin embargo, puede informar y guiar intervenciones prácticas, participativas e integradas. Los métodos y conceptos digitales pueden ayudar a enfocar, desarrollar y poner en práctica la crítica en una variedad de contextos de investigación (véase Aradau y Huysmans, 2014).

En segundo lugar, si se busca materializar este potencial, la tecnología creativa – y los tecnólogos creativos quienes pueden insuflarle vida – no pueden ser tratados como simples apéndices de un proyecto de investigación, algo a donde recurrir cuando se necesita diseñar un sitio web y archivos, o cuando se debe implementar estrategias de comunicación e impacto. Es necesario que sean completamente integrados y presupuestados dentro de los proyectos como

participantes y colaboradores. Los tecnólogos creativos necesitan participar plenamente en las discusiones de exploración sobre el propósito y la naturaleza de la investigación, incluyendo sus orientaciones políticas y éticas, de la misma manera que cualquier otro socio de investigación.

La inversión en las relaciones, en tercer lugar, es tan importante en la investigación digital como lo es en otras formas de investigación participativa y cualitativa (véase Askins y Pain, 2011; Castleden et al., 2012; DeLyser, 2014; DeLyser y Sui, 2014). Lo digital no es una solución rápida, para ser aplicada como una forma simple de incrementar el volumen de datos de investigación y acelerar el ritmo de los procesos de investigación. Es necesario cuidar las relaciones con los participantes de la investigación; aún es necesario forjar tiempo y espacio para crear confianza, aprendizaje y generar un sentido común entre los y las socios de la investigación. Los peligros de sacrificar la profundidad para tener más alcance, inherentes en los proyectos digitales, suponen que la inversión en las relaciones a nivel de investigación sea aún más valiosa.

El Proyecto Quipu nos enseña, finalmente, que las conexiones humanas formadas a través de narrar y escuchar historias pueden desempeñar un papel central en la investigación digital participativa. Las historias pueden “dirigir la atención al entrelazamiento de lo personal y lo social, lo particular y lo general” (Cameron 2012, p. 586). Gran parte del poder de los testimonios recopilados en Quipu, al igual que en otras formas de investigación participativa, proviene de la simplicidad de las personas que narran sus historias. Estas pueden ser amplificadas y llegar a ser transformadoras a través del proceso de construcción de nuevos espacios digitales que faciliten el compromiso con las personas y perspectivas que no se encuentran en la vida cotidiana.

### **Reconocimientos y agradecimientos**

Todos los participantes del Proyecto Quipu en Perú, quienes compartieron sus testimonios, organizaron llamadas y reuniones, y se desvivieron por lograr que este funcione, en particular a Esperanza Huayama, Francisca Guerrero, Teóduła Pusma, Maruja Alberca Peña, Hermelinda Quinde, Martha Angélica Peña, Josefa Ramírez Peña, Giulia Tamayo, Hilaria Supa, Libia Pinares y María Esther Mogollón.

Las organizaciones locales de mujeres afectadas por las esterilizaciones forzadas en Perú quienes han estado luchando por hacer justicia durante muchos años y que han trabajado en estrecha colaboración con nosotros: Convenio IAMAMC-AMHBA (de Huancabamba, Piura), AMAEF-C-GTL y el grupo de víctimas de esterilizaciones en el distrito de Independencia en Ayacucho; así como organizaciones nacionales como IDEHPUCP, GREE, DEMUS, lamula.pe y útero.pe

A Rosemarie Lerner, Maria Court, Sebastian Melo y Ewan Cass-Kavanagh, con quienes tuvimos el privilegio de trabajar en el Proyecto Quipu, y la extensa familia Quipu quienes lograron que captara la atención del mundo, especialmente Sandra Tabares-Duque, Camila de Szyslo, Julia Gamarra, y Alejandra Vélez, así como a Mike Robbins de Helios Labs.

A nuestros colegas de la Universidad de Bristol que apoyaron esta labor, especialmente a Robert Bickers, Andrew Wray, Tim Cole; Jelke Boesten de King's College en Londres; Katy Jenkins de Northumbria University y Sian Lazar de la Universidad de Cambridge, quienes brindaron sus comentarios sobre el primer borrador de este documento; los participantes en el taller del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Bristol el 10 de diciembre de 2015 donde presentamos el documento; y los increíblemente perspicaces evaluadores anónimos de Antipode.

A todos los involucrados en AHRC REACT-Hub quienes permitieron el crecimiento de estas ideas, particularmente a Matt Davenport, Jon Dovey, Sandra Gaudenzi, Clare Reddington y Mandy Rose, así como los miembros externos de nuestro Comité de Ética: Madge Dresser y Bill Thompson.

A todas las organizaciones cuyos fondos hicieron posible este proyecto: AHRC REACT-Hub, CrossCurrents Doc Fund, Hotdocs, el Instituto de Cine Tribeca, la Universidad de Bristol, el Fondo Fledging, Women Make Movies, y el Fondo de Acción Urgente, así como nuestros generosos aportantes a través de crowdfunding.

Se puede encontrar una lista más completa de agradecimientos para el extenso y gran equipo que fue esencial para lograr que Quipu sea una realidad, en la web [quipu-project.com](http://quipu-project.com).

## Referencias bibliográficas

- Amnesty International (21 de octubre de 2015). El estado debe garantizar justicia y reparaciones para miles de víctimas de esterilizaciones forzadas. Recuperado de: <http://www.amnistia.org.pe/>
- Aradau, C. y Huysmans, J. (2014). Critical methods in international relations: The politics of techniques, devices and acts. *European Journal of International Relations*, 20(3), pp. 596–619.
- Askins, K. y Pain, R. (2011). Contact zones: Participation, materiality, and the messiness of interaction. *Environment and Planning D: Society and Space*, 29(5), pp. 803–821.
- Bartscherer, T. y Coover, R. (Eds.). (2011). *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Boesten, J. (2007). Free choice or poverty alleviation? Population politics in Peru under Alberto Fujimori. *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, 82, pp. 3–20.
- Boesten, J. (2010). *Intersecting Inequalities: Women and Social Policy in Peru, 1990–2000*. State College, Estados Unidos: Pennsylvania State University Press.
- Bressey, C. (2014). Archival interventions: Participatory research and public historical geographies. *Journal of Historical Geography*, 46, pp. 102–104.
- Cahill, C. (2007). Participatory data analysis. En S. Kindon, R. Pain y M. K. (Eds.), *Participatory Action Research Approaches and Methods: Connecting People, Participation, and Places* (pp. 181–187). Londres, Reino Unido: Routledge.
- Cameron, E. (2012). New geographies of story and storytelling. *Progress in Human Geography*, 36(5), pp. 573–592.
- Castleden H., Mulrennan, M. y Godlewska, A. (2012). Community-based participatory research involving Indigenous peoples in Canadian geography: Progress? *The Canadian Geographer*, 56(2), pp. 155–159.

- Centro Legal para Derechos Reproductivos y Políticas Públicas (CRLP) y Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer (CLADEM). (1998). *Silencio y Complicidad: Violencia contra las Mujeres en los Servicios Públicos de Salud en el Perú*. Lima, Perú: CLRP and CLADEM.
- Christensen, J. (2012). Telling stories: Exploring Research storytelling as a meaningful approach to knowledge mobilisation with Indigenous research collaborators and diverse audiences in community-based participatory research. *The Canadian Geographer*, 56(2), pp- 231–242.
- Comisión de Verdad y Reconciliación (CVR). (2015). Testimonios de las Audiencias Públicas de la CVR. Recuperado de: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLxWwNVWh7uyZ0D-DN6wmy-fQ18fhNeng4>
- Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer (CLADEM). (1999). *Nada Personal: Reporte de Derechos Humanos sobre la Aplicación de la Anticoncepción Quirúrgica en el Perú 1996–1998*. Lima, Perú: CLADEM.
- Defensoría del Pueblo. (1998). Anticoncepción Quirúrgica Voluntaria I: Casos Investigados por la Defensoría del Pueblo. *Series Informes Defensoriales No. 7*.
- Defensoría del Pueblo. (1999). Anticoncepción Quirúrgica Voluntaria II: Casos Investigados por la Defensoría del Pueblo. *Series Informes Defensoriales No. 27*.
- DeLyser, D. (2014). Towards a participatory historical geography: Archival interventions, volunteer service, and public outreach in research on early women pilots. *Journal of Historical Geography*, 46, pp. 93–98.
- DeLyser, D. y Sui, D. (2013). Crossing the qualitative-quantitative chasm II: Inventive approaches to big data, mobile methods, and rhythm analysis. *Progress in Human Geography*, 37(2), pp- 293–305.
- DeLyser, D. y Sui, D. (2014). Crossing the qualitative-quantitative chasm III: Enduring methods, open geography, participatory research, and the fourth paradigm. *Progress in Human Geography*, 38(2), pp. 294–307.
- Dovey, J. y Rose, M. (2012). We're happy and we know it: Documentary, data, montage. *Studies in Documentary Film*, 6(2), pp. 159–173.

- Ewig, C. (2006). Hijacking global feminism: Feminists, the Catholic Church, and the family planning debacle in Peru. *Feminist Studies*, 32(3), pp. 632–659.
- Feldman, J. (2012). Exhibiting conflict: History and politics at the Museo de la Memoria de ANFASEP in Ayacucho, Peru. *Anthropological Quarterly*, 85(2), pp. 487–518.
- Gänger, S. (2013). Disjunctive circles: Modern intellectual culture in Cuzco and the journeys of Incan antiquities, c. 1877–1921. *Modern Intellectual History*, 10(2), pp. 399–414.
- Gold, M. K. (Ed.). (2012). *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Graham, M. y Shelton, T. (2013). Geography and the future of big data, big data and the future of geography. *Dialogues in Human Geography*, 3(3), pp. 255–261.
- Gubrium, A. y Harper, K. (2013). *Participatory Visual and Digital Methods*. Walnut Creek, Estados Unidos: Left Coast Press.
- Gubrium, A. Harper, K. y Otañez, M. (Eds.). (2015). *Participatory Visual and Digital Research in Action*. Walnut Creek, Estados Unidos: Left Coast Press.
- Howard-Malverde, R. (1990). *The Speaking of History: “Willapaakushayki” or Quechua Ways of Telling the Past*. Londres, Reino Unido: Institute of Latin American Studies.
- Jimeno, M. (2014). *Juan Gregorio Palechor: The Story of My Life*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- Kanngieser, A. (2012). A sonic geography of voice: Towards an affective politics. *Progress in Human Geography*, 36(3), pp. 336–353.
- Kennedy, H., Moss, G., Birchall, C. y Moshonas, S. (2015). Balancing the potential and problems of digital methods through action research: Methodological reflections. *Information, Communication, and Society*, 18(2), pp. 172–186.
- Khipu Database Project (2005). Khipu Database Project. Recuperado de: <http://khipukamayuq.fas.harvard.edu/>

- Kilty, J. M. (2014). The evolution of feminist research in the criminological enterprise: The Canadian experience. En J. M. Kilty, M. Felices-Luna y S.C. Fabian. (Eds.), *Demarginalising Voices: Commitment, Emotion, and Action in Qualitative Research* (pp 125–143). Vancouver, Canadá: UBC Press.
- Landström, C., Whatmore, S. J., Lane, S. N., Odoni, N. A., Ward, N. y Bradley, S. (2011). Coproducing flood risk knowledge: Redistributing expertise in critical “participatory modelling”. *Environment and Planning A*, 43(7), pp.1617–1633.
- Marres, N. (2012). The redistribution of methods: On intervention in digital social research, broadly conceived. *The Sociological Review*, 60(1), pp.139–165.
- Matthews, N. y Sunderland, N. (2013). Digital life-story narratives as data for policy makers and practitioners: Thinking through methodologies for large-scale multimedia qualitative data-sets. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 57(1), pp. 97–114.
- McIntyre, A. (2008). *Participatory Action Research*. Londres, Reino Unido: Sage.
- Meadows, D. (2003). Digital storytelling: Research-based practice in new media. *Visual Communication*, 2(2), pp. 189–193.
- Medina, J. (2011). Toward a Foucaultian epistemology of resistance: Counter-memory, epistemic friction, and guerrilla pluralism. *Foucault Studies*, 12, pp. 9–35.
- Menchú, R. (1984). *Me Llamo Rigoberta Menchú y Así me Nació la Conciencia*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.
- Milton, C. E. (2011). Defacing memory: (Un)tying Peru’s memory knots. *Memory Studies*, 4(2), pp. 190–205.
- Moraña, M. (2012). El Ojo que Llora: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy. *Latinoamérica. Revista de Estudios*, 54, pp. 183–216.
- Murphy, K. M. (2015). What the past will be: Curating memory in Peru’s Yuyanapaq: Para Recordar. *Human Rights Review*, 16(1), pp. 23–38.

- Pain, R., Kesby, M. y Askins, K. (2011). Geographies of impact: Power, participation, and potential. *Area*, 43(2), pp. 183–188.
- Rabasa, J. (2010). *Without History: Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History*. Pittsburgh, Estados Unidos: University of Pittsburgh Press.
- Rogers, R. (2013). *Digital Methods*. Cambridge MA, Estados Unidos: MIT Press.
- Ruppert, E. (2013). Rethinking empirical social sciences. *Dialogues in Human Geography*, 3(3), pp. 268–273.
- Salomon, F. (2004). *The Cord Keepers: Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*. Chapel Hill, Estados Unidos: Duke University Press.
- Spivak, G. C. (1995 [1985]). Can the subaltern speak? En B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin (Eds.), *The Post-Colonial Studies Reader* (pp. 24–29). Londres, Reino Unido: Routledge
- Sturken, M. (1997). *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- Sui, D. y DeLyser, D. (2012). Crossing the qualitative-quantitative chasm I: Hybrid geographies, the spatial turn, and volunteered geographic information (VGI). *Progress in Human Geography*, 36(1), pp. 111–124.
- Theidon, K. (2013). *Intimate Enemies: Violence and Reconciliation in Peru*. Philadelphia, Estados Unidos: University of Pennsylvania Press.
- Thomas, W. G. (2016). The promise of the digital humanities and the contested nature of digital scholarship. En S. Schreibman, R. Siemens y J. Unsworth. (Eds.), *A New Companion to Digital Humanities* (pp 524–537). Chichester, Reino Unido: Wiley.
- United Nations (1995). Unofficial translation from Spanish original speech given by the President of the Republic of Peru, H. E. Alberto Fujimori, before the IV World Conference On Women, Septiembre 15, 1995, Beijing, China. Recuperado de: <http://www.un.org/esa/gopher-data/conf/fwcw/conf/gov/950915131946.txt>

Urton, G. (2003). *Signs of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted String Records*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.

Wired (2015) Playing with death and digital futures at the Rooms Festival. Recuperado de: <http://www.wired.co.uk/news/archive/2015-11/06/rooms-festival-of-digital-art-bristol>

Zepeda, S.J. (2014). Queer Xicana Indígena cultural production: Remembering through oral and visual storytelling. *Decolonisation*, 3(1), pp. 119–141.

## COMUNICAR ES EXPERIMENTAR CON LA IDENTIDAD<sup>1</sup>

OMAR RINCÓN

Profesor, Centro de Estudios en Periodismo (CEPER),  
Universidad de los Andes

### La comunicación comunitaria

La revolución tecnológica, comunicativa y política de nuestro tiempo es que todos podemos ser periodistas, productores de mensajes y creadores de imágenes, relatos e información. Ya no dependemos de los canales oficiales colombianos (Caracol y RCN), ni de los medios del amo (CNN o Televisión Española), menos queremos ser representados por periodistas que no saben hablar, poco investigan y nada cuentan. Las comunidades quieren contar y no piden permiso a los poderes; activan en otras estéticas, otros ritmos, otras texturas y otros tiempos. En celulares hoy se hacen las imágenes que mejor nos

---

1 Este escrito surge del panel *Activismos comunitarios* del Seminario *Pensar en lo real* de la MIDBO 2017; con base en las experiencias de Alex Libardo Secué Pazu del Proceso Liberación de la Madre Tierra; Harold Secué, realizador indígena Nasa de ACIN (Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca); Alirio González de la Escuela Audiovisual Infantil de Belén de los Andaquíes – Caquetá; Soraya Bayuelo del Colectivo de Comunicaciones Línea 21 - Montes de María; Sergio Sánchez de Kaminu Films y Sancocho Audiovisual de Ciudad Bolívar.

reflejan y en sus mensajes se construyen las nuevas subjetividades y los nuevos modos de ser comunidad y esfera pública. La potencia es la de una comunicación para la libertad y autonomía comunitaria. No hay posibilidad de control de esta estética casi de juego y de esta política casi de pasión. Es la posibilidad de ser mensaje sin pedir permiso.

Las experiencias de comunicación comunitaria cuestionan la política oficial que invisibiliza a los territorios y a los colectivos de la identidad, y buscan generar información útil para la vida cotidiana en territorio, desde el qué decir y desde donde se enuncia.

### **Activismos comunitarios desde la creación de imágenes e historias**

Comunicación que “defiende” la vida en cuanto testimonia y produce memoria y narra la vida. Activismos comunitarios se denominó el panel presentado por MIDBO 2017, allí participaron las experiencias del Proceso Liberación de la Madre Tierra, de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, de la Escuela Audiovisual Infantil de Belén de los Andaquíes, del Colectivo de Comunicaciones Línea 21, Montes de María y de Sancocho Audiovisual de Ciudad Bolívar. Y como dice la palabra arhuaca de comunicación, comunicación es *ir escuchando*, escuchemos pues que nos dicen estas experiencias para activarnos audiovisualmente en y desde lo comunitario.

**Activismos Minga.** Alex Libardo Secué Pazu, Proceso Liberación de la Madre Tierra, Cauca.

Según Alex Libardo, la comunidad es la que comunica, la comunicación no es un acto solitario sino desde lo colectivo. Y el proceso más potente que hay en el mundo indígena es la liberación de la madre tierra. Una lucha por la autonomía comunitaria que se gana en la liberación de las tierras ancestrales y en el encontrarse con la memoria-tierra, esa que nos pone en comunicación con la naturaleza y lo espiritual. El modelo comunicativo se inspira en la minga como práctica política y de la identidad. De ahí surgen ciertos criterios para la comunicación comunitaria:

- (desde abajo) de la escucha a la comunidad para narrar lo que ellos dicen;
- (enunciación) del todos podemos ser reporteros y decir la palabra propia;
- (empatía) del compartir un mismo dolor y una misma esperanza;
- (retórica) del argumento para no repetir siempre lo mismo;
- (política) del asumir como criterio de acción a la liberación de la madre tierra y de los saberes ancestrales.

Una comunicación lenta porque lo que la guía es el proyecto político. El activismo es por la memoria, la identidad y la liberación de la madre tierra.

*Activismos de la identidad.* Harold Secué, Realizador Indígena Nasa, ACIN (Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca).

El aporte de Harold en pocas palabras sería: Resistir. Luchar. Proyecto político. Caminar la palabra. Tejer la identidad. Activar la comunidad. De eso es que va la comunicación. Pero todo se articula en el preguntarse para qué quiero contar, porque la comunicación es aquí un asunto político. Luego del para qué viene el qué y el cómo. Y todo se hace desde la misma necesidad, ya que la comunicación hace parte del diario caminar de nuestros pueblos. La comunicación es, en simultáneo, tres acciones:

- *La comunicación propia* que se da cuando conversamos entre nosotros, y cuando leemos la naturaleza, los ríos, las montañas y los tiempos.
- *La comunicación apropiada* que nos permite contar nuestras propias historias y voces y desde nosotros mismos.
- *La comunicación para otros.* Los modos como las comunidades indígenas deciden encontrarse con los habitantes del gobierno, lo internacional y los habitantes de los medios de comunicación y las redes digitales.

La comunicación no es una sola, no solo es lo que el cine o la televisión dicen. Hay que contar desde y en nosotros, desde y en lo indígena, para comunicarse entre el *nosotros*, pero, también, para salir a la lucha del espacio público audiovisual establecido. Lo comunitario parece muy marginal

y pareciese ser para los pobres y los indígenas, entonces, el reto es usar las estéticas indígenas para contarse en versión propia, tener sus propias imágenes y contar sus propias historias. La lucha estética es por mirarse a sí mismos en las imágenes y reconocerse. El activismo es por el tejido y la lucha por la dignidad, inclusive la estética, por tejer la palabra y la comunicación de manera más política.

*Activismos desde la gente.* Alirio González, Escuela Infantil Audiovisual, Belén de los Andaquíes.

Alirio nos dice que hay que expandir las hablas sociales, y ahí el sujeto prioritario de enunciación son los niños, los jóvenes y las mujeres, los que poco han sido tenidos en cuenta. Y para que ellos participen en la enunciación colectiva la clave son sus historias. Por eso, los criterios de la Escuela Audiovisual Infantil son “sin historia, no hay cámara”; “se cuenta con la estética de la gente” (músicas, gustos, estilos); “se narra en forma de río” (ya que este es su paisaje prioritario); “se cuenta para conversar”. Y esta propuesta se concreta en seis activismos:

- *Activismo en el territorio.* No negar de dónde vengo, por el contrario, enfatizar en mi lugar vital de enunciación cultural. Por eso, mostrar el territorio con belleza y con el poder emocional de la dignidad.
- *Activismo político.* Todo tiene que ver con uno, se hace con y desde la gente. Lo político es comprometerse con el territorio, meter a la comunidad en las pantallas, involucrar a los ciudadanos en el proceso de investigación y creación audiovisual.
- *Activismo estético.* Recuperar los modos de narrar y contar de la gente, no negar las oralidades de las que somos hijos y hacerlas visuales. Buscar nuestras estéticas en contra de la estética de la escuela y el cine y los sabios.
- *Activismo organizativo.* Contar los modos como se ha sobrevivido en formas solidarias y con respuestas propias, los modos como se gestiona lo colectivo, los modos políticos como se habita la realidad.
- *Activismo de la memoria.* Somos un territorio de paso, se nos van los relatos, se nos va la gente, entonces, lo audiovisual nos permite registrar esos modos del ser en un espacio que se mueve, pero tiene memoria; ahí, el testimonio se vincula como táctica de reconocimiento de las

historias de la gente y como estrategia de memoria.

- *Activismo de conversar.* La idea es conversar en todos los lenguajes, testimonios y modos. Conversar antes que convencer. Conversar con la diversidad de saberes que nos habitan.

El activismo es expresivo porque se parte de que la comunicación es una acción cultural y política en la que todos somos protagonistas, donde todos pueden decir, donde todos se pueden encontrar y reconocer.

*Activismo desde la memoria y por la paz.* Soraya Bayuelo, Colectivo Línea 21, Montes de María.

Para Soraya hace rato que dejamos de ser individuos, ‘yos’, para ser colectivo en búsqueda de la autonomía de enunciación desde los niños, las mujeres y los campesinos. La idea es que cada cual hable su voz en su estética, ética y política; salir de la invisibilidad de más de 20 años, invisibilidad del Estado y mediático. Manifestar que nunca ha habido silencio, ya que los juglares y los músicos narraban y decían de otro modo, desde la identidad. La triada es comunicación-educación-cultura para narrar los dolores, la resistencia y la persistencia de la gente. Y todo se junta en el Festival audiovisual de Montes de María ya que allí se encuentran las voces y las historias que se quieren decir, no las que se imponen. En la comunicación practicada por el colectivo Línea 21 se puede establecer algunos criterios:

- La comunicación es un pretexto para que la gente retorne, viva, hable, se sienta escuchada.
- Los documentales deben ser oídos y ojos para narrarse a sí mismo, narrarse a uno mismo y narrarse con otros, y es, así mismo, la clave para encontrarse desde y en el territorio.
- La participación activa en los modos de visibilidad colectivos nos lleva a recuperar la tierra, la autonomía, la palabra.
- En lo comunicativo hay que pasar de la información a contar en todos los modos de narrar que va de la ficción a los murales y las músicas. Y es que las luchas están en todas las pantallas desde Youtube hasta la radio y los museos, pero no es necesario tener radio o televisión porque la técnica debe estar al servicio del proyecto cultural, y no al revés.

- Producir los propios modos y metodologías con la gente y desde el territorio.

Todo se vuelve mágico cuando se pone todo en función de la paz y silenciar los fúsiles. Y la comunicación funciona porque junta, narra, documenta. Narra y documenta lo que pasa en el territorio. Por eso pueden ver “No nos podemos dejar”, donde la gente cuenta. Y, además, para poder existir hay que recuperar las imágenes, los archivos, pero no para admirarlos o ‘dolerlos’ sino para rehacerlos, reinventarlos, resignificarlos. Así comunicativamente nace una memoria colectiva para narrar en resistencia, para reconstruir y tejer entre todos porque “quien siembra la tierra, siembra la paz”. Este activismo está en el experimentar con la identidad para tejer la comunicación. El último invento es un viaje por la memoria que se concreta en museo itinerante de la memoria, “El mochuelo” que nos invita a enredarnos en los diversos modos de narrarnos.

*Activismo desde la ciudad.* Sergio Sánchez, Kaminu films, Sancocho Audiovisual, Ciudad Bolívar.

Sergio sabe que hacer comunicación propia es quitarse los prejuicios sobre nuestro territorio. Por ejemplo, *Ojo al sancocho* es una manera de quitarse la venda mediática para ganar la diversidad de la expresión audiovisual desde abajo y con la gente. Y eso se gana cuando se pasa de ser espectadores a ser narradores de su realidad; ahí aparece la diversidad humana en forma de poesía, teatro, imágenes, relatos. Somos videoactivistas urbanos que buscan evidenciar y diluir los prejuicios. De ahí nació “Sinfonía de ciudad” donde se quería que las imágenes hablaran por sí solas siguiendo la luz cambiante del amanecer a la noche, una Ciudad Bolívar contada desde y en sus imágenes. Y ahí, también, aparece *Ojo al sancocho* que desde el cine comunitario es una apuesta por transformar el imaginario de Ciudad Bolívar. Un festival que desde el 2008, superó una manada de “peros” para demostrar que es posible democratizar la comunicación; luchar por la soberanía audiovisual; proponer diálogos de saberes, lenguajes y culturas; romper con las estigmatizaciones; y desde el territorio ser internacional en la potencia de los procesos comunitarios que luchan por las imágenes, pero también por el agua, la educación, la salud. Un activismo que es movimiento por el hacer, actuar, activar desde y en lo audiovisual.

## Experiencias comunitarias del audiovisual

Y eso hablaron y eso dijeron y eso han hecho. Un activismo comunitario desde y en la comunicación. Cada uno en la suya y en la que pueden, pero fieles e inspirados en el territorio que es política, memoria, identidad (Rincón, 2009). Somos felices viéndonos, saliendo de la invisibilidad visual. Nunca habíamos existido para la comunicación pública y ahora si podemos estar ahí, ser las estrellas de nuestro relato, ciudadanías *celebrities* (Rincón, 2015) que ganan poder en el verse y disfrutarse en las pantallas. La conversa social se expande, la autoestima comunitaria aumenta, la enunciación es propia. La pregunta, seguirá siendo, desde dónde se quiere enunciar y para qué hacerlo.

Estas experiencias comunitarias del audiovisual juegan al trueque, a la red; para desde ahí construir el movimiento social de la comunicación comunitaria que promueve modelos propios de formación en cada comunidad, feriar e intercambiar los modelos del hacer e imaginar, diversificar las estéticas y los relatos. El objetivo del activismo comunicativo es el tejer juntos poder, narrativas, estéticas, políticas; ganar poder en la vida cotidiana para el bien público, eso que llama Clemencia Rodríguez (2008) ciudadanías mediáticas. Y desde la potencia de lo propio crear diálogos interculturales con lo indígena, lo afro, el Caribe, el Pacífico, la Amazonía, la Argentina, Francia, Alemania y sigue contando. Un diálogo intercultural a lo Pablo Freire (1971, p. 34) para llegar a “una sociedad que siendo sujeto de sí misma, considerase al hombre y al pueblo sujetos de su historia”, una conciencia crítica del lugar de uno en el mundo, un reconocer en los otros que hay saberes propios. Un pensar y actuar “desde abajo, por la izquierda y con la tierra” a lo Arturo Escobar (2016), desde la gente y el territorio; con principios de solidaridad, justicia social y derechos humanos, en interrelación respetuosa y recíproca con la naturaleza. La lucha es por expandir las historias de la identidad (Adichie, 2010) y para ocupar la política, caminar la palabra, llegar a una enunciación colectiva más expandida y diversa.

La lucha es porque el territorio con sus memorias, políticas, identidades se haga estéticas, narrativas, agendas, comunicación. Que se pierda la solemnidad y se diluya la hegemonía del discurso y para eso se debe recuperar lo popular en sus oralidades, sus modos de narrar para significar, las formas de poner el cuerpo, el humor como táctica de crítica social.

Queda por activar la experimentación estética y de formatos del contar. Por ahora, lo estético es una pregunta a resolver ya que todo tiene sentido en el proyecto político porque los contenidos son la clave de lo que se quiere caminar; la cámara es un dispositivo de lucha y el relato es una acción política. Más que dominados por la técnica, la potencia está en lo que tienen que decir, no es un problema de tecnologías sino de decires y autonomía en la enunciación del mensaje.

Queda jugar en las canchas visitantes y no seguir rezando entre los convencidos. Queda “practicar” las estéticas, narrativas y juegos emocionales de lo femenino, lo indígena, lo afro, las nuevas sexualidades, el medio ambiente. Todavía hay mucha comunicación no practicada. Este es nuestro activismo de futuro, practicar todas las formas de la comunicación.

Por esto y para esto, surge un manifiesto de un audiovisual de cercanía – local, ciudadano, comunitario, de Youtube, de celular-, un manifiesto inspirado por los siguientes colectivos de comunicación comunitario: colectivo Mejoda, Escuela Infantil Belén de los Andaquíes, proyecto ACIN del pueblo Nasa, Yubarta en Buenaventura, Cine pal barrio), Sancocho audiovisual.

### *Manifiesto de un audiovisual de cercanías*

[Tesis de narración] contar, dar cuenta, ser tenido en cuenta y rendir cuentas

[Tesis de comunicación] todos somos productores

[Tesis política] sin proyecto político-cultural no hay sentido

- I. **Se cuenta** en la forma estética de quien lo produce (el sujeto, la comunidad, su cultura).
- II. **Los formatos** se parecen a lo que se quiere contar, toma la forma de lo que se cuenta.
- III. **Los tiempos** son móviles, cada obra debe durar lo que debe durar.
- IV. **Narrar.** Todo tipo de estilo es aceptado desde el ensayo hasta el documental. Etnografía/mirar-relacionar + testimoniar/historia de vida + ensayo/ pensar en imágenes y en el relato + identidad/cultura
- V. **El sonido** del ambiente es la verdad y que se oiga es un goce poderoso.
- VI. Busca **todas las pantallas:** youtube, TV local, festivales.

- VII. Les hacen caso **a las audiencias**, sus tradiciones, saberes y prácticas; ellas son las que cuentan.
- VIII. Todas **las tecnologías** valen: celular, fotografía, video.
- IX. Emiten **desde el territorio**, con la gente y sin estrellas.
- X. **Tiene qué decir**, hay mensaje y produce tejido social.

### Referencias bibliográficas

- Adichie, C. (19 de mayo de 2010). El Peligro de una sola Historia. *Arcadia* (56), pp. 24-25.
- Escobar, A. (17 de enero de 2016). Desde abajo, por la izquierda y con la Tierra. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/>
- Freire, P. (1971). *La Educación como práctica de la libertad*. Ciudad de México, México, Siglo XXI.
- Rodríguez, C. (2008). *Lo que le vamos quitando a la guerra (medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia)*. Bogotá, Colombia: Friedrich Ebert Stiftung y Centro de Competencia en Comunicación para América Latina.
- Rincón, O. (Enero-Junio / Julio-Diciembre de 2009) Estos/medios/apropiados: cuentos indígenas de la paciencia, la identidad y la política. *Folios* (21-22). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Rincón, O. (2015). Lo popular en la comunicación: culturas bastardas + ciudadanías celebrities. En Amado, A. y Rincón, O. (Eds.), *La comunicación en mutación [remix de discursos]* (pp.43-47). Bogotá, Colombia: FESMEDIA.



## LOS AUTORES Y EDITORES

MARIA LUNA

(Colombia- España) Investigadora de cine y documental y docente en Tecnocampus, adscrito a la Universitat Pompeu Fabra y en la UOC (Universitat Oberta de Catalunya). Profesora visitante en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de UniMinuto (2019). Doctora en Contenidos Audiovisuales en la Era Digital de la Universidad Autónoma de Barcelona en codirección con la Universidad de Karlstad (Suecia). Fue coordinadora del seminario Pensar lo Real en Midbo y es miembro del grupo de investigación Narrativas de la Resistencia, del InCom-UAB en Barcelona y de Alados Colombia.

PABLO MORA CALDERÓN

(Colombia) Antropólogo, investigador, docente y director de cine. Ha publicado e investiga sobre medios de comunicación, identidades culturales, arte popular, conflictos interétnicos, narrativas populares, memoria oral y cine indígena. Fue parte del equipo directivo de los festivales de cine Daupará, Muestra de cine y video indígena de Colombia y MIDBO. Asesor de colectivos de comunicación audiovisual comunitarios e indígenas. Director y productor de series y documentales para radio y televisión como *Crónica de un Baile de Muñeco* (2003) o *El buen vivir* (2020).

DANIELA SAMPER

(Colombia) Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia. Ha trabajado en la coordinación editorial de publicaciones institucionales o académicas con la Revista Maguaré (UNAL), Artesanías de Colombia, Fundación Etnollano y con la MIDBO en sus dos últimos libros de memorias de los Seminarios académicos Pensar lo real (2013 - 2019).

MARÍA LUISA ORTEGA

(España) Investigadora, editora y docente. Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Se especializa en comunicación audiovisual y estudios cinematográficos, con énfasis en historia y teoría del documental, cultura audiovisual contemporánea de América Latina. Profesora de comunicación audiovisual en la UAM con docencia en diferentes programas de grado y posgrado en la Facultad de Formación del Profesorado y la Facultad de Filosofía y Letras. Escritora editora y co-autora de títulos como *Piedra, papel, tijera: collage en el cine documental* (2009); *El 68 y el cine en América Latina* (2015) y *The Routledge Companion to Latin America Cinema* (2018).

JORGE LA FERLA

(Argentina) Investigador en artes y medios audiovisuales. Máster en arte por la Universidad de Pittsburgh y Licenciado en enseñanza por la Universidad de París VIII. Ha curado exposiciones de arte tecnológico y programado muestras audiovisuales en América, Europa y Medio Oriente. Profesor director de cátedra de la Universidad de Buenos Aires; profesor titular de la Universidad del Cine de Buenos Aires y de varias universidades colombianas. Ha publicado libros sobre artes y medios audiovisuales en Argentina, Colombia, Brasil y México.

ALBERTINA CARRI

(Argentina) Guionista, productora, directora de cine y artista audiovisual. Su trayectoria como artista la ha convertido en una de las figuras del Nuevo Cine Argentino. Se caracteriza por su versatilidad y constante investigación en distintos géneros. Sus largometrajes *No quiero volver a casa*, *Los Rubios*, *Géminis* y *La Rabia* fueron exhibidos en los festivales de Cannes, Berlín,

Toronto, Gijón y La Habana, entre otros. Ha realizado diferentes cortometrajes, video instalaciones y programas de televisión. Su última entrega es *Operación fracaso y el sonido recobrado*, una muestra audiovisual que cruza la memoria personal con los desechos cinematográficos en forma de memoria orgánica.

CLAUDIA SALAMANCA

(Colombia) Artista visual, investigadora, curadora y docente. Doctora en Filosofía de la Universidad de Berkeley (California, USA), Máster de la Universidad de Rutgers (Nueva Jersey, USA). Profesora asistente de la Pontificia Universidad Javeriana en el Departamento de Artes Visuales. Ha sido docente invitada en varias universidades colombianas e internacionales. Investiga sobre estudios visuales y teoría política, geopolítica y nuevos medios. Su investigación y trabajo artístico proporciona un análisis que contextualiza la cultura visual de la guerra, sus gramáticas, los imaginarios y tecnologías y su intervención en la producción del espacio global y los territorios nacionales.

ERYK ROCHA

(Brasil) Director de cine, productor y editor. Estudió cine en la EICTV (Cuba). Su primer largometraje *Rocha que Voa* fue premiado en varios festivales y su séptimo largometraje *Cinema Novo* obtuvo el premio L'Œil D'Or de mejor película documental. Sus películas se han exhibido en festivales de cine alrededor del mundo, destacando Cannes, Venecia, Telluride (USA), Guadalajara, BFI Londres. Es hijo del director de cine Glauber Rocha, precursor del *Cinema Novo* de Brasil y de la cineasta colombiana Paula Gaitán.

CAROLINA SOURDIS

(Colombia) Cineasta, investigadora, docente. Doctora en Estudios de Cine por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Sus líneas de investigación son las derivas ensayísticas en el cine europeo y los puntos de convergencia entre la práctica y la teoría cinematográfica. Sus trabajos audiovisuales han sido exhibidos en festivales internacionales en España, Colombia e Irán. Ha participado en varios libros y publicado artículos en revistas como *Cinema Comparative Cinema*, *Pedagogía Social* y *Cuadernos de cine Colombiano*, entre otras.

**ANDRÉS PEDRAZA**

(Colombia) Realizador audiovisual e investigador. Doctorando en comunicación social de la UNLP, Argentina. Hace parte del grupo de investigación G-PAD (Grupo de Investigación, Población, Ambiente y Desarrollo) de la Universidad Industrial de Santander. Ganador de varias becas nacionales de escritura de guión del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia. Su investigación gira en torno a la emergencia de escuelas audiovisuales de formación popular durante los periodos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez en Colombia desde un enfoque político, histórico y comunicativo.

**SUSANA DE SOUSA DIAS**

(Portugal) Artista visual, cineasta, investigadora y docente. Doctora en Bellas Artes (Audiovisuales), Maestría en Estética y Filosofía del Arte, se graduó en Bellas Artes-Pintura de la Universidad de Lisboa. Entre sus obras se destacan *Natureza Morta. Visages d'une Dictature* (2005), *48* (2009) y la instalación transmedia *Natureza Morta* (2010) que han recibido varios premios, destacando el Grand Prix du Cinéma du Réel y el Premio FIPRESCI (DokLeipzig).

**ANDRÉS JURADO URIBE**

(Colombia) Cineasta, artista, curador y fundador de La Vulcanizadora laboratorio de cine experimental y expandido, Investigador PhD en el Centro de Estudios de Teatro en la Facultad de Letras en la Universidad de Lisboa. Su trabajo explora los cruces entre el cine experimental, cine expandido, e archivo y contra-archivo, el arte contemporáneo, la propaganda, la colonización, los mosquitos, los extraterrestres, la carrera aeroespacial y las incidencias de estos cruces en la construcción de la consciencia contemporánea sus narrativas, sus políticas y sus delirios.

**BEN RUSSELL**

(Estados Unidos) Artista y cineasta experimental. Profesor de la Universidad de Illinois en Chicago. Sus temas de interés giran en torno a la etnografía, la psicodelia y el surrealismo, con un enfoque sobre la historia de la imagen en movimiento, la etnografía y la performance. Es autor de unas

veinte películas entre las que destacan la serie Trypps y su primer largometraje documental *Let each one go where he may* rodado en Surinam. Sus filmes y performances han sido presentadas en espacios tan diversos como el MoMa, el Festival de cine de Rotterdam o en casas okupas.

MARÍA FERNANDA ARIAS OSORIO

Doctora en Comunicación y cultura con énfasis en Estudios en cine y medios de la Universidad de Indiana. Profesora Titular en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Beca de Mincultura para investigación y beca Fulbright para estudios de doctorado. Ha participado en numerosos programas de difusión cinematográfica y audiovisual con instituciones locales y nacionales y fue directora de la Maestría en Creación y estudios audiovisuales. Publicaciones recientes: *Historia; archivo y violencia en obras recientes de video y videoinstalación en Colombia; Off-Screen Culture; María; de Grau; en el contexto cinematográfico colombiano: 'María está rara'; El cine que corrompe o exalta: prácticas y discursos de la censura cinematográfica. El caso de Cali, Colombia, 1945-1955.*

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

(Colombia) Profesor universitario, periodista y crítico de cine colombiano. Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Es autor de los libros: *¡Acción. Cine en Colombia!* (2007), *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* (2012) y *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (2013), y editor de *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Juana Suárez, 2009) y *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes* (Varios autores, 2008). Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar 2018 en la categoría de Crítica en Prensa.

LAURA CORREA-MONTOYA

(Colombia) Licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Exbecaria del Programa Erasmus Mundus Crossways in Cultural Narratives, donde obtuvo un Máster en Artes y Letras de las Universidades de Sheffield, Santiago de Compostela y Perpignan. Se ha

desempeñado como líder de programas de promoción de lectura y tiene experiencia en el desarrollo de laboratorios creativos y curadurías cinematográficas en instituciones nacionales e internacionales. Como docente e investigadora ha trabajado continuamente en el campo de los estudios culturales, la teoría crítica y la estética, particularmente a través del cine y la literatura. Actualmente está vinculada a la Facultad de Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana donde está adscrita al Grupo de investigación Epimeleia en la línea de investigación de historia social y cultural.

**JUAN OSORIO-VILLEGAS**

(Colombia) Comunicador Social y Periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín y Magíster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo de la Universitat Pompeu Fabra. Se ha desempeñado como realizador audiovisual en la televisión pública regional y tiene experiencia en el desarrollo de laboratorios creativos y curadurías cinematográficas en instituciones nacionales e internacionales. Sus intereses de investigación se centran en el campo de los estudios de cine y los estudios visuales. Actualmente se encuentra vinculado como docente interno en la UPB, adscrito a la Facultad de Comunicación Social-Periodismo, como coordinador del Área Audiovisual, y a la Maestría en Cine Documental, como coordinador del Área de Teoría y Estética.

**JUAN JACOBO DEL CASTILLO**

(Colombia) Historiador y cineasta de la Universidad de los Andes (Colombia) y de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (México). Interesado en la historia del cine latinoamericano contemporáneo y el uso de los archivos para la construcción de memoria fílmica. Gestor cultural y tallerista para la exhibición y realización crítica en Colombia y México. Director del documental *Yo no canto por cantar* (México, 2016) y montajista de *Las Colonias* (México, 2020). *El film justifica los medios* es su primer largometraje.

**SUSANA BARRIGA**

(Cuba) Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Máster en Psicoanálisis y Teoría de la Cultura por la UCM.

Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid, el Museo Nacional de Arte Reina Sofía y la UCM. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad de la Habana y Graduada en la especialidad de Cine documental en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (EICTV). Sus películas han sido premiadas en los festivales de Berlín, Chicago, San Sebastián y La Habana, entre otros, exhibiéndose en más de cincuenta muestras internacionales y en espacios académicos como la Universidad de Princeton. Ha sido profesora en la EICTV y otras instituciones en España, Portugal y Latinoamérica.

**ADRIANA VILA GUEVARA**

(Venezuela) Máster en antropología y Etnografía, dedicada a la creación documental, el estudio etnográfico reflexivo y la experimentación filmica. Profesora de cine documental y experimental en la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Catalunya. Es co-fundadora del laboratorio de cine analógico e independiente Crater-Lab de Barcelona, donde combina su trabajo de curaduría, docencia y creación de cine experimental. Master en antropología y Etnografía con una tesina sobre memoria y representación afrovenezolana. Doctora en antropología por la Universidad de Barcelona con una tesis sobre autoría, construcción biográfica, imaginarios y representación en la construcción de un retrato fílmico.

**DANIELA MORENO WRAY**

(Ecuador) Artista transmedial. Trabaja desde colectivos de realización de cine y arte y en la programación de exposiciones y residencias. Estudió fotografía en Quito, teatro en la Escuela de Artes Escénicas CAL en Río de Janeiro (Brasil) y cine en el Centro de Investigación Cinematográfica en Buenos Aires (Argentina). Ha dictado talleres de cine en San Lorenzo, Esmeraldas. Entre sus proyectos están la serie de investigación *Las Cocinas de los Pueblos* (Ecuador, 2011), la acción colectiva *El Árbol en Movimiento* y el documental *El Elefante Dormido* (premio CNCine). Su instalación *Transmestizxs* exhibida en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Quito en 2016 ganó el premio de desarrollo Mariano Aguilera de la Municipalidad de Quito y la residencia de la OIC (Oficina Intercultural de Cayambe).

**JUAN CARLOS ARIAS HERRERA**

(Colombia) Investigador y realizador audiovisual y doctor en Historia del Arte de la University of Illinois Chicago (2015). Docente en las áreas de realización documental, historia del arte y estética. Autor de varios artículos en revistas internacionales y del libro *La vida que resiste en la imagen: cine, política y acontecimiento* (2010). Desde 2008 es profesor de tiempo completo del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Docente de la Maestría en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Investiga la relación entre imagen y memoria, y la dimensión política del cine, centrándose en representaciones de las víctimas del conflicto armado colombiano.

**ANDREW IRVING**

(Reino Unido) Director del Granada Centre for Visual Anthropology en la Universidad de Manchester. Investiga sobre experiencias de vida y muerte, especialmente sobre HIV/AIDS. Su libro más reciente es: *The Art of Life and Death – Radical Aesthetics and Ethnographic Practice*. Su producción documental reciente incluye *The man who almost killed himself*, producido por BBC Arts, Odeon Cinemas en colaboración con Josh Azouz, Don Boyd y HiBrow Media.

**MATTHEW BROWN**

(Reino Unido) Profesor catedrático de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Bristol (UK). Co-investigador del *Proyecto Quipu* (Perú, 2017), documental transmedia que está compuesto por un documental web interactivo, una campaña de Impacto Social y un cortometraje documental lineal. Sus intereses de investigación giran en torno a las historias de los deportes y las culturas populares, y, por otra parte, en las maneras de contar historias incómodas. Es co-autor de *El Santuario: Historia global de una batalla* (Universidad Externado de Colombia, 2017), entre otros libros y proyectos.

**KAREN TUCKER**

(Reino Unido) Profesora titular de Política en la Universidad de Bristol (UK) y miembro de dos institutos de investigación universitarios: el Instituto Cabot para el Medio Ambiente y el Global Insecurities. Co-investigadora del

*Proyecto Quipu*. Sus investigaciones académicas se agrupan en los temas de política del conocimiento en la gobernanza global y el uso de nuevas tecnologías para promover investigación horizontal y participativa. Su último artículo es “Comunicación no-verbal, emociones y tensiones en la co-producción de memoria: nuevas perspectivas desde Perú y Colombia” (2020) en la revista *Emotion, Space and Society*.

OMAR RINCON

(Colombia) Profesor, Centro de Estudios en Periodismo (CEPER), Universidad de los Andes. Profesor titular de la Universidad de los Andes (Colombia). Investigador y artista del Centro de Estudios en Periodismo, CEPER, de la Universidad de los Andes (Colombia). Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia. Periodista y ensayista de *El Tiempo*, *revista digital 070*, *Razón Pública*, *Altair Magazine*, *Anfibia*. Creación artística en transcrónica *La Chorerra* (2021), *narcolombia.club* (2020), instalación *Audiovisualidades de la niebla* (2014), ensayo audiovisual: *Los colombianos TAL como somos, Brasil* (2007).

La MidBo se ha consolidado como un lugar necesario para escudriñar lo real. A su vez, en enlace con Alados, fortalece a una comunidad de creadores-espectadores que consolida la práctica documental en Colombia, expande sus fronteras y, ante todo, construye un espacio-público que no solo nos invita a ver documentales, sino a hilar y a compartir reflexiones sobre sus modos de producción e interpretación. *Territorio y memoria sin fronteras* es una memoria selectiva de la primera etapa del Seminario Pensar lo Real (2015-2018) que tuvo cinco ejes: cartografías del documental iberoamericano, diálogos documentales, políticas del documental, claves de creación y nuevas etnografías. Ben Russell, María Luisa Ortega, Jorge La Ferla y María Fernanda Arias son algunos de los autores, cuyas voces se encuentran en esta nueva edición de Cuadernos de Alados para Pensar lo Real.



**UNIMINUTO**  
Corporación Universitaria Minuto de Dios  
Educación de calidad al alcance de todos  
Vigilada MinEduación



Pontificia Universidad  
**JAVERIANA**  
Bogotá

alados  
COLOMBIA

