



Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Doctorado en Humanidades

**Re-escrituras de la historia, re-montajes de la memoria. Revisiones
críticas de la violencia colonial en el audiovisual experimental y
ensayístico contemporáneo**

Tesis que para la obtención del grado de Doctora en Humanidades

presenta

Mariana Martínez Bonilla

Directora de tesis

Dra. Yissel Arce Padrón

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

Comité sinodal

Dra. Eliza Mizrahi Balas

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Dr. Pablo Martínez Zárate

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Ciudad de México

febrero 2022

Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de la Beca UAM, la Beca CONACYT y el apoyo para titulación de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Agradezco la compañía y guía de la Dra. Yissel Arce Padrón, la Dra. Eliza Mizrahi Balas y el Dr. Pablo Martínez Zárate.

Igualmente, doy las gracias a la Dra. Hanin Hannouch por ser amiga, cómplice y una luz en el camino.

Por último, gracias a quienes más que amigos son familia: Vanessa, Paco, Pedro y Daniel.

Índice

Introducción	1
Situación la investigación	3
Cartografía conceptual y metodológica para interrogar a las imágenes.....	5
Ruta de lectura.....	15
1.La imagen crítica. Apuntes para una epistemología crítica del audiovisualensayístico y experimental contemporáneo	
Introducción	20
Las formas que piensan	21
La imagen-crítica.....	53
2.La imagen-espectro. Notas sobre algunas prácticas audiovisuales contra-archivísticas	
Introducción	64
Cine-ensayo: principios básicos y no tan básicos	66
Más allá del cine-ensayo	76
Re-activar el archivo: el principio del <i>Atlas</i> (1924-1929).....	84
Materia oscura, imagen bastarda.....	93
Los espectros del contra-archivo.....	100
3.Imágenes potenciales. Reescrituras de la historia y remontajes de la memoria en País bárbaro (Pays Barbare, Francia, 2013) de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi	
Introducción.....	108
El imaginario de la barbaridad.....	119
Interrogar a las imágenes: reescrituras de la historia y remontajes de la memoria.....	125
Detener la mirada: el tiempo y el gesto	140
Otras historias son posibles: conocimiento crítico mediado por las imágenes.....	148
Conclusiones	160
Fuentes	166
Filmografía.....	182

Introducción

¿Cómo es que el audiovisual contemporáneo, en su vertiente experimental y ensayística, aborda críticamente la manifestación racial de la violencia colonial en el tiempo presente en diferentes emplazamientos geográficos y temporales?, es la pregunta que guía esta investigación, la cual se centra en un grupo de prácticas audiovisuales en las que existe la necesidad imperiosa de hurgar en el archivo de la violencia colonial, así como de re-montar y movilizar aquellos testimonios del tiempo, en forma de metraje encontrado, que lo conforman,¹ haciendo visible el trazo de complejas genealogías que reverberan, de manera fantasmal, en los acontecimientos del presente.

El objetivo principal de este acercamiento es el análisis de los procesos de re-construcción de la historia a través de la puesta en relación de materiales audiovisuales provenientes de diversos archivos, no sólo mediante ejercicios de montaje y re-montaje, sino en la intervención sobre su materialidad, llevados a cabo en una serie de obras audiovisuales de carácter experimental, como por *Pays Barbare* (Italia, 2013) de Yervant Gianikian. De la misma manera se pretende comprender la sistematización de la reflexión crítica sobre la historia llevada a cabo en los ejemplos analizados, a partir del análisis de la visualidad como un lugar de creación de múltiples significantes acerca del pasado y la memoria, en donde el flujo de las imágenes y la historia se interrumpen constantemente.

En estas obras existe un trabajo sobre la materialidad de las imágenes a través del cual es posible reconocer una especie de desplazamiento y actualización de las preguntas que alguna vez Godard, Marker y Farocki, entre otros pensadores y creadores críticos, le hicieron a la imagen en tanto dispositivo teórico y crítico. En el caso específico de *País bárbaro* (2013), Yervant Gianikian y Angela Ricci Luchi, reflexionan sobre el propio material fílmico, desde la violencia que el tiempo imprime sobre él, y su relación con la historia y la memoria, lo cual constituye la problemática fundamental sobre la cual se inscribe este trabajo de investigación. A saber: la re-escritura de la historia y los re-montajes de la memoria en torno la violencia colonial en el cine experimental y

¹ En *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Catherine Russell se refiere al uso de material de archivo y/o metraje encontrado (su reciclaje, apropiación, reuso, toma en préstamo), no como un género cinematográfico, sino como una práctica (que aparece en lo más variados formatos y estilos audiovisuales), que toma al archivo y a la imagen de archivo, como una manera particular de mostrar y acceder a la memoria histórica y que, a su vez, posee significantes implicaciones para la maneras en las que imaginamos a la memoria histórica. Véase, Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. USA: Duke University Press, 2018.

ensayístico contemporáneo. Así como las distintas variaciones de los conceptos de imagen, archivo, memoria y política que son movilizados y puestos en operación en los filmes anteriormente mencionados, a partir de la conjunción de diversas dimensiones materiales-formales y narrativas que devienen en dispositivos críticos sobre la persistencia de la violencia colonial y racial en el presente.

Las imágenes que estos ejercicios audiovisuales remontan, deben ser entendidas e interrogadas como fragmentos anacrónicos del mundo que sobrevivieron a la destrucción y a las censuras arbitrarias (como afirma Georges Didi-Huberman en algunos de sus textos), y que fueron producidas por aquello que Michel-Rolph Trouillot entiende como “ejercicios diferenciales del poder”. Ellas conforman un archivo heterogéneo determinado históricamente y habitado por múltiples contradicciones y relaciones de poder contingentes, cuya naturaleza reside en su carácter de constructo ideológico, fragmentario, rizomático y lleno de intervalos que, en palabras de Didi-Huberman, constituye “un saber infinito: la infinita aproximación al acontecimiento y no su comprensión en una certeza revelada”.²

Por lo tanto, los filmes y ensayos audiovisuales que aquí se analizan, pueden ser considerados como un ejercicio arqueológico³ que parte del reciclaje y la resignificación de esos materiales y que, a través de complejos procesos de (re)construcción de una “memoria colectiva”,⁴ permite dar cuenta de la existencia de otras maneras de narrar la historia, pero, sobre todo, de la existencia de otras historias que exigen ser narradas y reactualizadas. Es en ese movimiento que pone en duda, desde un lugar subalterno de creación de sentidos, el sentido totalizador de las “escrituras” (o regímenes hegemónicos de narración) de la historia, en donde reside el carácter

² Georges Didi-Huberman, “Das Archiv brennt”, en: Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos, 7-32.

³ Es decir, en tanto “descripción que interroga lo ya dicho en el plano de su existencia: de la función enunciativa que se ejerce en él, de la formación discursiva a que pertenece, del sistema general de archivo de que depende”. Michel Foucault, *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2013, 173.

⁴ Término que, según Astrid Erll, resulta más productivo, a diferencia del uso extremadamente problemático de palabras como “pasado” y “memoria”, para referir a las maneras en las que el presente y el pasado conviven en contextos socioculturales determinados, dotando de sentido y significación a todos aquellos objetos, prácticas y discursos a través de los cuales nos preocupamos por la memoria del pasado. Erll, Astrid y Ansgar Nünning (eds.). *Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008.

político⁵ de los filmes seleccionados, entendidos como actos estéticos que configuran la experiencia e inducen, en tanto acontecimientos, nuevos modos tanto del sentir, como de la configuración de la subjetividad política.

Situar la investigación

Lo anterior responde a la puesta en crisis de la representación y el cuestionamiento de los lenguajes del arte, acontecida el marco de un siglo marcado por dos guerras mundiales y un gran número de luchas independentistas, en el que también tuvo lugar el cuestionamiento de las bases y los vínculos del hombre con el mundo, así como el surgimiento de un sujeto social, político e ideológico, organizado en torno a revueltas y proyectos artísticos e intelectuales, en donde el lenguaje, en sus múltiples dimensiones y en tanto configuración política, se convirtió en el objetivo central de la reflexión teórica.

Tal fue el caso de la discusión protagonizada por los intelectuales allegados a las revistas francesas de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinéma* y *Cinéthique*, acontecida entre finales de 1969 y los primeros meses de 1970, en la cual, sobre las bases de la crítica marxista hacia los modelos hegemónicos de representación y producción simbólica, se buscaba debatir el carácter y los alcances políticos e ideológicos del cine como dispositivo y, por lo tanto, de su lenguaje.

Cabe destacar también, la importancia de las ideas de algunos poetas, críticos y cineastas que no pertenecían al círculo cercano a dichas revistas. Se trata de las posturas de Guy Debord e Isidore Isou, por ejemplo, para quienes las formas estéticas (producidas por una actividad creativa), en tanto representaciones de formas sociales, oscilaban entre la gestación de formas nuevas que pretendían transformar el mundo desde lo sensible-artístico, y la implosión de dichas formas. O, más bien, su petrificación y posterior institucionalización, acción con la cual el carácter disruptivo

⁵ Jacques Rancière se refiere a lo político en el arte como la manera en la que se visibilizan los excedentes que perturban las lógicas establecidas de la comunidad. La política, afirma el filósofo en *Política, policía, democracia* (2006), tiene relación con las maneras en cómo se lleva a cabo dicho reparto (de lo sensible), en el espacio de lo común; de tal manera, “una manifestación es política no porque tenga tal lugar y refiera a tal objeto, sino porque su forma es la de un enfrentamiento entre dos repartos de lo sensible”. Véase Jacques *La división de lo sensible. Estética y política* (2000), disponible en <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>

de la vanguardia en la que se generaban perdía toda validez, haciendo necesario un nuevo movimiento de ruptura y creación.

Así, por un lado, la puesta en crisis del lenguaje cinematográfico expresada por los escritores y críticos de *Cinéthique* y *Cahiers*, obedeció no sólo al cambio radical en la concepción de las relaciones entre cine y política (y, más aún, entre lenguaje y política) en el marco del fracaso de su uso revolucionario en el cine militante, mismas que obligaron a la realización de indagaciones más profundas en torno a los componentes formales del cine, sino a un juego de relaciones estéticas e intelectuales aún más amplio en el campo de la crítica literaria, que podría tener sus orígenes en los escritos críticos de Roland Barthes para la revista *Combat*, como respuesta a los argumentos de Sartre sobre el “compromiso literario”, publicados entre 1947 y 1950, en los que abogaba por la existencia de un arte que restableciera la autonomía de la forma literaria, así como el carácter experimental de la vanguardia.

Por otra parte, esta crisis de la representación se hizo evidente en el ámbito de la producción de imágenes en movimiento cuando en el cine europeo de la posguerra tuvo lugar una de las más complejas mutaciones tanto del lenguaje cinematográfico como de la imagen que resulta de sus múltiples combinatorias, para dar cuenta del quiebre de la experiencia y la imposibilidad de representar los horrores de la guerra tras el descubrimiento de los campos de concentración. En ese sentido, se puede afirmar que el cine de las nuevas olas sentó las bases para la formación de una sensibilidad estética, altamente crítica, preocupada por la movilización del pensamiento, puesto que lo que se procuraba era que “los filmes ofrecieran la posibilidad de una toma de conciencia de lo que sucede [...] en la porción del mundo que implica el hecho cinematográfico”.

De tal manera, comenzó así a perfilarse un nuevo tipo de imagen perteneciente a un cine preocupado por la deconstrucción y reconfiguración del lenguaje que, al mismo tiempo, mostraba un interés manifiesto por la memoria y por el cuestionamiento crítico de la cualidad dispersiva y lacunar de la realidad tras la guerra y sus violencias, así como por la ruptura de las relaciones entre las imágenes que, en palabras de Luis Miranda, hizo manifiesta la “interiorización del desconcierto ante un mundo que ya no se comprende”. Esta sensibilidad renovada no sólo se hizo patente en las películas producidas inmediatamente después de la guerra, como la trilogía de la guerra de Roberto Rossellini (*Roma, ciudad abierta*, 1945; *Paisa*, 1946 y *Alemania año cero*, 1947), o *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica, en donde asistimos a un uso tal del lenguaje

cinematográfico que permite la apertura del sentido a partir de elongaciones temporales, rupturas radicales entre la banda visual y la banda sonora, narrativas sin clausura y, por lo general, laberínticas, sino en muchas otras películas y experimentos formales y narrativos posteriores.

Ya sea desde los terrenos de la ficción o la no ficción, como el cine de Jean-Luc Godard; los filmes de tono etnográfico de Jean Rouch y Chris Marker; el cine ensayístico de Harun Farocki, o los filmes experimentales de los letristas y los situacionistas como Isidore Isou, Guy Debord y Maurice Lemaître, lo que tiene lugar es la configuración de una nueva manera de comprender el acontecimiento cine desde las singularidades operatorias de un lenguaje que se usa performática y reflexivamente.

Cartografía conceptual y metodológica para interrogar a las imágenes

Este marco de relaciones teóricas y contextuales ampliado conforma las bases sobre las que me interesa ubicar las coordenadas genealógicas y de acercamiento teórico-metodológico a un grupo de filmes que retoman los intereses de ese cine moderno, en sus vertientes experimentales y ensayísticas, para quebrar con las maneras tradicionales de representación de la historia e instaurar nuevos paradigmas para el cuestionamiento y entendimiento del pasado.

Parto de las preguntas acerca de cómo se piensan y se elaboran las relaciones entre el archivo, las violencias raciales y coloniales y el cine, en sus vertientes experimentales y ensayísticas, en lo contemporáneo. Igualmente, me interesa abordar el análisis de aquellos filmes en donde la imagen es entendida como documento testimonial de un tiempo permeado por la violencia y la barbarie y cuya principal característica radica en ser una entidad multidimensional e impura, capaz de dar cabida, en su propia materialidad, a la inscripción y dislocación de múltiples capas de tiempo.

Es decir, lo que me interesa es, la configuración multimodal, a partir del (re) montaje del material de archivo, de una imagen que es capaz de construir un saber otro sobre la historia, a la que se entenderá como no lineal y con características retóricas propias de la construcción de los relatos ficcionales y, que más allá de constituirla como verídica e inequívoca, la evidencian como una producción problemática de sentidos sobre el pasado. Ahora bien, a partir del análisis de la visualidad como un lugar de creación de múltiples significantes acerca del pasado y la memoria,

el objetivo de esta estrategia teórico-metodológica consiste en problematizar y poner en crisis de los conceptos de imagen, montaje y representación, sobre los cuales se articula el proceso de (re)construcción de la historia y del pasado a través de la puesta en relación de materiales provenientes del archivo y la intervención sobre su materialidad., llevado a cabo por los filmes y ejercicios audiovisuales analizados.

Las obras que se analizan a lo largo de los tres capítulos que componen esta tesis abordan y reelaboran la historia del colonialismo y la violencia racial, en el entendido de que la categoría de raza que opera en el presente que nos es contemporáneo fue instaurada durante la colonización de América sobre la base de la codificación del color como fundamento de la diferenciación fenotípica entre los colonizadores y los conquistados, y es uno de los puntales principales del orden mundial producido por la expansión colonial del siglo XV y la fundación de las formaciones sociales, ideológicas, estéticas, cognitivas y epistemológicas de la modernidad europea.

Como advierte Aníbal Quijano (2000), la expansión del colonialismo europeo implicó la “elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella [...]la elaboración teórica de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos”,⁶ con lo cual se legitimó la relación binaria entre superioridad e inferioridad en tanto instrumento de dominación y estructuración social universal. Así pues, la noción de “raza” como construcción signífica se hace extensiva hacia otros tiempos y espacios. Y más aún, alrededor de ésta se rearticulan las relaciones entre tiempo, espacio y saberes.

La operación colonial de imposición violenta de la diferencia entre los sujetos racializados (colonizados) y los colonizadores, impuso también un sistema de valores que fundó un nuevo régimen de la mirada sobre el otro, presente en el discurso antropológico y en la fisura que éste impone sobre la temporalidad, escindiéndola en el tiempo del salvaje y el tiempo de lo moderno. En ese sentido, si seguimos los planteamientos de Achille Mbembe (2001), con dicha escisión entre el avance y el atraso civilizatorios, el conquistador sustentó su discurso en torno a la pobreza y la otredad radical (característica cuasi animal) del individuo colonizado, comenzando a configurar la justificación de la opresión violenta del otro. Se trata de “un tipo particular de

⁶ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder; eurocentrismo y América Latina”, en Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 203.

violencia imperialista que permitió sostener durante siglos la grandeza y la legitimidad de la conquista y de la colonización de otros pueblos”.⁷ Para Mbembe, ello implica la necesidad de pensar la opresión colonial en términos de un ejercicio de poder al margen de la ley, una suerte de estado de excepción, como “la instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de cuerpos y poblaciones humanas”.⁸

Se trata de nociones y prácticas que son puestas en tensión en el capítulo que cierra esta tesis, a través del análisis de una serie de procedimientos formales y narrativos que ponen en duda la inscripción de la historia hegemónica (y que va desde los intentos de expansión imperial del régimen fascista italiano, hasta las formas más violentas de la política y la desaparición forzada en el territorio mexicano), como un ejercicio de invisibilización de la persistencia de la violencia colonial y racial más allá de la expansión imperial del siglo VX. Al reparar y trabajar sobre la superficie fotosensible de las imágenes, Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi se ocupan en *País Bárbaro* (Francia, 2013), del devenir de la violencia colonial en la contemporaneidad. En específico, problematizan mediante el anacronismo imperante en el remontaje de materiales de archivo, la pervivencia de las manifestaciones más extremas de la destrucción humana en la Europa contemporánea y sus justificaciones raciales.

Para dar cuenta de ello se hace imposible diferenciar los ejes teóricos de los analíticos. Por lo tanto, a lo que apuesto aquí es a la creación de una propuesta metodológica capaz de dar cuenta de la contingencia de los objetos analizados bajo la luz de un análisis dialéctico de las imágenes. Entonces, habría que comenzar por redefinir a estas maneras de reconfigurar las imágenes y los documentos dentro de nuevos procesos significantes como una práctica de orden subalterno que se escapa de cualquier intento por contenerla dentro de los esquemas que definirían a los géneros cinematográficos en un sentido clásico, pues se trata de un grupo de formas complejas y paradójicas, cuya sensibilidad (estética) y sentidos operan en los márgenes de lo instituido.

⁷ Juan Carlos Orejudo Pedrosa y Blanca Aimeé Valencia Castillo, “Violencia, exilio y memoria: Hannah Arendt, Edward Said y Tzvetan Todorov”, *Veredas* 32, 2016, 101.

⁸ Mbembe en Fernando López Castellano, “De la violencia colonial a las nuevas violencias: El pensamiento de la circulación y la travesía de Achille Mbembe”, *Iberian Journal of the History of Economic Thought* 4(1), 2017, 76.

Las obras a las que me refiero pueden ser consideradas como un ejercicio arqueológico que parte del reciclaje y la resignificación de materiales provenientes del archivo que, a través de complejos procesos de (re)construcción de la memoria, permiten dar cuenta de la existencia de otras maneras de narrar la historia, pero, sobre todo, de la existencia de otras historias que exigen ser narradas y re-actualizadas.

Lo anterior equivale a la reformulación crítica tanto de los conceptos como de los métodos de análisis que se han ocupado de este tipo de prácticas audiovisuales, así como a invertir los procesos epistemológicos a través de los cuales damos cuenta del conocimiento que producen las imágenes, entendidas, claro está, más allá de sus características formales/materiales y como superficies capaces de contener algo más, algo que escapa a lo que muestran. Pero también como entidades capaces de crear un hiato en el devenir del tiempo que permite el surgimiento de aquello que Emmanuel Alloa (2020), ha llamado el tiempo del mirar y, por lo tanto, el tiempo del pensamiento crítico.

A lo que Alloa se refiere es al momento preciso en el que el funcionamiento de los “engranajes de lo visual” se ve interrumpido por la propia materialidad de las imágenes, forzando al pensamiento a operar de otra manera y, por lo tanto, llevando al espectador de una recepción pasiva hacia un involucramiento activo con aquello que percibe. Imágenes como las que se analizan en este escrito operan de esta manera al ser expuestas materialmente a toda clase de manipulaciones, daños, virajes, recortes, ralentizados, arruinando así “cualquier recentramiento, exponiendo el pensamiento a su exterior, expulsándolo de sí mismo y obligándolo a exponerse a lo que aún no puede pensar y a lo que tal vez sea más difícil de pensar, es decir, que el pensamiento mismo emerge de una pensatividad sensible, de un sensible impensado dado que es inagotable en su exterioridad”.⁹

Esta ex-posición, incluso ex-pulsión de la imagen desde su conformación indexical solamente puede pensarse desde el quiebre categorial, como indiqué unas líneas más arriba, pues produce una ambivalencia fundamental entre “lo que se da como finito (y, por lo tanto, puede servir como soporte representativo de lo que de otro modo se retira a la vista) y lo que, en su

⁹ Emmanuel Alloa, “Introducción. Entre transparencia y opacidad: lo que la imagen da a pensar”, en *Pensar la imagen* (Buenos Aires: Metales Pesados, 2020): 14.

infinitud, se expande constantemente”.¹⁰ Entonces, lo que se vuelve urgente es la creación de un andamiaje analítico que dé cuenta de dicho excedente y que, al mismo tiempo, escape de las interpretaciones superficiales y ahistóricas.

Como respuesta ante esta urgencia, la apuesta teórico-metodológica de esta investigación se origina en el cruce disciplinar entre la historia del arte, la estética, los estudios cinematográficos y los estudios culturales y poscoloniales. A grandes rasgos, se trata de aquello que se ha denominado como estudios visuales, los cuales representan un desplazamiento radical en las maneras de entender y estudiar a las imágenes en tanto articulaciones sociales, culturales y políticas de lo visual. Según Anna María Guasch, el giro visual, ampliamente elaborado por W.J.T. Mitchell en su *Teoría de la imagen* (2009), significa un descubrimiento postlingüístico y postsemiótico de la imagen, una compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad,¹¹ pero sobre todo significa una alternativa a las maneras canónicas, instauradas por la historia del arte, para interpretar al acontecimiento visual.

En ese sentido, el giro cultural, desarrollado durante los años ochenta dentro del grupo de la Escuela de Birmingham, en donde destacan las aportaciones de Stuart Hall, tuvo una importancia fundamental para este nuevo entendimiento de las imágenes, pues aportó las pistas suficientes para reflexionar sobre las maneras en que éstas son atravesadas por complejas relaciones de saber y poder. Es decir, a partir de la desarticulación del concepto de cultura que éstos llevaron a cabo mediante el análisis de las más diversas manifestaciones de la cultura popular¹² y las complejas relaciones de poder, siempre contingentes y localizadas socio-históricamente, en las que éstas acontecían, tuvo lugar una rearticulación de los parámetros bajo los cuales la imagen y/o el acontecimiento visual, en cualquiera de sus formas, podría ser interpretado y analizado.

La cultura visual entiende que los acontecimientos o configuraciones de la visualidad o, en el caso que aquí nos convoca, la imagen en movimiento, responden siempre a las consideraciones

¹⁰ Emmanuel Alloa, “Introducción”, 14.

¹¹ Anna María Guasch, “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”, *Estudios visuales*, noviembre 2003, pp. 8-16.

¹² Eliminando así la distinción entre alta y baja cultura y, por lo tanto, poniendo en jaque los presupuestos fundamentales de la Historia del arte que, hasta ese momento, operaría siguiendo dicha distinción.

históricas, sociales y políticas que los enraízan contextualmente. Por lo tanto, este nuevo entendimiento de la imagen implica, en palabras de Yissel Arce, una “adscripción a las coordenadas de sistemas de significación mucho más amplios que los que nos ofrecen los umbrales de decodificación de estructuras semióticas cerradas, autorreferenciales y sospechosamente unívocas”.¹³

Bajo estas consideraciones iniciales de la imagen en tanto campo conflictivo y lugar de resistencia, lugar por excelencia de inscripción de lo político, atravesado por las más variopintas y heterogéneas fuerzas y relaciones de poder, pero también como un lugar de producción de conocimiento, es que me gustaría inscribir las coordenadas tanto teóricas como metodológicas que guían la investigación aquí propuesta. En ella busco analizar críticamente, y desde la perspectiva inter e in-disciplinaria de los estudios visuales, las poéticas de la memoria en torno a la violencia colonial y sus repercusiones en el presente en la obra de un grupo de creadores inscritos en los terrenos experimentales y ensayísticos de la imagen en movimiento. Se trata de obras en las que, como he mencionado anteriormente, a través de diversos juegos y manipulaciones formales (a veces como ejercicios violentos sobre la materialidad de la imagen), se desencadenan múltiples procesos reflexivos que ponen en tensión la relación entre el archivo y la política y, por lo tanto, entre la historia y la memoria.

Para analizar estas tensiones, habría primero que definir cómo es que, dentro de estas prácticas audiovisuales son entendidos dichos conceptos. En ellas, el archivo y los materiales que éste contiene (instituye, produce y conserva, según Jacques Derrida), son entendidos siempre como un sistema de acontecimientos, cuya principal característica es la de ser lacunar y estar horadado, al tiempo que es atravesado por múltiples fuerzas e intereses que dictaminarían aquello que se puede ver y decir en una época determinada.

En los filmes que conforman el corpus propuesto, el archivo es concebido como un lugar siempre en construcción que “rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”, como lo definiría Michel Foucault en su *Arqueología del saber* (1966), desde donde, a través del trabajo del corte y el montaje con otros archivos— con otros testimonios del tiempo y

¹³Yissel Arce Padrón, “Narraciones de la nación: exploración desde las artes visuales contemporáneas en Sudáfrica postapartheid” (tesis doctoral, El Colegio de México A.C, 2012), 3.

la violencia—, es posible llevar a cabo una operación de *disenso* y una toma de posición¹⁴ sobre el terreno de las narrativas históricas acerca de los acontecimientos violentos del siglo pasado.

Así pues, esta toma de posición frente a la historia a partir del montaje, esta operación de disenso llevada a cabo tanto por Travis Wilkerson como por Yianikian y Ricci Luchi, representa aquello que Jacques Rancière entiende como la política. Lo que se presenta entonces es una ruptura (radical en este caso) tanto de las lógicas de la narrativa oficial sobre la historia colonial como del reparto de lo sensible que estas llevan a cabo, dando cuenta de aquellos sujetos y acontecimientos que fueron deliberadamente dejados en el olvido.

De tal manera, éstos asumen una plena responsabilidad política desde su posición crítica, tal y como la define Bhabha al referir a la literatura y al crítico literario en su introducción a *El lugar de la cultura*: “el crítico debe intentar comprender plenamente, hacerse responsable de los pasados no dichos, no representados, que habitan en el presente histórico”.¹⁵ Por lo tanto, a través de construcción de relaciones nuevas entre lo visible y su significación (ahora multiplicada), la operación crítica y política, es decir la ruptura del *continuum* de lo sensible, llevada a cabo en los ejemplos que aquí pretendo analizar consiste en “hacer ver lo que no era visto y [...] poner en relación lo que no estaba”.¹⁶

Dada la complejidad de las operaciones de disenso llevadas a cabo por los filmes en cuestión, se vuelve pertinente apelar a una especie de metodología múltiple e indisciplinada, como apunté al inicio de este apartado. De lo que se trata es de pensar al hecho audiovisual como un lugar propicio para movilizar los afectos y los conocimientos; es decir, comprender a la imagen en tanto *pathei mathos*, en tanto conocimiento por afectación, tal y como la entiende Georges Didi-Huberman a lo largo de su obra.

Por lo tanto es obligado no sólo recurrir a los postulados de los estudios visuales que ya son, en sí mismos, sincréticos e híbridos y que entenderían a la imagen como un lugar en donde

¹⁴ Esta estrategia estético-política, característica que define el trabajo de los diarios de Bertolt Brecht, fue ampliamente abordada por Georges Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. (Barcelona: A. Machado Libros), 2008.

¹⁵ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2013, 29.

¹⁶ Janeth Español Casallas, “Conceptos de Jacques Rancière como herramienta de análisis en dos obras de la narrativa de Roberto Bolaño”, *Letral*, no. 15 (2015): 151, <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/4641/4518>

las significaciones se disputan, sino realizar un movimiento a contrapelo sobre las teorías fílmicas, cercanas a la filosofía, como las de Gilles Deleuze, Jean-Luc Nancy, Alain Badiou y el propio Jacques Rancière, quienes reconocen la potencia inherente al lenguaje cinematográfico, así como la contingencia y singularidad de cada acontecimiento fílmico y que nos obligarían a desplazar y construir categorías complejas para analizar críticamente las formas de enunciación a partir de las cuales las obras en cuestión quiebran las lógicas policiales¹⁷ de la historia y sus relatos.

Desde este enclave, el acercamiento metodológico que aquí se propone recurre a la puesta en operación de la teoría como herramienta crítica y de análisis. Es decir, los conceptos que se examinan a lo largo de este escrito, tales como archivo, imagen, memoria, montaje, etc., son activados como categorías analíticas a partir una articulación teórico-metodológica que emana tanto de la historia del arte y los estudios visuales, como de la teoría cinematográfica.

Los ejercicios audiovisuales que conforman el corpus de esta tesis se analizan como herramientas interpretativas de la historia colonial en diferentes espacios y momentos a través de las herramientas que los estudios cinematográficos proveen para dar cuenta de las estrategias formales y narrativas a través de las cuales el sentido es construido, pero también de la historia del arte y los estudios visuales como dos puntos clave para el análisis de la visualidad como un proceso comprometido y atravesado por las más diversas relaciones de poder.

En ese sentido, las obras que aquí se analizan pueden ser consideradas como parte de aquello que, hacia inicios de la década de 1990, Michael Renov denominó como “giro poético” en las ciencias sociales y humanas. Es decir, como parte de un reconocimiento no sólo de la creación como activa, sino de las interpretaciones como acercamientos subjetivos dedicados al estudio riguroso de la composición, la función y el efecto de las formas estéticas. Según el autor, estos acercamientos son de orden heurístico y se conducen de manera similar a los métodos científicos inductivos, partiendo de la pregunta “¿cómo está hecha esta obra?” para, posteriormente, trazar

¹⁷ Por lógicas policiales deberemos entender, siguiendo a Jacques Rancière, los actos y procesos mediante los cuales se organizan y distribuyen los lugares y las funciones sociales, así como los mecanismos mediante los cuales esta distribución de la desigualdad tiene lugar. Así pues, la lógica policial define quiénes pueden tener parte en lo común, quiénes existen como sujetos destinados a mandar y quiénes a servir, por ejemplo. Véase Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

todo un complejo entramado de relaciones históricas, económicas, sociales y políticas en el cual tendría lugar la creación de sentido.

Como advirtió Pablo Oyarzún en *Anestésica del Ready-Made* (2000), en tanto radicalmente descriptivo, los acercamientos de orden poético implican el análisis de una serie de obras y no de productos individuales, pues aquellas suponen la existencia de ciertos principios y características compartidas que rigen a una determinada práctica artística, entendida como conjunto o multiplicidad, y no como aparición singular e irrepetible. Por lo tanto, según Oyarzún (2000), la tarea del análisis poético “se acerca [...] a la búsqueda de formulaciones teóricas sobre el arte que surjan desde la experiencia del mismo”,¹⁸ reconociendo siempre la transitoriedad de las formas y de la crítica, y pidiendo a la historiografía que “se moldeee, en lo que atañe a lo esencial, como una historia de las poéticas”.¹⁹

En el contexto de dicho giro poético, se habla de sentido y significación como algo inestable, contingente y en constante mutación y evolución, contrariamente a los postulados de la semiótica y otras disciplinas estructuralistas, que tienden a su consideración como algo estable y unívoco. Con una marcada intención de superar las pretensiones positivistas de la crítica científica, la también llamada “vuelta poética”, ponía en crisis los planteamientos teóricos totalitarios²⁰ que buscaban el destierro de lo subjetivo en favor de una objetividad utópica y, por lo tanto, de un saber unívocamente verdadero. De tal manera, esto supuso un replanteamiento de las maneras a través de las cuales los teóricos y críticos culturales, artísticos y literarios, pero también aquellos pertenecientes a disciplinas como la antropología y la etnografía, se acercaban y analizaban distintas prácticas culturales y estéticas.

Fundamentado en la crítica hacia las interpretaciones estructuralistas, la ruptura epistemológica a la que se refiere el autor de *Theorizing documentary* (1993), significaba el reconocimiento de la neutralización temporal e histórica llevada a cabo por las disciplinas estructuralistas (incluida la semiótica), pues su atención estaba puesta “en la dimensión sincrónica

¹⁸ Pablo Oyarzún, *Anestésica del Ready-Made* (Chile: LOM Ediciones, 2000), 28.

¹⁹ Pablo Oyarzún, *Anestésica del Ready-Made*, 28.

²⁰ Encontramos en Michel Foucault, a quien Renov cita, una advertencia sobre los peligros de las interpretaciones y los planteamientos teóricos totalitarios, pues tienden a descalificar y minimizar a todos aquellos otros saberes que se presentan como marginales, con la plena intención de cimentar un saber “verdadero”. Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977* (New York: Pantheon Books, 1980), 78-108.

del objeto textual (lo que Roman Jakobson ha llamado “los factores continuos, duraderos, estáticos” del texto) y [en] los principios generales que gobiernan el significado”.²¹ Como se podrá intuir, esto implicaba el hecho de ignorar las transformaciones dinámicas de los objetos, las estructuras y los sistemas a lo largo del tiempo, así como “sus condiciones pasadas: fracasando en plantear el problema del pasaje de una estructura a otra, poniendo la historia entre paréntesis”.²²

Contrario a ello, los análisis del giro poético dan cuenta de las dinámicas sociales y políticas que condicionan el entorno en el cual se inscriben sus objetos de estudio. Las prácticas analíticas y creativas comprometidas en este giro poético no solo involucran una serie de “procesos concretos de composición, función y efecto”, sino que enfatizan la relación de codependencia entre la estética y la política.²³ En ese sentido, también reconocen la multiplicidad de los modos de ver y conocer o, en otras palabras, la existencia de infinitas combinatorias de saberes no hegemónicos o totalitarios.

Así pues, para Renov (2010), la “vuelta a la poética, entonces, es marcada por una activación simultánea de la historia (“poética histórica”) y de la política (“poética y política”).²⁴ En el marco de esta confrontación a los sistemas binarios (propios de la modernidad eurocéntrica) sobre los cuales se construyen las formas del saber y, por lo tanto, de ver e interpretar el mundo, surgen ciertas prácticas de la imagen en movimiento no ficcionales, cuyos procedimientos y estrategias estéticas redefinen los parámetros modernos (y, por lo tanto, positivistas y totalitarios), que condicionan las relaciones entre el contenido, la forma y la función de una obra. Por lo tanto, dichas prácticas también apuntan a una redefinición (o, tal vez, a un desdibujamiento) de las relaciones entre el productor de las imágenes y los sujetos u objetos de la representación y del conocimiento.²⁵

²¹ Michael Renov, “Hacia una poética del documental”, *Revista On-Line Cine Documental*, 1 (2010): 8.

²² Jacques Derrida citado en Renov, “Hacia una poética del documental”, 8.

²³ Cuestión ampliamente abordada por Jacques Rancière a lo largo de su obra. Para un análisis puntual de las implicaciones del vínculo indisoluble entre estética y política, véase Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Chile: LOM, 2000).

²⁴ Renov, “Hacia una poética del documental”, 8.

²⁵ Según Raquel Schefer (2020), estas relecturas de la triada contenido-función-forma, suponen una dimensión ética y epistémica que confronta los parámetros de la modernidad colonial a la vez que niegan la supuesta autonomía del arte y los paradigmas de la representación que emanan tanto de las relaciones de saber-poder gestadas por la Ilustración, como del determinismo histórico y el modelo especular marxista, según el cual una obra es el reflejo de la sociedad que la produce. Véase, Raquel Schefer, “Miradas en rotación en el cine latinoamericano”, *Artefacto visual* 5 (8) (2020), 13-38.

Si bien el estudio poético de M. Renov (1993, 2010) se enfoca en demostrar que las modalidades discursivas del cine documental²⁶ exceden sus pretensiones de objetividad científica, a partir del análisis de las condiciones discursivas imperantes que producen a la no-ficción, considero pertinente implicar dentro de este giro poético a una serie más amplia de obras que, como he discutido en los capítulos anteriores, fluyen libremente dentro del amplio espectro de lo no-ficcional y cuya inscripción disciplinar es multimedial e interdisciplinaria, pues se localizan en los linderos entre el cine y el arte. Se trata de obras autorreflexivas que son conscientes de los “principios de construcción, función y efectos específicos del film y el video de no -ficción”,^{27a} los cuales no sólo hacen evidentes, sino que las ponen en crisis o las reformulan de manera crítica, posibilitando otras maneras de narrar y de construir conocimiento en torno a diversos acontecimientos históricos o fenómenos socio-políticos y culturales.

Ruta de lectura

Siguiendo esta lógica y apelando a la estrategia teórico-metodológica delineada en estas páginas, en el primer capítulo de esta tesis, intitulado “La imagen-crítica- Apuntes para una epistemología crítica del audiovisual ensayístico y experimental contemporáneo”, se elabora una revisión arqueológica de tres obras que, según mi parecer, fungen como las piedras angulares sobre las cuales se reconfiguró el hacer audiovisual y cinematográfico de carácter ensayístico contemporáneo. Se trata de *Historia(s) del cine* (1988-1998) de Jean-Luc Godard; *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra* (1989), y *Recuerdos del porvenir* (2002) de Chris Marker y Yannik Bellon. Se trata de una triada de obras ensayísticas comprometidas con el cuestionamiento de la capacidad crítica de la imagen para escudriñar y dar cuenta de la violencia con la que la Segunda Guerra Mundial impregnó al siglo XX.

A partir de las relaciones que los directores establecen entre las imágenes a través del montaje, este capítulo busca elaborar una conceptualización de aquello que se entendería, a través de la retórica godardiana, como “la imagen que piensa” como el vehículo por excelencia de la crítica que los directores establecen frente a la visualidad y la producción de imágenes e

²⁶ Entre las cuales enlista cuatro: registrar, mostrar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar y, finalmente, expresar.

²⁷ Michael Renov, “Hacia una poética del documental”, 9.

imaginarios relacionados con la guerra, el exterminio y sus consecuencias sociales, políticas, económicas y culturales.

Por otra parte, procurando la creación de un vínculo estrecho entre los conceptos abordados en la primera parte de este escrito, con aquellos que suponen el punto de partida del capítulo 2: “La imagen-espectro. Notas sobre algunas prácticas audiovisuales contra-archivísticas”, la noción de cine-ensayo es puesta en entredicho a partir de la revisión de las características que definen a una manifestación audiovisual como tal.

Posteriormente, se elabora una revisión puntual del entrecruce entre forma y contenido, mejor dicho, entre imagen y narración, en *Las estatuas también mueren* (1953) de Alain Resnais, Chris Marker y Ghislain Cloquet. Como se podrá constatar, si se atiende a una revisión cuidadosa de la historia del cine y del arte a partir de la noción de “atlas”, puesta en práctica en el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warburg, en el montaje del *Arbeitsjournal* (1938-1955) de Bertolt Brecht o, incluso, en prácticas artísticas como el *Atlas* (1962-2013) de Gerhard Richter o el *Proyecto Ruanda* (1994-2000) de Alfredo Jaar, se podrá dar cuenta del funcionamiento de este tipo de prácticas de re-montaje como rupturas formales y narrativas que ponen en entredicho los constructos ideológicos sobre los cuales se edifica la escritura de historia que replican los modos positivistas y decimonónicos del relato histórico como una entidad unívoca e inalterable.

Así pues, la lógica del “atlas” como un trabajo crítico con/sobre/desde el archivo, descrita con la ayuda de los planteamientos de Georges Didi-Huberman y Jacques Derrida, entre otros, moviliza cualquier matriz de inteligibilidad que involucre una fijación del sentido para dar cabida a otras lecturas de la imagen que la entienden como un campo abierto y mutable en el que la significación está siempre en disputa.

En ese mismo sentido es en el que, en el mismo capítulo, se analiza *Materia oscura* (2016) del creador interdisciplinario Bruno Varela. Se trata de un apartado que se conformó a partir de la discusión de una lectura analítica de dicha obra en el marco de la VII Jornada de Cine mexicano: cine y política, que se llevó a cabo en el año 2019 en la Universidad Panamericana. Una de las mayores aportaciones de esta conjunción analítica de objetos anacrónicos consiste en el reconocimiento de la práctica del re-montaje como un acto ético que posibilita otras lecturas de la historia colonial a partir de la recontextualización de los materiales con los que trabaja.

En el tercer capítulo, tanto las nociones de imagen-crítica como de prácticas contra-archivísticas se conjugan para imbricarse en un tejido teórico-analítico aún más complejo. En “Imágenes potenciales. Reescrituras de la historia y remontajes de la memoria en País bárbaro (Pays Barbare, Francia, 2013) de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi”, se remonta la noción de la práctica contra-archivística o de remontaje como un acto ético a partir del concepto “historia potencial”, desarrollado por la teórica israelí Ariella Aïsha Azoulay.

En esta última sección se analiza *Pays Barbare* (Italia, 2013) de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, una obra que posee una relación crítica con la historia y la política, mediada por la re-activación del archivo y que puede comprenderse gracias a su cercanía conceptual con aquello que M. Renov denominó como giro poético como manifestaciones artísticas que dan cuenta de la historicidad y las transformaciones de los objetos y las estructuras, así como de las dinámicas sociales y políticas que condicionan los entornos sobre los cuales se inscriben los objetos y problemáticas de los que se ocupan sus narrativas.

Finalmente, el análisis que se lleva a cabo de este ejemplo (uno de entre muchos otros posibles, pues se trata de un ejercicio común llevado a cabo por un sinnúmero de cineastas y artistas que entienden el potencial revolucionario de sus prácticas como un modo de activar el pensamiento crítico de los espectadores), constituye un acercamiento de orden poético en el mismo tenor. Es decir, de lo que se intenta dar cuenta a través de su revisión minuciosa no es solo de su historicidad y pertenencia al campo en expansión de lo audiovisual, sino de las dinámicas socio-políticas que condicionan su surgimiento en un tiempo y espacio determinados.

La imagen crítica. Apuntes para una epistemología crítica del audiovisual ensayístico y experimental contemporáneo

Images are not innocent. Every single image out there in the world represents a conception of the world, represents an ideological conception of the world, they tell us things about the world.

Alfredo Jaar (2013).

La imagen lo puede todo, lo mejor y lo peor.

Jean -Luc Godard (2000).

Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos.

Georges Didi-Huberman (2010).

Art is thinking in images.

Viktor Shklovsky (1916).

Introducción

A lo largo de este capítulo, y a través de la exploración de la configuración formal y narrativa de obras como las *Historia(s) del cine* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra* (Harun Farocki, 1991) y *Recuerdos del porvenir* (Chris Marker y Yannick Bellon, 2001), en las cuales aquello que se ha denominado como historia es puesto en entredicho a partir de la cautelosa revisión de materiales de archivo, intento responder a las siguientes preguntas: ¿cómo y por qué el cine se convierte en un agente teórico a partir del establecimiento de relaciones entre imágenes? ¿Por qué es el montaje aquello que permite establecer las condiciones para el pensamiento?, como también se pregunta Volker Pantenburg (2015) y, por lo tanto, ¿cómo opera el devenir crítico de la práctica cinematográfica, entendida ésta como un arte del montaje?

Para intentar esbozar una respuesta ante dichas cuestiones, se traza un recorrido por diferentes vertientes teóricas como los estudios cinematográficos, la historia del arte y aquello que se conoce como estudios visuales. Se trata de analizar las obras de Godard, Farocki y Marker y Bellon como una búsqueda constante movilizar las funciones de la imagen, no sólo como representación e instrumento ideológico, sino como un agente crítico capaz de dar cuenta de las contradicciones inherentes a su producción y, por lo tanto, capaz de contener en ella aquello que las narrativas históricas oficiales han dejado de lado.

Un aspecto fundamental de este apartado consiste en elaborar una revisión crítica de las teorías del montaje, pues es a través de este elemento que se construye el sentido en las obras anteriormente mencionadas. Pero no sólo se trata de analizar las relaciones entre las imágenes que se construyen a partir del montaje. A lo largo de este apartado también intento dar cuenta de las maneras a través de las cuales, las imágenes que Farocki, Godard, y Marker y Bellon remontan, suponen una relación no sólo crítica, sino anacrónica con la historia, que solo puede ser evidenciada a partir de un trabajo intelectual e imaginativo, como afirma Georges Didi- Huberman a lo largo de su obra.

En ese sentido, se establecerían también relaciones de orden ético con aquellos relatos frente a los cuales estos ensayos fílmicos y videográficos se posicionan. El reconocimiento de dichas relaciones de orden ya no sólo estético, cognitivo y crítico, sino ético, obliga al replanteamiento de aquellos conceptos a partir de los cuales este tipo de obras han sido

clasificadas y analizadas por los estudios cinematográficos. Finalmente, a partir de ello, este capítulo pretende sentar las bases teórico-contextuales sobre las cuales desarrollaré, más adelante, la problematización de la categoría genérica del video y el cine ensayísticos en tanto formas archivológicas, para inscribirlos dentro del campo más amplio de la historia potencial, como se verá en el segundo capítulo de esta tesis.

Las formas que piensan

En *Histoires(s) du cinéma* (1988-1998),²⁸ Jean-Luc Godard (1930) cuestionó la relación entre las imágenes, la historia y la memoria. A través de un elaborado trabajo videográfico de montaje, el cineasta francés creó un espacio de confrontación entre éstas. Más allá de rendir un homenaje no apologético al cine que pudo ser, pretendió demostrar que “sólo el cine, al contar su historia, puede, a diferencia de otras artes, contar la gran historia”.²⁹ La estrategia que utilizó para probar su hipótesis consistió en un montaje que superpone, empalma y construye capas en las que se entretajan “una serie de citas (filmicas, fotográficas, musicales y textuales) con metraje encontrado, anuncios y múltiples referencias icónicas al arte, la historia, la religión y la filosofía”.³⁰

Según Kriss Ravetto-Biagioli (2014), esta manera de generar sentido a través de la citación y la multiplicación de capas audiovisuales y textuales, se encuentra cercana al arte conceptual, surgido a finales de la década de 1960 y principios de 1970 y caracterizado por su uso del lenguaje en relación con algunas imágenes, fotografías, acciones o lugares. En la

²⁸ Proyecto videográfico compuesto por ocho segmentos, basado en un método comparativo en el que se mezclan diversos tipos de imágenes y sonidos a partir de múltiples estrategias de montaje para explorar la historia del cine. La idea que dio lugar a las *Histoire(s) du cinéma* fue concebida por Jean-Luc Godard y Henri Langlois a mediados de los años setenta como un intento por financiar la renovación de la Cinemateca francesa por Langlois. En 1977, tras la muerte de este último, Godard continuó con el proyecto que, con su lanzamiento a finales de la década de 1990, como afirma Douglas Morrey (2002), revivió la oscurecida carrera del cineasta francés. Véase, Douglas Morrey, “Jean-Luc Godard and the Other History of Cinema” (tesis doctoral, Universidad de Warwick, 2002).

²⁹ Natalia Ruiz Martínez, “Poesía y memoria: “Histoire(s) du cinema” de Jean-Luc Godard” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), 102.

³⁰ Kriss Ravetto-Biagioli, “*Noli me tangere*. Jean-Luc Godard’s *Histoire(s) du cinéma*”, en *A Companion to Jean-Luc Godard*, eds. Tom Conley y T. Jefferson Kline (Oxford: Wiley Blackwell, 2014), 457. La traducción es mía: “Weaving together a series of (filmic, photographic, musical, and textual) citations with found footage, advertisements, and various iconic references to art, history, religion and philosophy, the video-essay is formally experimental, closer to conceptual art than narrative cinema”.

forma de “identificaciones, afirmaciones, instrucciones, órdenes, observaciones, descripciones, proposiciones, citas y discusiones”,³¹ las manifestaciones artísticas conceptuales daban cuenta de la necesidad de situar al arte dentro de los contextos materiales y discursivos que lo hacían posible. Artistas como Joseph Kosuth (1945) y John Baldessari (1931), por ejemplo, abordaron críticamente las relaciones entre lo que vemos y lo que leemos a través de la yuxtaposición de textos e imágenes y elaboraron un modelo avanzado de crítica visual que les permitió generar otros modos y sistemas de producción e interpretación frente a los cánones establecidos por la crítica, la academia, y el arte que le precedió.

Por otra parte, con el surgimiento de las manifestaciones artísticas conceptuales, los axiomas propios del modernismo y, sobre todo, algunos de los postulados de Clement Greenberg en torno a las nociones de belleza, forma y representación —aunados a las conceptualizaciones previas acerca de la sensibilidad y la experiencia estéticas—, fueron puestos en entredicho, pues el arte debería ser considerado como una “pieza” y no como un objeto estético:

in contrast to modernism, then, conceptual art set itself from its very beginning a distinctively analytical agenda by proposing to revise the kind of thing an artwork can be in order to qualify as such, and pronouncing aesthetics ‘conceptually irrelevant to art’ (Kosuth, 1969). It is in view of this that conceptual art, to use the words of its most prominent exponents, can be understood as ‘Modernism’s nervous breakdown’ (Art—Language, 1997).³²

La presencia de una idea como el fin último de la desmaterialización del arte conceptual³³ —entendida como los procesos a través de los cuales un determinado grupo de prácticas

³¹ Eve Kalyva, *Image and Text in Conceptual Art. Critical Operations in Context* (Leeds: Palgrave Macmillan, 2016), 1. La traducción es mía: “identifications, statements, instructions, commands, observations, descriptions, propositions, citations, discussions and so on”.

³² Elisabeth Schellekens, “The Aesthetic Value of Ideas”, en Peter Goldie and Elisabeth Schellenkens (eds.), *Philosophy and conceptual Art* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2007), 72.

³³ La desmaterialización del arte se presenta como una respuesta directa frente a las normas, operaciones y modos de hacer y de generar sentido, previamente establecidos por la academia y la crítica. En el caso específico del arte conceptual, lo anterior implica, según Lucy Lippard (1997), la soberanía de las ideas, por lo cual, las formas materiales son secundarias. Igualmente, para Joseph Kosuth (1996), los artistas conceptuales trabajaban con el sentido y no con formas, colores o materiales. En *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas*

artísticas, comenzaron a desvincular la idea del arte tanto de sus manifestaciones materiales como de las técnicas y tecnologías que lo hacían posible—, sería condición necesaria y suficiente para la existencia de un arte que buscara reemplazar los sentidos estéticos de las obras con aquellos propios del intelecto.³⁴

En *The Aesthetic Value of Ideas* (2007), Elisabeth Schellekens reconoce tres tipos de ideas inscritas en el arte conceptual: autorreflexivas, socio-políticas y filosóficas (o de contenido filosófico). Las primeras están relacionadas con la crítica del arte tanto frente a su propósito, así como hacia el rol del artista,³⁵ mientras que las segundas suponen la asunción de un compromiso sociopolítico a partir del cual el arte se muestra capaz de ofrecer un comentario sobre ciertos eventos políticos y sociales. En último lugar están aquellas manifestaciones de su disposición para representar ideas pertenecientes al campo filosófico o que han sido tradicionalmente abordadas por la filosofía.

En ese sentido es que el cine de J-L. Godard ha sido entendido por autores como Susan Sontag, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman y Gilles Deleuze, como una expresión conceptual, como un cine del pensamiento que va más allá de todo sentido narrativo. En el caso particular de las *Histoire(s)* (1988-1998), a través de las relaciones entre el cine y los acontecimientos históricos que hace visibles, audibles y legibles, Godard nos orilla a preguntarnos si existe una manera correcta de narrar, representar, mostrar y ver los sucesos de la “gran historia”.

A pesar de la monumentalidad que supone el proyecto con sus 266 minutos de duración, el director se vio obligado a elegir “algunas historias por sobre otras, a insistir sobre algunos intervalos en los que se revela aquello que una sociedad confiesa de sí misma y,

artísticas (2012), esperanza Collado advierte que estos procesos de respuesta implicaron el suicidio del arte, cuyo único objetivo consistió en la crítica radical a las formas de producción y consumo del arte.

³⁴ Véase Elisabeth Schellekens, “The Aesthetic Value of Ideas”, 72-73.

³⁵ Según Simón Marchán Fiz (1986), dentro del arte conceptual se desarrollaron dos tendencias cuya intención era la reducción “de la obra de arte como objeto en su sentido tradicional” (252). Por una parte, estarían aquellas manifestaciones cuya reflexión tautológica versa sobre su propia naturaleza, mientras que, por la otra, estarían aquellas que tienden a cuestionar a la práctica artística en un sentido más amplio. Las modalidades de tales prácticas oscilarían entre la eliminación del objeto artístico, es decir, la total desmaterialización, y la puesta en crisis y replanteamiento del objeto tradicional, en donde el énfasis se desplaza del objeto propiamente dicho, hacia la concepción y los procesos de producción del proyecto. De tal manera, ambas modalidades implicarían necesariamente un proceder crítico y autorreflexivo. Véase Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Akal, 1986).

también, aquello que niega”.³⁶ Haciendo énfasis en la construcción de la historia a partir de la conjunción de múltiples perspectivas, memorias y voces —inclusive aquellas que son consideradas como despreciables y falsificantes—, Godard estableció una serie de relaciones de índole filosófico, estético, literario y político alrededor de algunos de los eventos más traumáticos del siglo XX, como las guerras mundiales, el Holocausto y el conflicto palestino, por citar algunos ejemplos.

El modelo genealógico que lo anterior configura sugiere que la historia es o bien hegemónica o radicalmente singular. Sin embargo, dicha singularidad contiene una multiplicidad de significaciones, tal y como apunta Kriss Ravetto-Biagioli (2014):

The term *une histoire seule* suggests that there is only one historical reality and that history is unlike other narratives (“*solitude de l’histoire*”). Yet, this singularity presents us with a paradox, since it is not clear whether it privileges the universal or moral (ideological ordering of the world) over the particular (event). If we accept *une histoire seule* as a model, then how can we present any event without either returning to radically singular (multiple) perspectives (*toutes les histoires*), or generalizing.³⁷

En algunos segmentos de los capítulos 1a, *Toutes les histoires*, y 3a, *La monnaie de l’absolu*, el cineasta insiste sobre las maneras en las que la guerra y el Holocausto fueron representados e historizados en la tradición del cine occidental. Si me detengo en este motivo, a pesar de que ha sido ampliamente abordado por diversos autores,³⁸ es porque a partir de él y de la prueba de verdad que supone para el arte cinematográfico,³⁹ se desdoblaron a lo largo de las

³⁶ Adrian Cangi, “Presentación”, en Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 25.

³⁷ Ravetto-Biagioli, “*Noli me tangere*. Jean-Luc Godard’s *Histoire(s) du cinéma*”, 461.

³⁸ Véase Jonathan Crary, “Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*”, en *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*, ed. Meg Mclagan y Yates McKee (New York: Zone Books, 2012), 299-303; Georges Didi-Huberman, “Imagen-montaje o imagen mentira”, en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós, 2017), 197-220 y Jacques Rancière, “A Fable without a Moral”, en *Film Fables* (London; New York: Bloomsbury, 2016), 171-187.

³⁹ Para Rancière, la estructura de las *Historia(s)* (1988-1998), está determinada por una teleología en la que el nazismo y la Segunda Guerra Mundial funcionan como un examen de verdad para el cine. De la misma manera, dicha teleología limita el *plot* de las *Historia(s)* (1988-1998) al destino del cine europeo y su doble destrucción: el cine norteamericano y la guerra. Véase Jacques Rancière, “A Fable without a Moral: Godard, Cinema, (Hi)stories” en *Film Fables* (London; New York: Bloomsbury, 2016), 180.

Histoire(s) (1988-1998) una serie de reflexiones sobre la relación que el cine establece con la historia.

Según Jacques Rancière, la tesis alrededor de la cual se articulan las *Historia(s)* (1988-1998), consiste en la cita fallida entre el cine y la historia de su siglo:

Cinema missed the date because it misunderstood its own historicity, the history it had already announced in virtual images. This misunderstanding is rooted in the fact that cinema misunderstood the power of its images, its inheritance from the pictorial tradition, which it agreed to subject to scripted “stories”, heirs of the literary tradition of plot and characters. The thesis thus counterposes two types of “(hi)stories”: the stories of film industry illustrated with images with an eye to cashing in on the collective imaginary, and the virtual history told by these same images.⁴⁰

Así, para Godard, quien constantemente revisa el motivo de la guerra en sus obras, el cine falló a su promesa de capturar la realidad al no ser capaz de dar cuenta del horror vivido dentro de los campos de concentración nazis.⁴¹ La mayor miseria del cine, insistió, consiste en no haber documentado la gran barbarie del siglo XX. Según el director, resulta innegable

⁴⁰ Jacques Rancière, “A Fable without a Moral: Godard, Cinema, (Hi)stories”, 171.

⁴¹ Como afirma Rancière, “Cinema is not guilty of wanting to continue making art after Auschwitz, but guilty of not having been there, of not having seen and shown the images from Auschwitz. Godard’s argument is obviously indifferent to all empirical considerations about how exactly cinema could have been there to film at all. In Godard, as in Rousseau, facts prove nothing. Cinema should have been present at Auschwitz because its essence is to be present. There are images wherever something happens —birth or death banality or atrocity— and cinema’s duty is to record those images. Cinema’s betrayal, that it made itself incapable of being there to record those images, is rooted in the fact that it had already betrayed itself long before. It had sold its soul to the devil. It had sold itself to the “insignificant little mafia bookkeeper” known as the inventor of the script. It had already surrendered the power of its mute speech to the tyranny of words and the power of its images to the huge industry of fiction, the industry of sex and death that substitutes for our gaze a world illusorily in accord with our desires”. Véase Jacques Rancière, “A Fable without a Moral: Godard, Cinema, (Hi)stories”, 180.

la capacidad testimonial del cine,⁴² razón por la cual aseguró, como afirma Natalia Ruiz (2006), “que la gran falta del cine es haber fallado en ese momento crucial”:⁴³

Ishaghpour. - Dices que la llama se apagó definitivamente en Auschwitz...

Godard. - Suena un poco abrupto, pero sí, la posibilidad de pensar se apagó en ese momento. [...]. Cuando el cine tropezó consigo mismo, no supo, no quiso, no pudo cumplir con esta obligación de ver en el momento del nazismo.⁴⁴

Sin embargo, y al mismo tiempo, Godard cree que desde la *Shoah* todas las imágenes “no nos «hablan» más que de eso (pero decir que «hablan de eso» no es decir que «lo dicen»), y es por lo que incansablemente revisita toda nuestra cultura visual condicionado por esta cuestión”.⁴⁵ Por ello, no sólo se contentaría con revisar el material de archivo proveniente de los campos de concentración (cuyo origen, como han admitido numerosos estudiosos de la serie de las *Histoire(s)*, es sumamente difícil de localizar), sino que trazaría una cadena significativa desde el cine de Fritz Lang (*Los Nibelungos*, 1924 y *M, el vampiro*, 1931) durante la República de Weimar,⁴⁶ pasando por *El gran dictador* (1931) de Chaplin, hasta

⁴² Cabe aclarar que dicho carácter testimonial no refiere únicamente a la naturaleza de índice, propia de la imagen fotográfica (documental), según la cual las imágenes conservarían una especie de memoria propia y de aquello que en ellas se representa, sino a la capacidad de éstas para dar cuenta de la memoria del siglo y del momento histórico en el que fueron producidas. Así pues, como indica Peter Burke en *Visto y no visto* (2005), “las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras [al] captar la sensibilidad colectiva de una época pretérita colectiva” (38). De ahí que Godard, en consonancia con los planteamientos de Siegfried Kracauer, atribuya a algunos filmes producidos durante los años previos a la guerra un carácter no sólo testimonial, sino premonitorio, en tanto, según su parecer, ellos dan constancia de las inquietudes de sus directores, así como de cierto espíritu epocal de inquietud. Véase Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005) y Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (Buenos Aires: Paidós, 1985).

⁴³ Natalia Ruiz Martínez, “Poesía y memoria: “Histoire(s) du cinema” de Jean-Luc Godard”, 112.

⁴⁴ Fragmento de una conversación entre Y. Ishaghpour y J-L. Godard, citado en Georges Didi-Huberman, *Pasados citados por Jean-Luc Godard* (Santander: Sangrila, 2016), 64. Véase también, Godard, J-L. e Ishaghpour, Y., *Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century* (Oxford; New York: Berg, 2005).

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós, 2017), 187.

⁴⁶ En consonancia con las ideas de S. Kracauer y Lotte H. Eisner, expuestas en *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* (1985) y *La pantalla diabólica: panorama del cine clásico alemán influencia de Max Reinhardt y del expresionismo* (2013), Godard considera que es posible identificar las tendencias ideológicas de la época (1918-1933), que prefiguraron los horrores del nazismo, a través de su cinematografía. Tanto Kracauer como Eisner consideraron que la mentalidad alemana enfrentó una gran dificultad para ajustarse a la realidad tras el colapso del sueño imperial (curiosamente, el período de mayor crisis, comprendido entre 1919 y 1924, coincidió con el florecimiento del cine alemán), así como una respuesta frente a las

los filmes de la migración y el exilio judío en Norteamérica como *Ser o no ser* (1942) de Ernst Lubitsch.⁴⁷

Posteriormente, su voz acompañada diría, "...incluso rayado hasta la muerte/ un simple rectángulo/ de treinta y cinco/ milímetros/ salva el honor/ de todo lo real" y seguirá parafraseando un texto del historiador del arte y ensayista francés Élie Faure (1873-1937) sobre Rembrandt.⁴⁸ "Lo que se hunde en la noche/ es la resonancia/ de aquello que el silencio sumerge/ lo que el silencio sumerge/ difunde en la luz/ lo que se hunde en la noche".⁴⁹

Al mismo tiempo que la voz en *off* del cineasta interpreta de nuevo las enseñanzas de E. Faure, un par de imágenes se suceden y reverberan:⁵⁰ una breve secuencia de *Lili Marleen* (1981)⁵¹ de R.W. Fassbinder se disuelve para intercambiar, en un par de ocasiones, su lugar con las imágenes de un cadáver putrefacto.⁵² Éstas serán desplazadas, a través de un corte limpio, por la superposición de la secuencia de un grupo de monjas católicas que se postran ante sus superiores, proveniente de *Los ángeles del pecado* (1943)⁵³ de Robert Bresson, sobre

manifestaciones artísticas impresionistas, naturalistas y neo románticas, mismas que se tradujeron estéticamente en motivos visuales y narrativos como la amplificación del sentido metafísico de los objetos y las palabras; la creación de ambientes tenebrosos; personajes que no ven, sino que experimentan visiones; cadenas de causalidad ilógicas y minimizadas, pero que, sin embargo, provocan estadios psíquicos exacerbados, etcétera. Para una historización y caracterización más amplia y rigurosa del expresionismo, véase Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen* (London: Thames and Hudson, 1969), 9-15.

⁴⁷ Lubitsch, Lang y Wilder son considerados los emblemas de la migración judía hacia Hollywood. Sin embargo, el caso de E. Lubitsch es paradigmático ya que fue el primer cineasta alemán en emigrar a territorio estadounidense durante 1922, antes del ascenso del fascismo. En 1935, bajo el régimen Nazi y debido a la representación de lo judío en sus primeros filmes, perdió la nacionalidad alemana. Asimismo, según Gerd Gemünden (2003), el filme documental de propaganda *El eterno judío* (1940), estaba específicamente dirigido al director exiliado. Véase, Scott Eyman, *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000).

⁴⁸ *Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit. Ce que la nuit submerge prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière...* Véase, Élie Faure, *Historia del arte. Tomo 4* (Madrid: Alianza, 1991), 98. Sobre el constante retorno de Godard al texto de Élie Faure, véase Jacques Rancière, "A Fable without a Moral", 176-177.

⁴⁹ Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine* (Argentina: Caja Negra, 2014), 75.

⁵⁰ Es importante destacar en este punto que Godard considera que la repetición es un rasgo inherente de la historia.

⁵¹ Basada en un fragmento de la autobiografía de Lale Andersen (1913-1972), cuya carrera como cantante siempre estuvo ligada a la canción *Lili Marleen*, título que Fassbinder utiliza para su filme, en el cual relata la historia del enamoramiento entre una cantante de cabaret llamada Willie, y el músico Robert Mendelsson, quien pertenece a un grupo que auxilia a los judíos amenazados por el régimen nazi.

⁵² La procedencia de dicha imagen, así como de algunas otras imágenes que Godard utilizaría a lo largo de sus *Histoire(s)* (1988-1998), se desconoce.

⁵³ El filme narra la historia de Anne-Marie, una joven procedente de una familia acaudalada, quien ingresa como novicia en un convento de monjas dominicas que se dedican a la rehabilitación de mujeres delincuentes. Posteriormente, conocerá a Thérèse, presa pese a su inocencia y por la cual se encontrará fascinada. Anne-Marie tratará de convencerla para que se arrepienta de sus pecados y se convierta en novicia; sin embargo, ésta,

la imagen de las vías del tren que conducen a Auschwitz, capturada por Claude Lanzmann en *Shoah* (1985) —sobre los que superpone el texto *échec à la Gestapo*—,⁵⁴ por una parte y, por la otra, el rostro de Agnès (Élina Labourdette), en *Las damas del bosque de Bolonia* (Robert Bresson, 1945), que se encuentra con la mirada seria y distante del líder de la resistencia francesa, Jean Moulin.

Mientras tanto, el montaje por yuxtaposición establece una serie de relaciones verbales entre lo visible y lo invisible, entre lo que las imágenes muestran y aquello que conceptualmente implican. Mientras vemos desplazarse sobre la pantalla al logo de la *20th Century*; un detalle del lienzo de “El prendimiento de Cristo” (1798) de Francisco de Goya y el motivo central del “Chrystus i dzieci” (1908) del pintor simbolista polaco Witold Wojtkiewicz, su lectura continua: “ésta es la lección de las actualidades/ del nacimiento de una nación/ de la esperanza/ de Roma ciudad abierta/ el cinematógrafo nunca quiso elaborar/ un acontecimiento/ sino en principio una visión”.⁵⁵

La conjunción de estos elementos visuales y textuales, que fueron arrancados de sus contextos narrativos originales para ser añadidos y reacomodados dentro del *continuum* de un *sensorium* mucho más amplio, perteneciente no sólo a la (re)escritura de la historia de un siglo marcando por la violencia sino a la de una práctica —la cinematográfica—, cuyo poder se vio minimizado por la rendición de la imagen bajo el yugo de la textualidad (como ha indicado Jacques Rancière), ha sido vista por diversos autores como una práctica de la citación. Georges Didi-Huberman, por ejemplo, dedicó su libro *Pasados citados por Jean-Luc Godard* (2016), al análisis riguroso de esta práctica —y su recurrencia a lo largo de toda la obra del cineasta francés—, de este acto del lenguaje (entendido en un sentido muy amplio), en tanto una forma de llamar, anacrónicamente, al pasado, “que pasa mal, la mayor

una vez fuera del convento, asesinará a un hombre, el verdadero culpable del crimen por el cual fue castigada, y volverá al convento a refugiarse mientras la investigación tiene lugar.

⁵⁴ Película documental en la que se reúnen una serie de testimonios, en primera persona, tanto de víctimas como de victimarios y testigos del exterminio judío durante la Segunda Guerra Mundial. Fue filmado a lo largo de cerca de diez años y tiene una duración total de 566 minutos. La peculiaridad de su montaje consiste en la reunión, en la forma de una sucesión de monólogos, de los más heterogéneos fragmentos testimoniales que relatan, desde diversos puntos de vista, aquello que es considerado como uno de los acontecimientos más brutales del siglo XX.

⁵⁵ Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*, 76.

parte del tiempo”,⁵⁶ a compadecer frente a las atrocidades de la historia para cuestionarlo a la luz del presente.⁵⁷

Por su parte, Jacques Rancière (2016), quien en ciertos momentos atribuye a metodología de Didi-Huberman una cierta tendencia contra-dialéctica que re-compone —o remonta— a las imágenes a través del lenguaje y, por lo tanto, las sobredetermina,⁵⁸ también reconoce en esta práctica de la citación un poder dialéctico de asociación y metáfora. Ésta, según Rancière está dada por una serie de desplazamientos y superposiciones, así como de “de-figuraciones” y “de-nominaciones” que operan desde la multiplicación de las relaciones entre las imágenes y los eventos del siglo XX a los que, según J-L. Godard, prefiguraron. En sus propias palabras: “Godard’s demonstration depends on his use of cinema’s “historical”

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Pasados citados*, 13.

⁵⁷ “El *pasado mal pasado*, el pasado mal visto, se convierte entonces en la condición desoladora de nuestra *ceguera* ante el presente, ese estado siempre problemático en el que nos debatimos entre el enigma de las causas y el misterio de las consecuencias. El pasado mal dicho ofrece también la mejor manera de mantenerse en un estado de mutismo o de ceguera respecto a nuestro futuro, de ceguera ante nuestros deseos. ¿Acaso no exigen nuestros deseos tomar forma? Y dado que una forma siempre se transforma en otra, ¿no es acaso indisociable de toda la memoria de las formas? Hay poetas, historiadores, filósofos, artistas, que intentan hacer acto de mirada y de palabra para que el pasado pase realmente, para que pueda, a la vez, alcanzarnos y abandonarnos. Para que cese un poco la ceguera del presente. Inventan formas para resistir la indiferencia y la falsa normalidad del tiempo que “no hace sino pasar”. Trabajan para cuestionar, también, los falsos “acontecimientos” de los que nuestra sociedad hace gala y con los que se embriaga para olvidar. Sería necesario, entonces, reconectar la historia con nuestros deseos ¿Qué hacer para ello, si no es comenzar por este acto modesto que consiste en citar el pasado? ¿O, más exactamente, en *citar los pasados* —heterogéneos, próximos y distantes a la vez, anacrónicos pero coexistentes— que se enredan o se entrechocan en cada momento de nuestras conciencias políticas frente al presente?” Véase Georges Didi-Huberman, *Pasados citados*, 13. Las cursivas son del autor.

⁵⁸ En el texto “Images re-read. The method of Georges Didi-Huberman” (2017), el autor de *Las distancias del cine* (2012), elabora una puntual crítica al método utilizado por Didi-Huberman para interpretar imágenes. En ella, Rancière toma como ejemplos los análisis de Didi-Huberman sobre *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra* (1989) de Harun Farocki y los diarios de Bertolt Brecht y, a través de ellos, pretende demostrar que no sólo la impronta metodológica del autor de *Cuando las imágenes toman posición* (2013) resulta cuestionable en tanto no es absolutamente contingente, pues podría ser aplicada sobre una vasta cantidad de imágenes heterogéneas, sino que sus análisis se fundamentan en un movimiento “contra-dialéctico” que pretende atribuir ciertas potencias y significaciones no inherentes a las imágenes —ni en lo que éstas muestran, ni en lo que permanecería invisible— a través de la creación de una nueva relación entre la imagen, la palabra y el tiempo que se construye sobre la dialéctica ya contenida, previamente, en las imágenes. Frente a esta crítica, Georges Didi-Huberman (2018) afirma que dicha doble dialéctica está siempre presente en cualquier interpretación de las imágenes, siendo una de sus facetas la descripción formal rigurosa, cuya utilidad fue probada repetidamente por Erwin Panofsky. Pero, por otra parte, se encontraría la manera en la cual Didi-Huberman “toma posición” en relación con los objetos de sus análisis, a través de la performatividad propia del “poder imaginativo del lenguaje” como aquello que permite no sólo desenredar, sino re-montar la imbricada red de sentidos contenidos en las imágenes. Ahora bien, aunque esta discusión tiene una larga historia que es posible trazar a partir de la revisión de la obra de ambos autores, sus principales argumentos se condensan en un par de textos contenidos en la revista académica *Angelaki* 24, no. 4. Véase, Jacques Rancière, “Images re-read. The method of Georges Didi-Huberman”, *Angelaki* 23, no.4, (august 2018), 11-18 y Georges Didi-Huberman, “Image, language: the other dialectic”, *Angelaki* 23, no. 4 (august 2018), 19-24.

power, that is cinema's power to put every image into associative and interexpressive relationships with all other images, or to make every image an image of something else, a commentary that transforms another image, either by revealing its hidden truth or by demonstrating its powers to foretell".⁵⁹

Contrariamente a estas consideraciones de la multiplicación y manipulación de los motivos textuales y visuales como una práctica de la cita, Louis Aragon (1964) habla, en sintonía con las ideas de Walter Benjamin sobre los montajes dadaístas, de esta integración de los materiales como un *collage* en el que los objetos de la vida cotidiana, de la alta y la baja cultura, son apropiados en vistas a un proyecto —artístico— original. Así pues, el *collage* del que habló Aragon en entrevista con André S. Labarthe para *Cinéma Cinémas* (1964), no implica una repetición pasiva, sino una apropiación e integración activa de lo real y lo cotidiano en el arte:

Nada puede considerarse *collage* en las películas tal y como eran antes de que llegara Godard. Es una idea que tuvo él [...] que de hecho es una metáfora, porque no son collages en el sentido pictórico de la palabra, porque [...] a menudo se trata de collages de frases [...] tomadas de otros sitios [...]. La manía de citar no sé si es una cosa tan mala, al menos a mí no me parece tan mal [...]. En mi opinión [...], se trata de la intervención de un elemento extraño al pensamiento del artista que hace una obra [...] que no imita, sino que toma de lo que ya está hecho.⁶⁰

Esta consideración del montaje como *collage* busca, a partir de la yuxtaposición de los diversos elementos que lo componen y a través de la descontextualización y posterior recontextualización de los materiales, la ruptura de la continuidad lineal del discurso, implicando una doble lectura. En primer lugar, aquella del fragmento como unidad constituyente de un discurso más amplio al que originalmente pertenece y, en segundo lugar,

⁵⁹ Jacques Rancière, "A Fable without a Moral", 181.

⁶⁰ Louis Aragon, "Aragon parle de Godard", entrevista por André S. Labarthe, *Cinéma Cinémas*, 1964, audio: 07:20. <https://www.youtube.com/watch?v=9UJOIptgL3I> (traducción disponible en <https://intermediodvd.wordpress.com/2014/04/22/cosa-tomada-godard-y-los-collages-louis-aragon-entrevistado-por-andre-s-labarthe-1964/>)

su interpretación al ser incorporado dentro de una nueva totalidad que le otorga otros sentidos y significados.⁶¹

Así pues, lo que el cineasta hizo manifiesto en el fragmento descrito es la puesta en crisis de las potencias de la imagen cinematográfica y su cualidad indicial⁶² en relación con su doble falla frente al exterminio judío⁶³ y, más aún, frente a una historia que necesariamente debería haber sido contada. Ya sea que se trate de un ejercicio de citación (en donde las citas se transforman) o de *collage*, la estrategia retórica y formal a la que Godard recurrió constituye una práctica alegórica⁶⁴ en la que “la imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque su asociación de ideas es de largo alcance”.⁶⁵

Al convertir a las imágenes, sonidos y palabras en formas reflexivas que, en su conjunto, devienen dispositivos o mecanismos críticos, cuyo fin es el de cuestionar a la historia (tanto del cine como del siglo XX) a través de la asociación de ideas que ponen en marcha, el cineasta hizo patente la idea de que el cine fue hecho para pensar. Es decir, que ontológicamente posee una capacidad reflexiva, a través de la cual es capaz de construir formas que piensan y que hacen pensar.

⁶¹ Véase “The Invention of Collage” en Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986), 44-79.

⁶² En su libro *Late Godard and the Possibilities of Cinema* (2013), Daniel Morgan explica detalladamente las consideraciones de Godard en torno al desplazamiento de la relación filial entre el cine y la fotografía. Haciendo énfasis en una especie de correspondencia genealógica entre la pintura y el cine, enfocándose en las cualidades pictóricas de las imágenes, Godard “makes use of the turn to painting to displace the central concerns of cinematic ontology —what cinema is, the relation it has to reality— from the physical nature of the medium and onto its engagement with history (both the events that happen and the stories told about them)”. Véase Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema* (California: University of California Press, 2013), 155-202.

⁶³ Una discusión que, según Daniel Morgan (2013), debe ser entendida dentro de un contexto de crítica cultural más amplio, relacionado por una parte con la postura de Th. W. Adorno, según la cual no sólo sería imposible hacer arte tras la guerra, sino con un fallo interior a la cultura, entendida como un todo, mientras que, por la otra, con el replanteamiento, dentro del seno mismo de las artes visuales y literarias, del estatus y la validez de las imágenes para representar el Holocausto. Véase Daniel Morgan, *Late Godard*, 67.

⁶⁴ Según Peter Bürger, el montaje no es un concepto, sino un aspecto de lo alegórico. En *Teoría de la vanguardia* (2000), el autor sigue a Walter Benjamin para realizar una descripción puntual del trabajo alegórico que, según mi parecer, resulta pertinente para echar luz sobre la concepción del montaje en Godard; particularmente en las *Historia(s)* (1988-1998), pues este parte del desprendimiento de un fragmento o elemento de la totalidad del contexto vital al que pertenece, para ser aislado y despojado de su función primaria. Posteriormente, la alegoría otorga otro sentido a esos fragmentos, lo construye y otorga, al incorporarlos en otras configuraciones discursivas. Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 2000), 131-132.

⁶⁵ Jean-Luc Godard citado en Kriss Ravetto-Biagioli, “*Noli me tangere*”, 464.

Por otra parte, y en consonancia con el montaje por estratos de Godard, cabría considerar el montaje paralelo o de comparación dialéctica⁶⁶ de Harun Farocki (1944-2014) como otro tipo de estrategia para producir imágenes-pensamiento. En el trabajo del cineasta alemán, la imagen deviene un mecanismo crítico para escudriñar a la historia y sus narrativas. A partir de la decodificación no sólo de los elementos presentes en la imagen, sino de aquellos que son aparentemente invisibles, intenta reconocer “what was inscribed there but neither interpreted not even seen at the time it was recorded”.⁶⁷

Por ejemplo, en *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1989)*, Farocki expuso la compleja relación existente entre el desarrollo de las tecnologías ópticas relacionadas con el reconocimiento y la vigilancia y la destrucción humana. Partiendo de una pregunta fundamental que atraviesa a toda su obra y en la que se reconoce la clara influencia de tanto de la *Dialéctica de la Ilustración* (1944, 1947, 1969) de Adorno y Horkheimer, como de la obra de Benjamin y Brecht: “¿por qué, de qué manera y cómo es que la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos*?”,⁶⁸ el director analizó algunas de las fotografías, capturadas a 7000 metros de altura por los aviones de combate estadounidenses durante 1944 en sus misiones de reconocimiento, al respecto de las cuales Kaja Silverman afirmó:

Not only does the camera here manifestly “apprehend” what the human eye cannot, but the latter seems strikingly handicapped by its historical and institutional placement, as if to suggest that military control attempts to extend beyond behavior, speech, dress, and bodily posture to the very sensory organs themselves. This sequence indicates, in other words, that military discipline

⁶⁶ Farocki nunca definió su trabajo esos términos; han sido sus exegetas como Thomas Elsaesser, Nora M. Alter y Georges Didi-Huberman, quienes han hablado del montaje en Farocki como un ejercicio dialéctico de comparación e incluso metonimia. Véase Thomas Elsaesser, “Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist” en, *Harun Farocki: Working on the Sightlines* ed. Thomas Elsaesser (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004).

⁶⁷ Sylvie Lindeperg, “Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki’s Film *Respite*” en *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* eds. Antje Ehmman and Kodwo Eshun (London:Koenig Books; Raven Row, 2009), 030.

⁶⁸ Georges Didi-Huberman, “Prólogo”, en Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 28.

and the logic of warfare function to hyperbolize the distance separating look from gaze and to subordinate the former completely to the latter.⁶⁹

Las imágenes en las que se puede observar el complejo de la fábrica de combustibles y Buna (caucho sintético) de la *IG Farben*, también muestran algunos detalles del campo de concentración de Auschwitz como las cámaras de gas, una fila de recién ingresados al campo y algunos vehículos camuflados. Como el propio Farocki informó, a través de la voz de la actriz alemana Ulrike Grote, nadie había reparado en dichos detalles sino hasta 1977, cuando las 22 fotografías fueron analizadas por un par de agentes de la CIA, a partir de la generación de un archivo electrónico en el que registraron las coordenadas de los objetivos cercanos a los campos de concentración y, por lo tanto, las coordenadas de la fábrica.

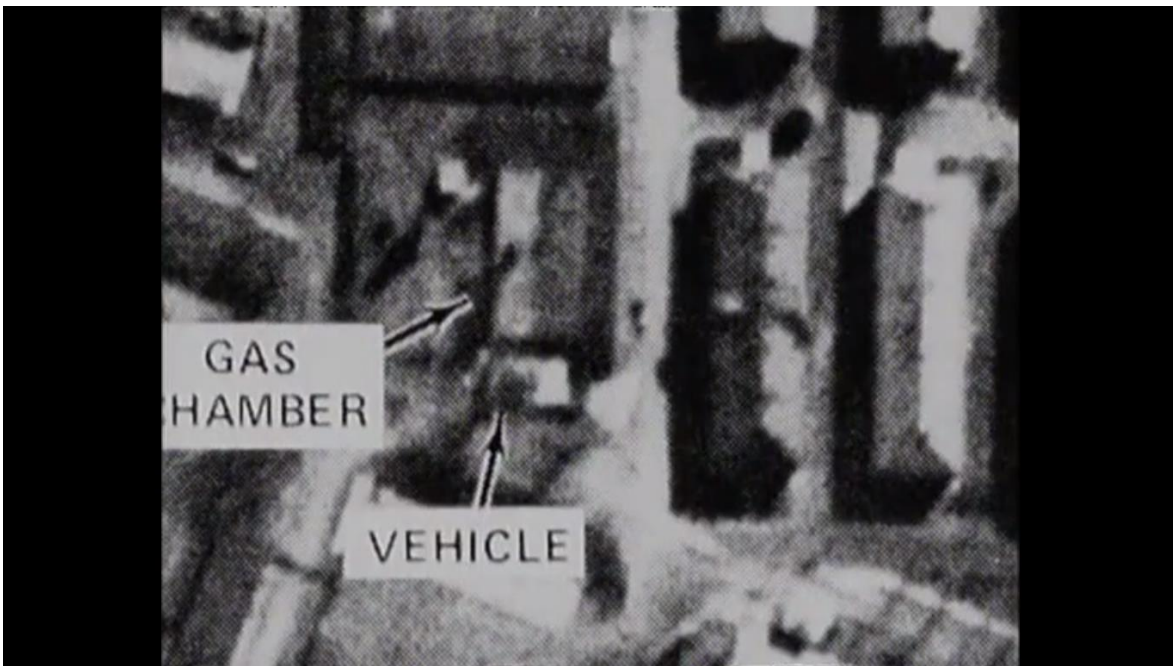
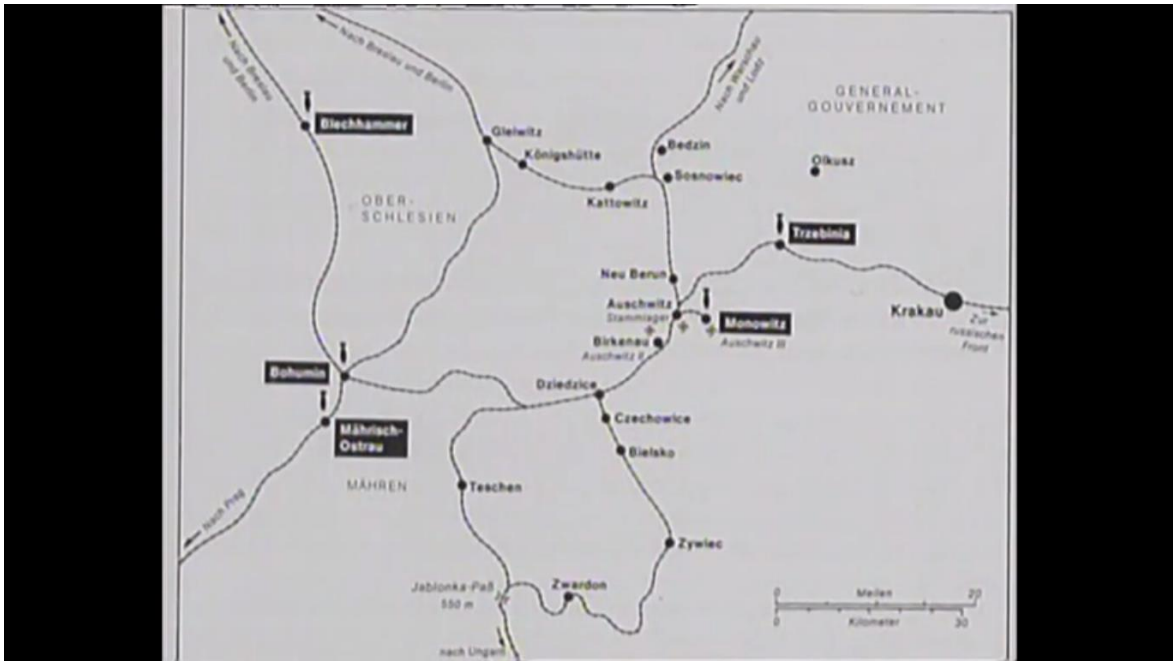
A través de aquello que Christa Blümlinger ha llamado “campo epistemológico de historia tecnológica”,⁷⁰ Farocki comparó estas dos maneras de acercarse a una imagen. Por un lado, aquella de los pilotos norteamericanos, quienes no pudieron ver más allá de lo que se les ordenó buscar (“*On the flight over the IG Farben company factory still under construction, a pilot clicked his camera shutter and took photographs of the Auschwitz concentration camp [...]. The analysts discovered a power station, a carbide factory, a factory under construction for Buna and another for petrol hydrogenation. They were not under orders to look for the Auschwitz camp, and thus they did not find it*”),⁷¹ y, por la otra, la de los agentes de la CIA, quienes, inspirados por el lanzamiento de la miniserie *Holocausto* (1978),⁷² descubrieron la existencia de Auschwitz junto a la planta de IG Farben.

⁶⁹ Kaja Silverman, “What is a camera?” *Discourse* 5 (30) (1993), 3-56.

⁷⁰ Christa Blümlinger, “An Archeologist of the Present”, *E-Flux Journal*, no.59 (november 2014), 05.

⁷¹ Harun Farocki, “Commentary from *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*”, 81.

⁷² Miniserie televisiva transmitida por la cadena norteamericana NBC en la que se relata la historia de dos familias alemanas, los Weiss (judíos) y los Dorf, uno de cuyos integrantes se convertirá en miembro de las SS.



Harun Farocki, *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra*, 1989.

Estas imágenes-operativas,⁷³ como más tarde las definiría el cineasta, en relación con las *Mitologías* (1980) de Roland Barthes, son arrancadas de su contexto utilitario para ponerlas en circulación dentro de un flujo más amplio en el que tiene lugar el pensamiento visual o por imágenes. Las imágenes técnicas u operativas son aquellas que se alejan de un uso metafórico, artístico o poético. Dichas imágenes no buscan representar ni funcionar como metáforas y tampoco pretenden mostrar una ficción como real, ni informarnos sobre el proceso de su producción. Ellas mismas son parte del proceso de vigilancia o examen (industrial, médico o militar, por ejemplo) al que representan. Es decir, de los procesos regulan nuestras vidas en lo cotidiano.

En muchos casos, como afirmó el propio Farocki (2005, 2014), “estas imágenes son consideradas tan irrelevantes que ni siquiera se las conserva y las cintas son borradas y reutilizadas. Las imágenes se ven o se archivan únicamente en casos excepcionales”.⁷⁴ En el caso particular de las imágenes-operativas militares, aunque pareciera que escapan al control de los individuos —pues han sido producidas por aparatos tecnológicos—, implican un cierto tipo de violencia simbólica ya que han sido producidas y controladas políticamente. Como apuntó el director alemán a propósito de las imágenes provenientes de los archivos militares sobre la Guerra del Golfo (1990-1991): “podemos ver con claridad que las tácticas de producción de información coinciden con las tácticas de guerra”.⁷⁵

Basándose en la necesidad de repensar la relación entre las imágenes-operativas (en su doble haz de visibilidad e invisibilidad) y la mirada (o la visión), H. Farocki fundamentó, a lo largo de toda su obra, una crítica de la violencia que parte de la pregunta por el tipo de conocimiento que puede tener lugar a partir de las imágenes. En *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra* (1988), por ejemplo, asistimos la disección de las imágenes a través de

⁷³ Harun Farocki denominó como “imágenes operativas” a aquellas imágenes producidas por las cámaras montadas en el frente de los proyectiles. Estas funcionan como una máquina de visión automática, programada para la detección de objetivos y la modificación de la ruta de los misiles. Véase Ignacio Dobrée, “Huellas de Frankfurt en algunas películas de Harun Farocki”, *Revcom. Revista científica de la REDCOM*, 3 no. 6 (julio 2018), 90 y Rui Matoso, “Operative-Images and Phantom-Images. The Synthetic Perception Media in Late Harun Farocki” en *Art and Photography in Media Environments* eds. Rui Matoso and José Gomes Pinto (Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2014), 67.

⁷⁴ Harun Farocki, “La guerra siempre encuentra una salida” en *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 154.

⁷⁵ Harun Farocki, “La guerra siempre encuentra una salida”, 154.

una narración en *off* que describe y da cuenta de las particularidades de cada una de las imágenes que el realizador pone en relación a través de su montaje.

Mediante la comprensión de las imágenes como documentos cargados de una historicidad inmanente (misma que implica el reconocimiento de una función social que les es inherente), Farocki pretendía obtener información que le permitiera cuestionar las técnicas y tecnologías a través de las cuales la historia ha sido narrada. Como afirma Claudio Celis (2016), “la obra de Farocki propone que la función social de la representación visual en el mundo contemporáneo está marcada por el tránsito desde un régimen de la imagen a lo que ha sido denominado como el régimen de la visualidad”.⁷⁶ Es decir, que en ella se reconoce a las imágenes como superficies dentro de las cuales está contenida toda la información necesaria para su entendimiento: en ellas nada “está ausente o es invisible”.⁷⁷

Así pues, no haría falta ir más allá en su análisis para saber lo que en ellas se presenta, pues en estas imágenes “no existe un juego de carencia y exceso que delimite el valor de la representación, sino que la imagen debe contener la totalidad de la información necesaria para el procedimiento técnico para el cual fue producida”.⁷⁸ La particularidad de este viraje hacia la visualidad en la obra de Farocki radica en las relaciones que se establecen entre las imágenes que monta, no como elementos sucesivos, sino como complementarios.

Podemos afirmar que, a lo largo de toda su obra, el cineasta alemán desdibujó la separación entre la imagen cinematográfica y la crítica para producir, a través del montaje,

⁷⁶ Según Nicholas Mirzoeff (2011), los orígenes de la “visualidad” deben ser trazados en el cambio del siglo XVIII al XIX, en relación con la capacidad de visualización de la historia y debería ser entendida como una práctica en la que se naturaliza la articulación entre el poder y la autoridad. Igualmente, en ella se condensan “información, imágenes e ideas”, dotando de autoridad a aquel sujeto que sea capaz de otorgarles articulación. Es decir, en sus inicios, la visualidad sería “el producto de un conjunto de prácticas de visualización que hacen legibles y perceptibles para la autoridad los procesos históricos, sociales y culturales”. Sin embargo, existen algunos puntos de quiebre o “contrahistoria de la visualidad”, como advierte el propio Mirzoeff (2011). El “derecho a mirar”, de tal manera, trastoca las antiguas maneras, según las cuales la visualidad serviría para legitimar y la hegemonía occidental, reclamando autoridad sobre aquello que puede ser dicho y visto. Véase Claudio Celis, “Imágenes operativas y montaje blando: historicidad de la función social de la imagen en la obra de Harun Farocki”, *Aisthesis*, 60 (2016), 92; Sergio Martínez “La visualidad en cuestión y el derecho a mirar”, *Revista Chilena de Antropología Visual* 19 (Julio, 2012), 24 y Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality* (Durham: Duke University Press, 2011), 1-47.

⁷⁷ D.N. Rodowick en Claudio Celis, “Imágenes operativas y montaje blando: historicidad de la función social de la imagen en la obra de Harun Farocki”, *Aisthesis*, 60 (2016), 101.

⁷⁸ Claudio Celis, “Imágenes operativas y montaje blando: historicidad de la función social de la imagen en la obra de Harun Farocki”, *Aisthesis*, 60 (2016), 101.

aquello que diversos autores han denominado como imagen-pensamiento. Al preguntarse continuamente “¿qué es una imagen?”, Farocki, reconstruyó la historia de la destrucción humana durante el siglo XX. Pero, sobre todo, se ocupó de aquella propia de las relaciones entre la imagen, la mirada y los dispositivos técnicos a través de la construcción de un "campo de relaciones de fuerzas que producen, desconectan y recombinan las imágenes en la actualidad”.⁷⁹

Hacia el final de *La imagen movimiento* (1984), Gilles Deleuze aventuró una definición inicial de las imágenes mentales (que posteriormente devendrán imágenes - pensamiento), en tanto remiten “a un segundo término por mediación de otro u otros”.⁸⁰ Éstas, según el propio Deleuze, vienen dadas en la significación, la ley o la relación lógica.⁸¹ La relación es, según el filósofo francés, el lugar en donde la imagen mental encuentra su mejor representación, pues ésta es siempre exterior a sus términos. Es decir, “las relaciones no están contenidas en el concepto de la cosa o de las cosas [...], la relación es exterior al concepto de la cosa y de la otra cosa [...] Es una exterioridad radical [...]. La tarea del pensamiento es literalmente reflejar la exterioridad, ya no interiorizar”.⁸² Deleuze habló de las relaciones en un sentido lógico y para ello siguió los postulados de la filosofía empirista que va de Hume a Russell y afirmó:

El mundo está hecho de exterioridad radical. Es un conjunto cuyas partes son irreductiblemente exteriores unas a otras, es decir, cuyas partes no serán totalizables [...]. Es una amalgama. Y entre dos pedazos hay relaciones. Y puede ser que en última instancia no haya términos, que no haya más que paquetes de relaciones.⁸³

⁷⁹ D. N. Rodowick, "Eye Machines: D. N. Rodowick on the Art of Harun Farocki", *Artforum International* 53, 6 (2015), 191.

⁸⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (Barcelona: Paidós, 1984), 275.

⁸¹ Para Deleuze, Alfred Hitchcock encarna una figura fundamental de la lógica de las relaciones, puesto que en su cine existe siempre un objeto desmarcado que sale constantemente de la cadena habitual o esperada con otras imágenes para crear una relación que no puede ser vista, sino solamente pensada. Es el caso del avión de fumigación en *Intriga internacional* (1959), en donde “todo marcha bien, ni siquiera vemos, ni siquiera notamos el avión de fumigación, es muy normal. De repente, sale de sus marcas: pero, ¿dónde están los campos a fumigar? ¡No los hay! El objeto desmarcado se carga de suspenso. ¿Qué va a hacer? Se acerca al hombre... se acerca al hombre... y el hombre comprende justo a tiempo que va a fumigar otra cosa. Es típico”. Véase Gilles Deleuze, *Cine 1. Bergson y las imágenes* (Buenos Aires: Cactus, 2014), 572.

⁸² Gilles Deleuze, *Cine 2. Los signos del movimiento y el tiempo* (Buenos Aires: Cactus, 2014), 153.

⁸³ Gilles Deleuze, *Cine 2*, 153.

Entendida así, la imagen mental “*es una imagen que toma por objeto relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales*”.⁸⁴ En consonancia con esta premisa y teniendo en cuenta la contingencia del desarrollo teórico deleuziano que relaciona a las imágenes mentales con la culminación del cine clásico ficcional, considero pertinente clasificar de esta manera a las imágenes cinematográficas de Farocki, pues en ellas se juega un despliegue de relaciones de orden abstracto. Es decir, “se comparan dos imágenes que no están unidas naturalmente en el espíritu”,⁸⁵ pero que en su conjunto remiten a otra significación y adquieren sentido.

Para ello, Farocki extrajo los elementos de sus contextos originarios para compararlos e introducirlos dentro de nuevas series de relaciones no causales, como en el caso del acervo audiovisual que compone las *Historia(s) del cine* (1988-1998) de J-L Godard. Al igual que en el cine ficciones de Hitchcock, dicha extracción implica la ruptura de las relaciones naturales entre los términos de la comparación para subordinar a la imagen a una o múltiples cadenas de sentido. Siguiendo esta lógica, las regiones o zonas de sentido⁸⁶ en *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra* (1989), estarían dadas por el intersticio que se abre entre las imágenes que son arrancadas de su contexto original y la voz en *off* que las acompaña, cuestiona y compara. Es ahí en donde tiene lugar la movilización del pensamiento a partir de la fundación de una imagen mental o imagen del pensamiento que tiene lugar cuando la narración en *off* describe objetivamente aquello que acontece en el registro visual, examinando las relaciones que el cineasta estableció entre lo que vemos y aquello que permanece como potencia latente en la imagen.

La operación de crítica sucede formalmente a través del montaje que consiste en señalar la doble faz (ideológica) de las imágenes. Es decir, en mostrar desde la verticalidad (registro aéreo de la fábrica de Buna) como desde la horizontalidad (registro nazi de los prisioneros) de esas imágenes inhumanas, como las llamaría Georges Didi-Huberman, al

⁸⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 277. Las cursivas son del autor.

⁸⁵ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 276.

⁸⁶ Término utilizado por Deleuze (2014) para referir a la manera en la cual operan las relaciones abstractas a partir de la ruptura de la continuidad causal entre los objetos que conforman los conjuntos de relaciones y entre los cuales no se reconoce semejanza. En palabras del autor, “las relaciones abstractas son conjuntos o paquetes de relaciones independientes de sus términos cuyas zonas, cuyas regiones expresan o son un aspecto de un Todo que cambia. Y para mí eso es el sentido”. Véase Gilles Deleuze, *Cine 2*, 165.

preguntarse “cómo es posible *tomar imágenes para no ver lo que ocurre en realidad*”.⁸⁷ Para ello también asistimos al contraste con los dibujos sobre la vida cotidiana en los campos de concentración de Alfred Kantor, un artista checo sobreviviente de tres campos, incluido Auschwitz y algunas fotografías fijas pertenecientes a la serie *Holocausto* (1977):

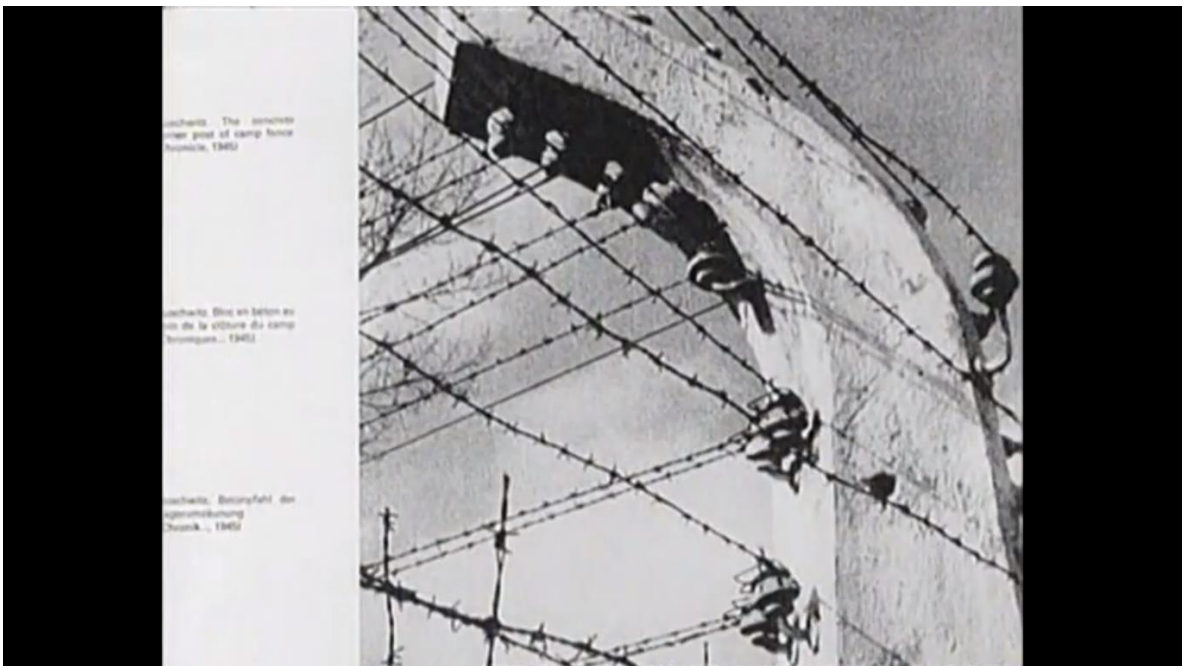
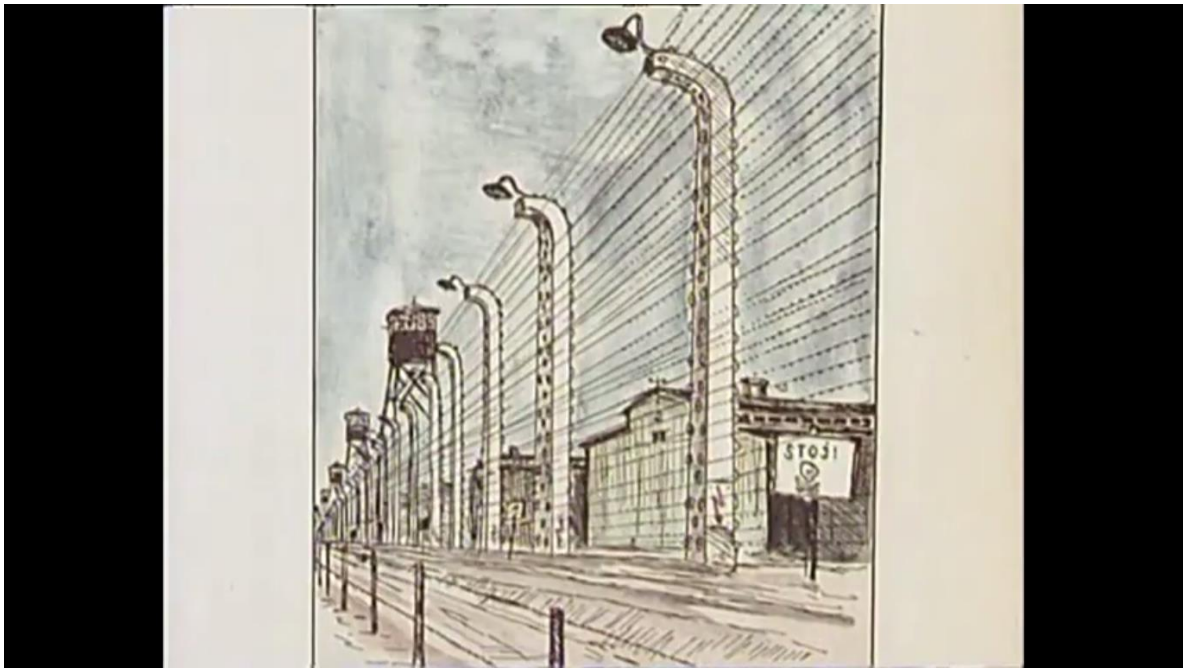
Alfred Kantor, who survived three concentration camps including Auschwitz, drew these pictures immediately after the Liberation. Some based on sketches kept by fellow prisoners, most based on his visual imprints. Here he reconstructs the arrival at Auschwitz and labels the goods train with the words: Deutsche Reichsbahn, Kassel. The scenic director of the TV series "Holocaust" subsequently used these same words. The new arrivals have to give up their baggage. Special commandos will collect it together. Transport of Zyklon-B in camouflaged lorry- camouflaged with the red cross.⁸⁸

A través de un sinnúmero de detalladas descripciones (“*Alfred Kantor’s drawings are factually accurate —the concrete palisades of the camp fence actually had this curved shape on top and the drawings serve as a substitute for photographs, lie the drawings of proceedings in courtrooms where photography is not permitted. Imprints from a place which cannot possibly be conveyed by photographic images*”),⁸⁹ así como de la repetición de algunas de las imágenes que analizó previamente, Farocki generó conexiones no esperadas que producen un conocimiento extrañado, a la manera brechtiana. Se trata del establecimiento del carácter testimonial de los dibujos de Kantor a partir de su comparación con algunas fotografías mal enfocadas y sumamente deterioradas de los exteriores de un campo de concentración. Tal y como la voz de Grote indica, los dibujos fueron utilizados como testimonio visual de las atrocidades cometidas por el régimen nazi en los campos de concentración pues están basados tanto en el testimonio de algunos prisioneros, como en la experiencia del propio artista que los dibujó y, al ser comparados con las características físicas de las cercas que rodeaban a los campos, así como de algunos edificios de dichos complejos, pudo comprobarse su fiabilidad como pruebas periciales.

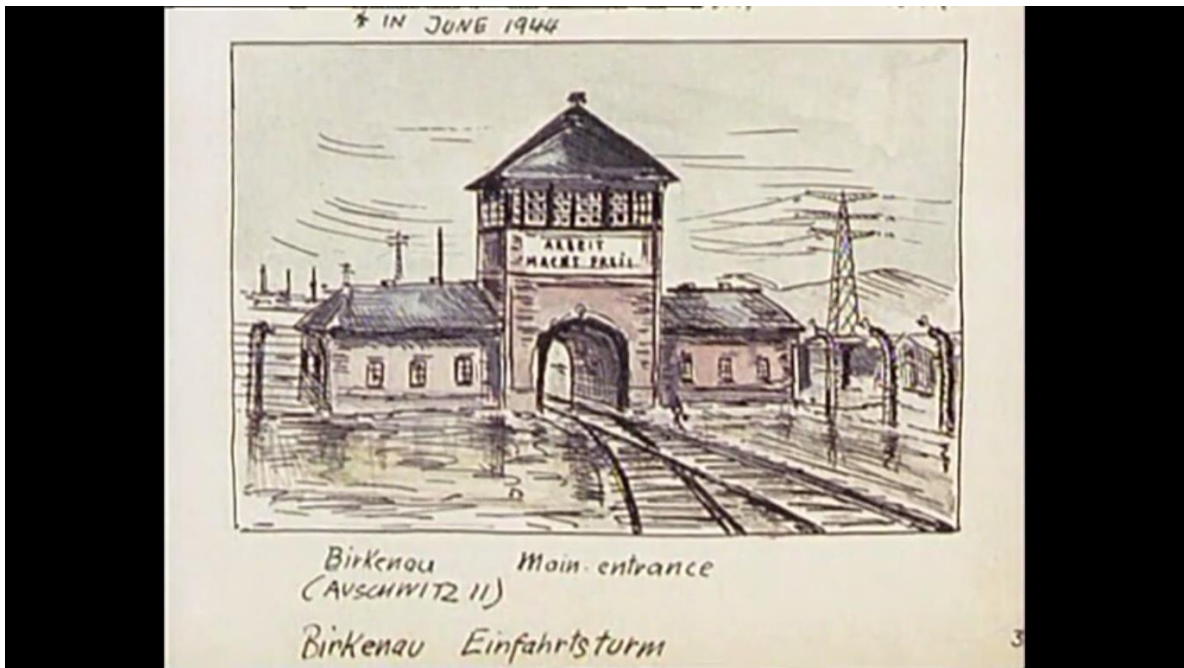
⁸⁷ Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2* (Buenos Aires: Biblos, 2015), 132.

⁸⁸ Harun Farocki, “Commentary from *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*”, 84.

⁸⁹ Harun Farocki, “Commentary from *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*”, 85.



Harun Farocki, *Imágenes del mundo epígrafe de la guerra*, 1989.



Harun Farocki, *Imágenes del mundo epígrafe de la guerra*, 1989.

En este tipo de ejercicios de comparación y extrañamiento, los sentidos de la imagen se desestabilizan al “descubrir la ideología que subyace en la técnica, o la manera en que esa técnica es a su vez capaz de generar nuevas estructuras de pensamiento”.⁹⁰ El registro fotosensible de la ubicación del campo de concentración en las fotografías capturadas por las fuerzas aliadas es sucedido por un numeroso grupo de imágenes, entre las que encontramos su contraparte: las imágenes capturadas por los nazis dentro de los campos, que provienen del *Álbum de Auschwitz* (1980), descubierto por Lili Jacob.⁹¹

En ellas se muestra parte del proceso de selección de los prisioneros recién llegados a los campos. En la primera, y desde una angulación cenital, podemos observar dos grandes formaciones: una de hombres, la otra de mujeres. Debido a la lejanía de la cámara, no podemos distinguir los rasgos físicos de quienes las conforman. Sin embargo, Ulrike Grote nos informa que esta es una primera división de los deportados que obedece no sólo a criterios de género, sino de condición física y aptitud para llevar a cabo trabajos forzados:

When a train arrived at Auschwitz, the SS took on the task of organizing the so-called “selection process”. They divided the new arrivals into those who were able to work and those who were not. Those considered unable to work were the children under fifteen and the men and women over forty, all sick people and all women with children. They were all sent straight to the gas chambers.⁹²

Una segunda imagen corresponde al paso, en primer plano, de una mujer joven, cuyo rostro parece desencajado. En el fondo observamos a un oficial tomando a un hombre viejo por el abrigo y, detrás de él, reconocemos a un hombre más joven, también identificado como judío. Mientras la narración avanza el encuadre se abre para mostrarnos la escena completa: se trata de una fila de revisión conformada por, al menos, seis hombres. A pesar de ello, *Imágenes del mundo* (1989) no repara en el acto de la revisión, en los hombres que se alinean uno detrás

⁹⁰ Luciano Monteagudo, “Una introducción” en Harun Farocki, *Crítica de la mirada* (Buenos Aires: Altamira, 2003), 7.

⁹¹ Sobreviviente del campo de concentración de Dora, quien durante su liberación encontró en las barracas de las SS un álbum fotográfico que contenía imágenes de su familia durante el proceso de selección el día de su llegada a dicho campo. Posteriormente, Jacob contrajo matrimonio, vendió algunas de las fotografías del álbum al Museo Judío de Praga y emigró, junto con su esposo e hija, a los Estados Unidos.

⁹² Harun Farocki, “Commentary from *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*”, 85.

del otro, o en la presencia de una segunda mujer, sino que se concentra en el enigmático rostro de aquella mujer que, aunque consciente de la presencia del fotógrafo y su cámara, evita mirarlo directamente. Farocki reconoció en este gesto una especie de “complicidad” entre la mirada del fotógrafo y la mujer que pasa o, bien, un acto de coquetería, lo cual es hecho patente a partir de un proceso de reencuadre de la fotografía descrita a continuación:

A woman has arrived at Auschwitz; the camera captures her in movement. The photographer has his camera installed, and as the woman passes by, he clicks the shutter—in the same way he would cast a glance at her in the street, because she is beautiful. The woman understands how to pose her face so as to catch the eye of the photographer, and how to look with a slight sideways glance. On a boulevard she would look in the same way just past a man casting his peler over her at a shop window, and with this sideways glance she seeks to displace herself into a world of boulevards, men, and shop windows. Far from here.⁹³

Este acto de remontaje supone un complejo proceso de reflexión sobre el medio fotográfico y las condiciones de representación que en él operan. Como es evidente, no se trata de que una imagen reemplace a la otra, sino de que la complemente y la haga más compleja bajo un esquema de relaciones dialécticas y dialógicas. A través de ello, el cineasta no sólo se ocupó de la visualidad como una modalidad de las relaciones de poder, sino que analiza cómo es que la representación de la catástrofe constituye a la catástrofe en sí pues, así como esta imagen implica la captura de la belleza de la joven desconocida, significa también su muerte. Belleza y destrucción se interrelacionan a partir de la condición residual de lo que dicha imagen oculta, de lo que en ella se encuentra latente.⁹⁴

⁹³ Harun Farocki, “Commentary from *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*”, 85-86.

⁹⁴ Me estoy refiriendo aquí al proceso completo de la llamada “Solución final”. En un sentido similar, Chris Marker y Yannik Bellon analizaron en *Recuerdos del porvenir* (2001), algunas fotografías que conforman el archivo de la fotoperiodista Denise Bellon (1902-1999), para plantear una pregunta acerca las maneras en que cada una de esas fotografías presagiaba un oscuro y cruento futuro. Es decir, el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial. Véase Mariana Martínez, “Recuerdos del porvenir”, *Correspondencias. Cine y pensamiento*, No. 4 (invierno 2018): 8-11, <http://correspondenciascine.com/2018/03/recuerdos-del-porvenir/>



Harun Farocki, *Imágenes del mundo epígrafe de la guerra*, 1989.

Para Sylvie Lindeperg (2009), esta interpretación, que hace tanto de la imagen como de las tecnologías de producción de imágenes una auténtica crítica de la violencia, es el resultado del encuentro entre el conocimiento histórico, la memoria, y los reclamos sociales que condicionan la recuperación de imágenes y documentos gráficos. Aunado a lo anterior, las condiciones contextuales del momento histórico en el que el archivo es recuperado y remontado dan pie a las preguntas que se imponen a la imagen y las maneras en que éstas son interpretadas. Cabe destacar que la producción de *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra* (1989), coincidió con el auge y radicalización de los estudios sobre la memoria durante la década de 1980⁹⁵ y las dudas que plantearon acerca de la recuperación de las imágenes de la historia. Sobre todo, aquellas pertenecientes al registro del Holocausto y los genocidios en Asia y, más aún, de la relación entre la visibilidad y la legibilidad de la historia en general.

De ahí la duda siempre constante “ante la pretensión del cine y la fotografía de servir como medio efectivo y/o afectivo de toma de conciencia”.⁹⁶ Una pregunta absolutamente permeada por las lecturas de Adorno y Horkheimer y su crítica a la Ilustración, pero también por la revisión de algunos otros intelectuales y artistas antifascistas. Según Didi-Huberman (2015), tanto la crítica del *Iluminismo* como la visibilidad de Auschwitz (el cual sería el lugar en donde se vería no sólo cuestionada, sino absolutamente truncada la promesa ilustrada) son el motivo conductor detrás de las *Imágenes del mundo* (1989) y, a partir de ello, el cineasta construyó a lo largo de su ensayo “una verdadera *exposición dialéctica* en la que cada elemento viene a hender la evidencia primera acordada a cada uno de los otros elementos”.⁹⁷

Esos actos de montaje y los comentarios que los acompañan otorgan legibilidad al saber histórico contenido en las imágenes a partir del análisis de las singularidades que componen y atraviesan al acontecimiento. Para articular la visibilidad concreta de éste es necesaria la conjunción del ver y del saber, lo cual permite retomar para la historia el principio de montaje en tanto “puesta en evidencia de las singularidades pensadas en sus

⁹⁵ Si bien el giro de la memoria ya había sido figurado durante la década de 1960, en relación con los procesos decoloniales, no fue sino hasta finales de 1970 que encontramos una radicalización de los pensamientos en torno a la saturación de la memoria en relación con el Holocausto y la Shoah.

⁹⁶ Cuauhtémoc Medina, “Mirada catástrofe” en Amanda de la Garza y Cuauhtémoc Medina, *Harun Farocki: visión, opresión, producción* (México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2014), 7.

⁹⁷ Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*, 128-129.

relaciones, en sus movimientos y en sus intervalos”,⁹⁸ como afirmaría en su momento Walter Benjamin.

Para Farocki, finalmente, como expresa G. Didi-Huberman (2015) en un extenso comentario sobre el filme aquí referido, se trató de “practicar el montaje como un modo de exposición de las complejidades destinado a mostrar cada cosa, al menos, bajo una doble óptica, de respetar las singularidades, de ser preciso al crear relaciones perpetuamente transformables, perfectibles, entre las imágenes puestas en copresencia”.⁹⁹ Sus montajes equivalen a una contemplación de la historia de orden filosófico. Ellos devienen un aparato dialéctico en el que no existe una última palabra, en donde no se constituye “ningún sistema de verdad absoluta”,¹⁰⁰ sino solo un comentario que encausa el encadenamiento de las imágenes para que éstas no permanezcan aisladas y que nos las ofrece para su comparación al hacerlas chocar las unas contra las otras.

Montaje, intervalo, intersticio

Como se puede advertir, existen una multiplicidad de similitudes entre la obra ensayística de Harun Farocki y la de Jean-Luc Godard. Ambos hicieron de las imágenes un dispositivo teórico-crítico a través de diversos modos de proceder tanto narrativos como formales. Ellos citaron textos filosóficos, interrumpieron el curso del texto y la imagen, manipularon las imágenes y discutieron cuestiones relacionadas con la historia y la política.

Igualmente, ambos cineastas coleccionaron, remontaron archivos (compuestos por documentos e imágenes) y analizaron la visualidad como una herramienta para comprender la historia del mundo occidental y sus violencias a partir de cuatro aspectos: la historia del cine y su relación con otro tipo de imágenes fijas y en movimiento, la pretensión de realizar obras didácticas y pedagógicas, la introducción de entrevistas y material que sería calificado como proveniente del “cine directo” y, finalmente, la exploración de la migración de las imágenes en movimiento hacia el museo y la galería.

⁹⁸ Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*, 18.

⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*, 144.

¹⁰⁰ Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*, 180.

En su libro *Farocki/Godard: Film as Theory* (2015), Volker Pantenburg se refirió al trabajo de ambos cineastas-arqueólogos como una especie de “teoría en acto”, en donde el montaje constituye tanto el proceso como la forma por excelencia para la constitución de un pensamiento crítico en torno a las imágenes y sus posibilidades. En sus obras, la imagen deviene no sólo planteamiento, sino agente teórico. Es decir, ambos utilizan al cine como herramienta de investigación sobre las imágenes:

The works of Farocki and Godard [...] have emphatically raised questions about “cinematic thinking”: How can concrete visible material be combined in such a way that something invisible and abstract can be perceived? To what extent has the medium of film introduced a new form of thought, above all through the possibilities of montage?¹⁰¹

Según los planteamientos acerca del montaje, desarrollados por los cineastas de la escuela soviética durante los primeros años del siglo XX, éste inauguró una nueva manera de poner las cosas en relación. Se trataba de una forma que distaba mucho de los procedimientos y resultados propios de la pintura y la novela de la época. Cineastas como Eisenstein, Vertov y Pudovkin, consideraron al montaje no sólo como herramienta creativa, sino como la esencia misma del arte cinematográfico.

En concordancia con ello, Godard definiría al montaje como la construcción y reconstrucción de relaciones entre diferentes fragmentos de mundo.¹⁰² Por ejemplo, en su filme de 1976, *Ici et ailleurs*, sentó las bases para el desarrollo de lo que ha sido entendido como su teoría del montaje, la cual ha sido resumida por Frieda Grafe en los siguientes términos: “montage is relationship, and the relationship is there before the image occurs to which another image is joined. It is the comparison not the equation of things”.¹⁰³ Para el cineasta francés, el montaje supone la combinación de dos imágenes, dentro de las cuales existe previamente una serie de relaciones comparativas y, a partir de ello, como indica F.

¹⁰¹ Volker Pantenburg, *Farocki/Godard. Film as Theory* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 23.

¹⁰² Recordemos que el director de *Notre Musique* (2004), considera, al igual que Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Alain Badiou y Jean-Luc Nancy, entre otros pensadores de la imagen en movimiento, que cada imagen, más allá de ser una copia fiel del mundo, constituye tanto un recorte del mundo, como la creación de una realidad intrínseca.

¹⁰³ Frieda Grafe en Volker Pantenburg, *Farocki/Godard*, 71.

Grafe, se desarrolla una tercera imagen que no acontece en el plano de lo visible, sino en el del intelecto del espectador:

[W]hen people saw a film there was something that was at least double —and when someone watched it became triple. There was something different which in its technical form gradually came to be called editing, meaning there was a connection. It was something that filmed not things, but the connection between things.¹⁰⁴

Por su parte, en los montajes de Farocki, las imágenes no se reemplazan entre sí. Contrariamente, cada una de ellas se ve interrumpida y complementada por la siguiente en un movimiento autorreflexivo, haciendo patente la duda del cineasta ante las cosas visibles. De lo que se trata es de “unir con fuerzas invisibles los componentes que, de otra forma, se dispersarían”¹⁰⁵ para producir una serie de relaciones y diferencias que dan lugar al pensamiento crítico en torno a las imágenes.

“Al montaje le pertenece la idea”, afirmaría el director de *Videogramas de una revolución* (1992), en alguno de sus escritos teóricos.¹⁰⁶ Éste constituye, según el cineasta, un ejercicio de creación retórica y política que permite convertir a cada imagen, a través de la mostración de las dos caras de los acontecimientos que muestra, en un campo de conflicto. Esta lógica del plano-contraplano implica poner en correlato “*ambos* aspectos, que una vez reunidos producirán otra imagen, y aquello que se encuentra entre las imágenes también debe visibilizar algo nuevo”.¹⁰⁷ Por último, la interpretación de la relación dada entre las imágenes se convierte en una tarea del espectador, quien ha dejado de ser considerado como pasivo.

En sus múltiples análisis el filósofo francés Gilles Deleuze reconoció una lógica del “entre” que opera sobre la imagen en sí misma y que está conformada por dos figuras: el intervalo y el intersticio.¹⁰⁸ La primera, heredada de Dziga Vertov, afirma Deleuze, obedece

¹⁰⁴ Jean-Luc Godard en Volker Pantenburg, *Farocki/Godard*, 71.

¹⁰⁵ Harun Farocki, “Influencia cruzada/montaje blando” en *Desconfiar de las imágenes*, 119.

¹⁰⁶ Harun Farocki, “Plano-contraplano. La expresión más importante de la ley del valor cinematográfico” en *Desconfiar de las imágenes*, 96.

¹⁰⁷ Harun Farocki, “Plano-contraplano”, 97.

¹⁰⁸ Aunque en sus textos, Deleuze hablará en particular del cine de Godard como continuador de la lógica vertoviana, me parece importante destacar la posibilidad de interpretar el montaje comparativo de Farocki, salvando las distancias que imponen las particularidades discursivas de cada cineasta, bajo los mismos términos.

a la “universal interacción”, planteada por el cineasta soviético, según la cual “*se trata de conectar un punto del universo con otro cualquiera [...] en cualquier orden temporal*”.¹⁰⁹

A través del montaje y de las operaciones de trabajo sobre la imagen que lo definen (“cámara lenta, acelerado, sobreimpresión, fragmentación, desmultiplicación, micro-toma”,¹¹⁰ etcétera), Vertov intentaba dar cuenta de un sistema en el que las series de imágenes varían por sí mismas y en relación con las otras. Esto resultó en la construcción de un nuevo tipo de percepción que no era ya la propia del ojo-humano, sino de un ojo maquínico que sólo conoce el universo de la materia. Para que dicha percepción se produjera era necesario extraer al fotograma de la imagen-movimiento para trabajar sobre él, sobre su materialidad. Al detener la imagen (procedimiento que heredó a su vez del francés René Clair),¹¹¹ se podía manipular su movimiento, invertirlo, ralentizarlo, multiplicarlo, etc., produciendo aquello que el filósofo francés denomina como el “intervalo entre los movimientos”.¹¹²

En un primer momento, Deleuze definiría al intervalo en relación con los montajes de las escuelas norteamericana, representada por Griffith (*El nacimiento de una nación*, 1925, *Intolerancia*, 1916), soviética, sobre todo a través de la figura de S. Eisenstein (*El acorazado Potemkin*, 1925, *Octubre*, 1927), francesa del periodo de la preguerra, en las películas de Gance, Epstein, Vigo, Léger, etc., y la alemana expresionista de Murnau y Pabst, por ejemplo. Para ello, seguiría los planteamientos de Henri Bergson, según los cuales, el intervalo aparecería como una desviación entre la acción y la reacción. Éste tendría lugar entre dos imágenes consecutivas que habrían sido “descuartizadas”, para ser puestas a distancia, trazando “un lugar vacío que prefigura al sujeto en cuanto que éste se apropia de la percepción”.¹¹³

¹⁰⁹ Dziga Vertov en Gilles Deleuze, *Cine 1*, 223. Las cursivas son del autor.

¹¹⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 122.

¹¹¹ En cuyo filme, *Paris qui dort* (1924), podemos observar características que prefiguran lo que más tarde sería el “Cine-ojo” de Dziga Vertov. Deleuze se interesa particularmente en la manera en que la imagen es detenida, como un diferencial del movimiento por Clair. El filósofo francés encontró en la figura del secreto, a partir de la cual el movimiento se detenía para invertirse, un nuevo sentido de la noción de intervalo. Véase Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 124-125.

¹¹² Gilles Deleuze, *Cine 1*, 231.

¹¹³ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 123.

Posteriormente, Deleuze encontraría en Vertov una segunda definición del intervalo. Para el cineasta soviético, se volvió imperante restituir la percepción a la materia “de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él, por lejos que se extiendan esas acciones y esas reacciones”.¹¹⁴ Cabe aclarar que el filósofo estaba pensando todo esto en relación con la construcción de la ilusión temporal en el cine. Es por ello que caracterizaría al intervalo como un salto cualitativo en el presente, como una tensión de duración entre acción y reacción (en el nivel de la materialidad).

En el fondo, toda la lógica del intervalo se trata de una estética de los ritmos, en donde el ritmo se define como el “entre” en el que las cosas vibran y sobre el cual, somos puestos con lo inesperado que, sin embargo, estuvo siempre ahí. En él se despliegan las incongruencias temporales, la palpitación del universo. En el intervalo se anuncia un ritmo que puede nacer en cualquier momento articulándose en saltos críticos. De este modo, el intervalo es el lugar de una cronogénesis primordial, el lugar del ritmo”.¹¹⁵

Por el momento y para los fines para los que recurro a esta figura deleuziana, no me interesa detenerme en la configuración del tiempo a partir de la imagen-movimiento. Simplemente, quisiera rescatar el hecho de que los intervalos, a través de los mecanismos propios del montaje (enlistados unas líneas más arriba), ponen en correlación rítmica dos imágenes lejanas, cuya confluencia se convierte en una tarea propia de la enunciación cinematográfica.¹¹⁶ En el caso de Vertov, los intertítulos formarían un bloque junto con la imagen, mientras que en Farocki sería la voz la que designe la formación de éste y, en Godard se trataría no sólo de la voz del cineasta como narrador onnisapiente, sino también de las graffías inscritas sobre las imágenes.

¹¹⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 122.

¹¹⁵ Adrián Cangi, “De Bergson a Deleuze. Del mecanismo cinematográfico del pensamiento como ilusión mecanicista a la imagen moderna del pensamiento a través del cinematógrafo”, *Revista de teoría del arte*, No. 19-20 (diciembre 2011): 84.

¹¹⁶ Deleuze no se ocupa explícitamente de la enunciación cinematográfica en ninguno de sus seminarios sobre cine (o, posteriormente, en el momento de convertirlos en tratados). Sin embargo, en algunos momentos dejará ver algunas pistas para el entendimiento de ésta como una relación no sólo entre la palabra y la imagen, sino entre el sonido y la imagen.

La segunda figura del “entre”, el intersticio, es desarrollada por Deleuze en su libro *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (2010). Ésta, al contrario de la relación entre imágenes puesta en marcha por el intervalo, consiste en una operación de diferenciación que “hace ver la frontera entre dos imágenes y fuerza al todo orgánico hacia una dispersión, hacia un vértigo de espaciamento. De este modo, el todo sufre una mutación, un cuestionamiento radical”.¹¹⁷ Se trata, entonces, de una fisura, una ruptura de la lógica comparativa que operaba en el intervalo.

Para Deleuze, el cine de Godard representó una de las máximas expresiones del método del intersticio. Cada imagen que el cineasta presenta ante nuestra mirada se enfrenta a otra que induce una fisura entre ambas. Sin embargo, ninguna de sus identidades o filiaciones importa, pues lo relevante radica en la pregunta que se constituye en el entre que se abre a través de su “conexión disyuntiva”,¹¹⁸ como afirma Adrián Cangi (2011), trazando entre ellas “un intersticio y una frontera que [...] deja abierto el movimiento de lo impensado que fuerza al pensamiento”,¹¹⁹ al no pertenecer a ninguna, al ser irracional. De esta manera, explicó Deleuze, el intersticio no forma parte de los conjuntos a los que diferencia, expulsándonos de la cadena de asociaciones a la que obedecería la lógica del campo-contracampo, propia del cine clásico, para “hacer ver lo indiscernible”,¹²⁰ producto de este cuestionamiento radical de la imagen.

Ahora bien, para el filósofo de la imagen-tiempo, este tipo de montajes no son de orden dialéctico pues ellos no operan a la manera de la síntesis hegeliana. Sin embargo, para pensadores como Georges Didi-Huberman, los flujos asociativos del pensamiento que tienen lugar a través de los intervalos y los intersticios, son propios de un montaje de orden dialéctico, en el sentido benjaminiano.¹²¹ Es decir, como una construcción de sentido cuyos

¹¹⁷ Adrián Cangi, “De Bergson a Deleuze”, 86.

¹¹⁸ Para explicar esto, G. Deleuze se sirve de un ejemplo procedente del cálculo diferencial en la Física: “dado un potencial hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo”. Deleuze en Adrián Cangi, “De Bergson a Deleuze”, 86.

¹¹⁹ Adrián Cangi, “De Bergson a Deleuze”, 87.

¹²⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 2010), 241.

¹²¹ Véase, Susan Buck Morss, *El origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto Frankfurt* (México: Siglo XXI).

elementos, al permanecer irreconciliados, nunca se sintetizan bajo una perspectiva armónica.¹²²

En estos montajes tiene lugar la formación de aquello que Benjamin denominó “imagen dialéctica”. Ésta es “una manera de mirar que cristaliza elementos antitéticos a través de un eje de alineación [que ubica] visualmente ideas filosóficas dentro de un campo de oposiciones, transitorio y no reconciliado, que puede ser representado como coordenadas de términos contradictorios, cuya «síntesis» no es un movimiento hacia la resolución, sino el punto en que sus ejes se intersectan”.¹²³ En dicho punto de intersección y en el análisis de los pequeños fragmentos o momentos particulares que lo constituyen, y en los que se cristaliza el acontecimiento, se vuelve visible, a partir de la suspensión no sólo del sentido, sino del flujo histórico al que pertenece, una imagen de la historia oculta por la historiografía tradicional.

Por otra parte, Georges Didi-Huberman se apega fielmente a los planteamientos de Benjamin en torno al montaje y la imagen dialéctica. Para él, las imágenes que Godard y Farocki construyeron son fundamentalmente dialécticas. En ellas, a través de la fragmentación, puesto que implica una renuncia a la comprensión global, el significado es puesto en suspenso para formar una “constelación crítica de pasado y presente”.¹²⁴ A través de este comportamiento dialéctico se reconoce un valor de conocimiento crítico en torno a las propias imágenes que sólo puede darse a través de la producción de imágenes críticas. y éstas solo pueden producirse a través del montaje y su dialéctica inherente. Es la puesta en movimiento de la multiplicidad (de lo heterogéneo) a través del montaje en donde surgen los hiatos y las indeterminaciones que conforman el valor de conocimiento de las imágenes.

Al hacer visibles las singularidades contenidas en cada imagen que se remonta, el montaje complejiza nuestra aprehensión de la historia. En ese sentido, el montaje es en sí mismo dialéctico (pues comprende el doble movimiento del desmontaje y el remontaje) y, al mismo tiempo, es un tipo de disposición de las cosas en un orden que no obedece a ningún

¹²² Al igual que Benjamin, Adorno reconocía en las obras que se estructuran a través del principio del montaje una negación de la síntesis que se traducía en una apariencia irreconciliada.

¹²³ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (Madrid: A. Machado, 2001), 253.

¹²⁴ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, 318.

tipo de encadenamiento lógico, sino que las muestra en su carácter incompleto y en su desorden, así como en sus diferencias, contradicciones y conflictos:¹²⁵

[El montaje] *dys-pone* y recompone, expone por lo tanto creando nuevas relaciones entre las cosas, nuevas situaciones. Su valor político es por lo tanto más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, *tomar posición* sobre lo real modificando, justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes.¹²⁶

La imagen-crítica

En *Lo que vemos, lo que nos mira* (2014), Georges Didi-Huberman caracterizó a la imagen crítica como aquella “imagen que critica la imagen -capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica-, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla”.¹²⁷ Ella tiene lugar a través del montaje y, a partir de su carácter dispersivo y contrastante, nos muestra que las cosas quizá no sean lo que son, sino que pueden ser vistas de otra manera. En ella, “todo se quiebra para que justamente pueda aparecer el espacio entre las cosas, su fondo común, la relación inadvertida que las adjunta a pesar de todo, aunque sea esa relación de distancia, de inversión, de crueldad, de sin sentido”,¹²⁸ como afirma al referirse al *Diario de trabajo* (1938-1955) de Bertolt Brecht.

En dicho diario, el dramaturgo alemán dispuso sobre una serie de placas negras, algunas fotografías, postales y recortes de periódicos, a la manera del *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warburg. Sin embargo, a diferencia del *Atlas*, el autor de *Madre Coraje y sus hijos* (1941), añadió una serie de comentarios poéticos de cuatro versos, cuya forma asimila a la del epigrama.¹²⁹ La concomitancia de las imágenes que Brecht montó en su

¹²⁵ Para Didi-Huberman, el montaje es el método de conocimiento y el procedimiento formal moderno por excelencia. Según el autor, éste nació con la guerra para “tomar acta del «desorden del mundo»”. en ese sentido, “el arte moderno descompone el orden de las cosas”. Véase Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: A. Machado, 2013), 77-78.

¹²⁶ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: A. Machado, 2013), 99.

¹²⁷ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 113.

¹²⁸ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 70.

¹²⁹ Es decir, a una composición poética breve que expresa un solo pensamiento, caracterizado por su agudeza.

Diario se trata, como advierte el propio Didi-Huberman (2013), de una “iconología del intervalo”, como la que anhelaba alcanzar Warburg en su montaje de supervivencias.¹³⁰

El efecto de dispersión que el montaje de Brecht tiene al disponer, una junto a otra, la imagen del Papa Pío XII en un gesto de bendición, una fotografía del mariscal Rommel analizando un mapa y un osario nazi, permite observar la correspondencia de los gestos entre las imágenes que, aunque contemporáneas, tuvieron lugar en puntos espaciales distantes. El autor mostró las diferencias entre las imágenes al confrontar las singularidades que las componen. Al hacerlo las comprendió dialécticamente, pero no en el sentido hegeliano, sino que fue más allá al darle un valor de uso artístico para

dys-poner la verdad en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino el de las «correspondencias». [Se trató de] una forma de exponer la verdad desorganizando —y no explicando— las cosas. La dialéctica del dramaturgo [...] es una *dialéctica del montador*, es decir, del que «dys-pone», separando y readjuntando sus elementos en el punto de su más improbable relación [...] De lo que se trata [...] en la estética del montaje puesta en obra por Bertolt Brecht, sería más bien de la infernal *reactivación* de las contradicciones y, por lo tanto, de la fatalidad de una *no-síntesis*.¹³¹

Esta resistencia a la síntesis, a cualquier intento de clausura, es característica de toda dialéctica de lo visual. Las imágenes no ofrecen simplemente “a la captación algo que se agotaría en lo que se ve, y ni siquiera en lo que dijese que se ve”,¹³² ellas “inquietan nuestro ver” y nos exigen pensarlas más allá de la oposición entre lo que vemos y lo que permanece velado. Nos vemos obligados a pensarlas más allá de su principio de visibilidad, lo cual implica reconocerlas en su plena apertura (de sentido) e incertidumbre (interpretativa). Esta ambigüedad del sentido, a la que Didi-Huberman llamaría “doble distancia”, otorga a las

¹³⁰ El *Atlas Mnemosyne* representa el armazón visual a partir del cual se despliega todo el pensamiento warburgiano acerca de la función predeterminante de los valores expresivos de la antigüedad. En él, una serie de fotografías fueron montadas sobre telas negras que, a su vez, estaban suspendidas sobre algunos bastidores. Las imágenes fueron agrupadas en ellas a partir de diversas lógicas, ya fueran éstas formales o gestuales, con la ayuda de pinzas, lo cual facilitaba su reordenamiento. Véase, Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2009), 247-466 y Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York: Zone Books, 2004).

¹³¹ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 85. Las cursivas son del autor.

¹³² Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 61.

obras su valor crítico —por lo tanto, de verdad— y viene dada por la producción de formas irregulares y en (de)formación, característica de toda imagen dialéctica.¹³³ De tal manera, “hay un *trabajo* de lo negativo en la imagen, una eficacia «oscura» que, por así decirlo, cava lo visible (el ordenamiento de los aspectos representados) y hiere lo legible (el ordenamiento de los dispositivos de significado)”.¹³⁴

Toda imagen dialéctica implica un trabajo de la memoria: “una aproximación siempre dialéctica a la relación de las cosas pasadas con su *lugar*”.¹³⁵ Se trata de un ejercicio arqueológico en donde no sólo se descubren objetos, sino que se “modifica la tierra misma, el suelo sedimentado —no neutro, portador en sí mismo de la historia de su propia sedimentación— donde yacían todos los vestigios”.¹³⁶ Sería una operación crítica que pone en relación lo acontecido con su contexto (el cual nunca nos es dado como tal). De tal manera, se comprobaría que la imagen es originariamente anacrónica, pues “tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira”.¹³⁷

Al reconocer el anacronismo —los choques y confluencias temporales en su multiplicidad— como lo propio de la imagen, podemos dar cuenta de su capacidad para producir la historia a partir del establecimiento de diversas relaciones críticas (choques, conjunciones, yuxtaposiciones, etc.) entre el pasado y el presente. La función crítica de la imagen dialéctica encuentra por lo general su traducción en formas poéticas que no sólo entran en relación, sino que “transforma[n] e inquieta[n] perdurablemente los campos discursivos circundantes”.¹³⁸ Asimismo, termina de conformarse en el lenguaje crítico que da cuenta de los efectos teóricos y de conocimiento que ella conlleva. Es decir, habría una multiplicación de la dialéctica en tanto la imagen es en sí misma crítica, pero también está

¹³³ Según la dialéctica negativa de Benjamin, dicha ambigüedad “no se concibe [...] como un estado simplemente mal determinado, sino como una verdadera ritmicidad del *choque*” Véase, Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 114.

¹³⁴ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: CENDEAC, 2010), 189.

¹³⁵ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 116.

¹³⁶ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 116.

¹³⁷ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 32.

¹³⁸ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 116.

formada por el conocimiento histórico-crítico que interpreta las relaciones del antaño con el ahora que la conforman.

Si nos dejamos guiar por esta lógica podemos hablar de la obra de Godard y Farocki (quizá podríamos hablar en el mismo sentido sobre la obra de Chris Marker) como imágenes que son originariamente dialécticas y que operan como creación de conocimiento y como conocimiento de la creación. Volker Pantenburg (2015) habló de ellas en tanto prácticas interesadas por el uso del medio fílmico como un instrumento teórico y teorético de investigación. En ellas encontramos modelos de un discurso crítico que piensa visualmente a la historia del siglo XX y sus violencias, puesto que “una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de *imágenes críticas*”.¹³⁹

Igualmente, podríamos referirnos a ellas, si nos apegamos al pensamiento de Gilles Deleuze, como una expresión filosófica. Es decir, como la expresión de un pensamiento a partir de la creación de conceptos —que en el caso de Godard y Farocki, e inclusive en Marker, pretenden organizar la crítica y el análisis tanto de las imágenes que remontan, como del pasado—. Ésta tiene lugar, según el filósofo francés, a través de la renovación de los medios de expresión filosófica a través de un estrecho diálogo con las artes. Por lo tanto, pensar en, con y a través de las imágenes se convierte en una fructífera vía de configuración teórica para crear dimensiones reflexivas en torno a la historia y la violencia. Se trata de montajes críticos en donde el desarrollo del pensamiento teórico en torno a las imágenes y la violencia tiene lugar en el interior de la misma imagen, como he señalado anteriormente o, en palabras de V. Pantenburg, “film itself becomes a theorizing subject through the use of montage and other ways of relating images to one another”.¹⁴⁰

En *Recuerdos del porvenir* (2001), por ejemplo, Chris Marker y Yannick Bellon desarrollaron, a lo largo de un poco más de cuarenta minutos, un filme de carácter ensayístico que no solo rinde homenaje a Denise Bellon y su vasto acervo fotográfico, doce años después de su muerte, sino que plantea la pregunta, a partir de la recuperación del archivo de la fotoperiodista, acerca de la manera en la que “cada una de sus fotos muestra un pasado, pero descifra el futuro”, aquel futuro en el que detonaría toda “la crueldad de los días venideros”

¹³⁹ Georges Didi-Huberman, “Prólogo”, en Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, 28.

¹⁴⁰ Volker Pantenburg, *Farocki/Godard*, 29.

de la que hablaba, como un clarividente, André Breton en 1938. Marker y Bellon intentaron responder lo anterior al establecer diversos tipos de conexiones y tensiones dialécticas entre los sujetos y los acontecimientos que la madre de Bellon retrató y aquel extraño —y latente— sentimiento premonitorio sobre el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, presente en aquellas fotografías.

Al resignificar las condiciones de legibilidad del archivo de D. Bellon, mediante la sobreimpresión y concatenación por disolvencia de cerca de 2500 de sus imágenes, *Recuerdos del porvenir* (2001), recurre al inventario y ordenamiento cronológico de la obra de aquella mujer que supo fotografiar la tensa espera, el momento preciso “en el que una posguerra se convirtió en una preguerra”, para explicar una buena parte de la historia del siglo XX. A la manera benjaminiana, Marker y Bellon configuraron en su filme una serie de constelaciones relacionadas entre sí. Éstas nos permiten repensar las tensiones que saturaron al periodo de entre guerras y descubrir en los detalles y los gestos triviales que Denis Bellon retrató, las implicaciones de la violencia sobre la vida en la Europa a mediados del siglo XX. “Ver a un cuerpo tendido junto a un río evocará otros cuerpos tendidos en las carreteras tras el paso de los Stukas”, afirma la voz en *off* de Pierre Arditi.

Mientras tanto, la imagen de ese anónimo se disuelve y, a través de ella, surge en la pantalla la lejana figura de un avión. Posteriormente, podemos encontrar los rostros de André Breton, Pablo Picasso y Henry Miller, así como las inquietas e inquietantes miradas de Marcel Duchamp y somos también enfrentados con los rostros desfigurados de un grupo de soldados sobrevivientes de la Gran Guerra (1914-1918), mejor conocidos como *gueules cassées*, cuyas cicatrices y miembros faltantes dan cuenta de las atrocidades de la guerra y a quienes Marker y Bellon comparan con las más estafalarias figuras que adornan el Castillo del Cartero Cheval.¹⁴¹ Sus rostros rotos “muestran a todos lo que la guerra puede hacer al hombre”, nos dice, una vez más, el narrador.

¹⁴¹ Edificada por Ferdinand Cheval (1836-1924), en el poblado francés de Hauterives, la obra monumental fue declarada como monumento histórico en 1969 por André Malraux.



Chris Marker y Yannick Bellon, *Recuerdos del porvenir*, 2001.

Al mostrar el pasado impreso sobre la materialidad del negativo fotográfico y ponerla en tensión con el futuro que se encontraba cifrado ahí, los cineastas franceses hicieron visibles las aporías del tiempo y de la historia. Al mismo tiempo, esto devino en un complejo aparato poético —y estético— capaz de construir conocimiento crítico en torno a la historia del siglo XX. Según Didi-Huberman, las artes del montaje pueden ser concebidas “como una manera de actualizar (dialéctica, poética y políticamente) ciertas tomas de posición frente a la historia”, como afirma en *Pasados citados por Godard* (2016), al referirse implícitamente a Bertolt Brecht y Walter Benjamin. Pero lo anterior puede aplicarse también al análisis de *Recuerdos del porvenir* (2001), pues será justamente la potencia poética del montaje lo que constituya al cine-ensayo de Marker y Bellon no solo como un remontaje cronológico de la historia de un siglo, sino como la mostración del momento previo al acontecer de la desgracia.

En *Recuerdos del porvenir* (2001) se hace evidente, mediante la sucesión de imágenes que parecieran inconexas, lejanas las unas de las otras, la existencia de un sinnúmero de anacronismos y heterogeneidades. En su choque, éstas producen una nueva imagen no sintética sino dialéctica del pasado, una imagen tan potente que es capaz de escapar a cualquier intento de historicidad.¹⁴² La movilización del archivo de Bellon en *Recuerdos del porvenir* (2001), su conversión en una constelación tan compleja como vasta, da cuenta del paradójico lugar habitado por las imágenes que la componen. Se trata, como nos harían ver Yannick Bellon y Chris Marker, del lugar en el que la historia se convierte en el espacio de coexistencia de todas las complejidades del tiempo. En ellas convergen una multitud de preguntas sobre los tipos de relaciones que se establecen entre el tiempo de la imagen y la historia, un tiempo pasado que sólo se constituye en tanto coexiste con el presente del cual es pasado, como afirma Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido* (2000).

Según Diego Fernández (2017), a diferencia del uso de la imagen como medio de expresión de un contenido crítico, la imagen crítica se presentaría al mismo tiempo como forma y contenido, como presentación y representación. Se trata de una imagen que es manifestación: “la *imagen-crítica* no representa nada y sólo se presenta a sí misma: se ex-

¹⁴² Véase Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2011).

pone y al hacerlo se im-pone [...]. De ahí su fuerza [...]crítica”.¹⁴³ Esta fuerza crítica proviene de la historia que irrumpe en el presente en tanto imagen. Sin embargo, al mismo tiempo, la imagen desmonta la historia, la desarma y la suspende para después remontarla en un movimiento a contrapelo que implica “el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural”.¹⁴⁴

En ese sentido, es posible afirmar que la imagen está repleta de un saber histórico al que no se reconoce como explícito y al que es necesario hacerlo notar a partir del montaje. Es decir, volverlo legible “a partir de un principio local o «microológico» [...] concentrándose en un objeto singular para descubrir en qué renueva, por su complejidad intrínseca, todas las cuestiones a las que sirve de cristal”.¹⁴⁵ Resultaba fundamental para Benjamin que la legibilidad de la historia pudiera articularse con su visibilidad concreta a partir de los fragmentos, las ruinas y los detalles observados. Se trataba, entonces, de “retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante”.¹⁴⁶

Lo anterior implica el condicionamiento crítico de la imagen como espacio de legibilidad de la historia. Es decir, reconocer en ella no sólo una capacidad testimonial y memorial, sino la existencia de un punto crítico a partir del cual se despliega un complejo entramado de cognoscibilidad de la historia. En el caso de los cine-ensayos que he analizado a lo largo de este capítulo, dicho entramado es puesto en evidencia a través de las relaciones establecidas entre las imágenes y el lenguaje analítico que se ocupa de su problematización en tanto espacios de significación, y da cuenta del saber implícito en ellas.

En resumen, de lo se trata es de la implicación de un movimiento dialéctico de doble faz en el que, por un lado las imágenes que son dialécticas por sí mismas, en tanto dan cuenta de sus propios puntos críticos —y de cognoscibilidad—, son montadas y remontadas y, por el otro, de la exégesis que opera a través del lenguaje para manifestar sus “relaciones,

¹⁴³ Diego Fernández, “Para una imagen-crítica de la violencia” en Oyarzún, Pablo, Carlos Pérez y Federico Rodríguez (eds.). *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia* (Santiago: LOM, 2017), 245-246.

¹⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 174.

¹⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*, 16.

¹⁴⁶ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2013), 463.

movimientos, intervalos, síntomas y contradicciones”¹⁴⁷ a través de las cuales se vuelve posible pensar la historia más allá de las narrativas hegemónicas y oficiales.

Finalmente, es posible afirmar que en la obra de Marker, al igual que en las de Godard y Farocki, encontramos tanto una interpretación como un uso crítico de las imágenes a partir no de lo que ellas muestran, sino de lo que ocultan. En las obras analizadas hay una operación de desciframiento sobre la condición residual de aquello que no es mostrado en las imágenes, de las ruinas del tiempo pasado para usar las palabras de G. Didi-Huberman, pero también en el análisis pormenorizado de los detalles que las componen. Su condición crítica, por lo tanto, radicaría en la posibilidad de hacer evidente la escisión o fractura y la conjunción temporal de las que hablaba Benjamin, como lo propio de la imagen dialéctica, en “mostrar que se muestra” y “hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión”.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Juan Pablo Silva, “Georges Didi-Huberman: Remontajes al tiempo padecido. El ojo de la historia 2. Buenos Aires. Editorial Biblos, 2015, 239 pp. Traducción: Marina Califano”, *Auctoconía. Revista de ciencias sociales e historia* 1, no. 2 (julio-diciembre 2017): 305.

¹⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 61.

La imagen-espectro. Notas sobre algunas prácticas audiovisuales contra-archivísticas

Como si de un mundo desaparecido volviesen las huellas materiales de los instantes más íntimos y los menos frecuentemente expresados por una población enfrentada a la sorpresa, al dolor o al fingimiento. El archivo petrifica esos momentos al azar y en desorden; cada vez quien lo lee, lo toca o lo descubre, se siente al principio presa de un efecto de certeza. La palabra dicha, el objeto hallado, la huella dejada se convierten en figuras de lo real.

Arlette Farge (1991).

Los desastres que marcan este fin de milenio son también archivos del mal: disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, “reprimidos”.

Jacques Derrida (1995).

El recuerdo es también un despertar.

Julien Green (s/a).

Derrotar o sobrepasar el orden de las cosas requiere una invención de formas que son diferentes a aquéllas que reprimen nuestra consciencia y nuestros movimientos.

Jean Louis Comolli (2010).

Introducción

Dadas sus características formales y narrativas, los filmes analizados en el capítulo anterior han sido denominados como cine-ensayos o, en el caso particular de las Historia(s) del cine (1988-1998) de Jean-Luc Godard, como video-ensayos. Esa clasificación, proviene del campo del análisis y la teoría del cine de no ficción y depende del soporte con el cual trabajen y sobre el que se inscriban. Es decir, si éste es soporte análogo, como en el caso del cine, o digital (electrónico), como en el caso del video y los nuevos medios. Su inscripción categórica como cine-ensayos o video ensayos responde a que dichos filmes se presentan como formas subjetivas y autorreflexivas, en las cuales tienen lugar múltiples transgresiones conceptuales, narrativas y formales de las estructuras fílmicas ficcionales y no ficcionales tradicionales.

Es común la afirmación de que el surgimiento de este tipo de prácticas audiovisuales aconteció en estrecha relación con el desarrollo del arte moderno. Y, aunque, si bien sus historias no son totalmente paralelas, éstas coinciden con aquello que la historia del arte ha denominado como conceptualismos. Es decir, de una serie de prácticas multidisciplinarias desarrolladas hacia mediados del siglo XX, en las cuales se privilegiaba a los procesos de conceptualización de la obra por encima de su realización y, por lo tanto, de la creación objetual. Como expliqué en el capítulo anterior, al referirme a la obra de Jean-Luc Godard, la pretensión de los conceptualismos era la problematización, tanto teórica como formalmente, de la ontología del arte.

Para llevar a cabo tal empresa, los artistas conceptuales se sirvieron tanto de la experimentación con nuevos medios, técnicas y materiales, como de la experimentación con el lenguaje y sus diversas articulaciones. La necesaria documentación de las obras que consistían en *performances*, *happenings*, instalaciones y otras prácticas de carácter efímero, implicó el desdibujamiento de la distinción entre lo uno y lo otro, razón por la cual la documentación, en la mayoría de los casos, devino en obra. Por lo tanto, las prácticas conceptuales inauguraron una nueva relación con el archivo en la cual éste era constantemente reactivado, tanto a nivel del concepto como de la práctica.

Por otra parte, más allá de su filiación o adscripción al género ensayístico, las obras de Godard, Farocki y Marker forman parte de un corpus más amplio de filmes comprometidos con la actualización de la discusión sobre la relación entre el medio fílmico y los discursos teóricos. Dichas prácticas también llevaron a cabo una renovación de la disputa en torno a la realidad contenida en las imágenes, desarrollada previamente por el cine documental de la posguerra.¹⁴⁹ De la misma manera, el trabajo de estos cineastas sentó las bases para el surgimiento de una serie de obras que no necesariamente se caracterizan como ensayísticas, pero que comprometen algunas de sus características básicas. Y, más allá de ello, en las cuales hay una inmensa preocupación formal y narrativa por pensar, a través del montaje de materiales de archivo y metraje encontrado, a las imágenes como un dispositivo teórico y crítico sobre la historia, la memoria y la violencia.

Más allá de intentar establecer una distinción taxonómica que me permita inscribir obras como obras como *Las estatuas también mueren* (*Les statues meurent aussi*, Francia, 1953) de Alain Resnais, Chris Marker y Ghislain Cloquet y *Materia oscura* (México, 2016) de Bruno Varela, mismas que analizo a lo largo de este capítulo en algún punto del espectro del cine de no ficción, ya sea que se acerquen más a lo documental que a lo artístico-experimental, o viceversa, me concentraré en problematizar el uso que dichas prácticas hacen del material de archivo, pensándolo como una ruina. Es decir, como una figura alegórica benjaminiana que opera a través del quiebre del significado y, en muchos casos, del significante de configuraciones visuales previas a través del montaje, con la finalidad de reescribir la historia en forma de contra-narrativas y contra-memorias, y, por lo tanto, posibilitar la existencia de un discurso crítico sobre el presente que reposa en un trabajo crítico de re-activación de los archivos y re-montaje de sus materiales.

¹⁴⁹ En *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de la realidad documental* (2009), François Niney afirma que el origen de dicha discusión se encuentra en el descubrimiento del “anverso” de las imágenes propagandísticas. Es decir, en el descubrimiento de los campos de concentración y el acontecimiento del “apocalipsis atómico”. Según el autor, “no era suficiente con cambiar el contenido del comentario, con oponer una propaganda democrática a una propaganda totalitaria. Para salir de la espiral, era necesario poner en duda la representación del mundo, cambiar, tanto la naturaleza del discurso (¿desde dónde se habla, con qué autoridad?), como la relación voces/imágenes, así como la relación entre la película y el espectador (al cual toda propaganda trata como prisionero o cómplice de “su” verdad)”. Véase François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de la realidad documental* (México: UNAM, 2009), 149.

Cine-ensayo: principios básicos y no tan básicos

Si bien es cierto que no existe una conceptualización clara del ensayo en tanto género cinematográfico,¹⁵⁰ pues a lo largo de la historia se le ha definido en términos de aquello que no es, también es cierto que se han intentado establecer una serie de criterios o características que determinarían la pertenencia de una obra a este supuesto canon genérico. Las obras consideradas como tales suelen validarse según qué tanto se apeguen a aquello que, desde el campo literario y a través de diferentes voces, se definió como “ensayo”. Es decir, como una modalidad literaria de expresión subjetiva, ante la cual los esquemas tanto de lo ficcional, como de lo científico, informativo o documental se mostraron incapacitados para aprehenderla.

Una de las primeras figuras en escribir de manera ensayística fue el literato francés Michel de Montaigne (1533-1592), a quien también le debemos la conceptualización de dicho género literario. En su texto “De los libros”, escrito aproximadamente entre 1578 y 1580, el autor elaboró una especie de definición en primera persona de aquella forma literaria que, posteriormente, adoptarían figuras como José Ortega y Gasset, Francis Bacon, Virginia Woolf, Robert Musil, Max Bense, Jean Starobinski e, incluso, F. Nietzsche, Th. W. Adorno y Walter Benjamin, entre muchos otros. Según Montaigne, la escritura ensayística consiste en la expresión azarosa de las ideas, pensamientos y sentimientos de aquel que firma el texto. Sin seguir un orden determinado (es decir, una concatenación causal de las ideas expresadas), el texto ensayístico es una muestra libre de la opinión del autor sobre cualquier cosa que resulte de su interés, incluso si ignora su funcionamiento general.

De tal manera, el ensayo, según Montaigne, se trata de un juicio que mide el “entendimiento, sin dar en manera alguna las medidas de las cosas”.¹⁵¹ Al hablar de ensayos literarios nos referimos a las más diversas expresiones de la subjetividad autoral, informadas por la experiencia y en las que el pensamiento, en tanto apropiación conceptual, se expresa a través de un método no metódico y fragmentario. Se trata, como escribió el escritor austríaco Robert Musil (1880-1942), de una exploración de las cosas desde diversos ángulos sin

¹⁵⁰ Resulta pertinente aclarar que se trata de un género que es en sí aporético, pues es fundamentalmente antígenérico, como la heterogeneidad de las prácticas que califican como ensayísticas ha demostrado.

¹⁵¹ Michel de Montaigne, “De los libros” en *Ensayos* (España: Alma Editorial, 2020), 128.

aprehenderla en su totalidad.¹⁵² En cuanto a los contenidos que se expresan, Montaigne también advirtió que no importan más de lo que lo hacen las formas a través de la cual son expresados. En sus propias palabras:

No hay, pues, que fijarse en las materias de que hablo, sino en la forma que las trato y, en aquello que derivo de los demás, obsérvese si he logrado escoger algo con que realzar o socorrer mi propia invención, pues prefiero dejar hablar a los otros cuando yo no acierto a explicarme tan bien como ellos, bien por la flojedad de mi lenguaje, bien por debilidad de mis razonamientos.¹⁵³

De entre todos los intentos teóricos y críticos por dar cuenta del funcionamiento y la estructura general de la forma ensayística, quizá sean los planteamientos de Georg Lukács y Th.W. Adorno a los que más se ha recurrido para el análisis de todo texto y objeto audiovisual (fotografía, cine y video, por ejemplo) que se considere como tal. Aunque, en cierta medida, ambos planteamientos puedan resultar antagónicos o contradictorios, podemos encontrar algunos momentos en los cuales parece que la discusión converge en algunos rasgos sin los cuales no sería posible la clasificación de un texto como ensayo.

En una carta dirigida a Leo Popper durante 1910 y titulada “Sobre la esencia y forma del ensayo”,¹⁵⁴ el filósofo y crítico literario Georg Lukács, planteó, a grandes rasgos, una conceptualización de la literatura ensayística mucho más amplia que los primeros esbozos de Michel de Montaigne. Para el pensador húngaro resultaba fundamental localizar a los escritos de este tipo en un lugar más cercano al arte que a la ciencia, así como atribuirles la capacidad de presentar órdenes conceptuales de la vida singulares y novedosos, y que se diferencian de todas las otras formas de arte, de todas las otras poesías y poiesis (ποίησις).

Según Lukács, los ensayos constituyen, una forma de arte crítico en el cual se elaboran preguntas conceptuales a partir de vivencias concretas. Lo anterior implica una toma de posición frente al mundo y a los sucesos que constituyen la vida, el eje a partir del cual, según el autor, gira toda manifestación ensayística. Este punto de vista, sería, como se puede

¹⁵² Véase Robert Musil, *The Man Without Qualities* (New York: Capricorn, 1965).

¹⁵³ Michel de Montaigne, “De los libros”, 125-126.

¹⁵⁴ Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo” en *El alma y las formas* (México: Grijalbo, 1975), 15-39.

inferir en el texto epistolar del pensador marxista, uno de los criterios de ordenación del contenido del texto ensayístico.

Más allá de la arbitrariedad en el ordenamiento de las ideas que planteó Montaigne en su momento, podemos afirmar que, aunque subjetivas, todas las formas del planteamiento ensayístico de las ideas responden a una toma de posición ética y estética que funciona también como criterio de ordenamiento formal de los argumentos planteados. En palabras de Lukács, “estos escritos hablan de las formas”,¹⁵⁵ y éstas se convierten en “una concepción del mundo, en un punto de vista, en una toma de posición respecto de la vida de la que ha nacido; en una posibilidad de transformar la vida misma y crearla de nuevo”.¹⁵⁶

Entendido de tal manera, y a través del humor y la ironía como recursos retóricos, el ensayo no inventa nada, no crea conceptos ni formas a partir de la nada, sino que reordena aquello que existía previamente (formas, ideas, pensamientos, imágenes), vinculándolo y creando sus propios presupuestos de validez que, como señaló M. de Montaigne en su momento, no pretenden ser universales, objetivos ni unívocos. Por su parte, y en una especie de diálogo crítico con Lukács, Th. W. Adorno considera que el ensayo equivale a una forma de conocimiento vulnerable y siempre en construcción que refleja la apertura de la experiencia intelectual, y en tanto tal:

The essay becomes true in its progress, which drives it beyond itself, not in a treasure-hunting obsession with foundations [...]. All its concepts are to be presented in such a way that they support one another, that each becomes articulated through its configuration with the others. In the essay discrete elements set off against one another come together to form a readable context; the essay erects no scaffolding and no structure. But the elements crystallize as a configuration through their motion. The constellation is a force field, just as every intellectual structure is necessarily transformed into a force field under the essay's gaze.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, 24.

¹⁵⁶ Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, 25.

¹⁵⁷ Th. W. Adorno, *Notes to Literature* (New York: Columbia University Press, 2019), 38.

Ahora bien, trasladando las premisas desarrolladas por el crítico hacia el ámbito de las imágenes en movimiento,¹⁵⁸ se ha tendido a considerar como ensayísticos a todos aquellos filmes y videos que, dentro del fangoso espectro de la no ficción se acerquen más al polo de lo documental que hacia lo experimental, pero que, contradictoriamente, resultan más subjetivos que objetivos, y cuya historicidad es casi paralela a la del cinematógrafo. Según Timothy Corrigan (2011), se puede hablar de la existencia de cine-ensayos desde principios del siglo XX, siendo *A Corner in Wheat* (1909) de D.W. Griffith y algunos de los proyectos de Sergei Eisenstein, incluyendo su inacabada adaptación de *El Capital* (1867) de Marx, los primeros ejemplos.¹⁵⁹

Aunque la conceptualización teórica de este tipo de obras comenzó en los últimos años de la década de 1930 y principios de 1940 con los escritos de Hans Richter y Alexander Astruc, no fue sino hasta los años ochenta, a partir de algunas obras como *Sans Soleil* (Marker, Francia, 1983), *Scénario du Film Passion* (Godard, Francia, 1982) y *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Farocki, Alemania, 1989), que la noción de cine-ensayo comenzó a constituirse como una preocupación de orden conceptual en el terreno de la crítica, el análisis y la teoría cinematográfica.

Sin embargo, como apunta Antonio Weinrichter (2007), a pesar de los constantes esfuerzos de la teoría por establecer un consenso en torno a lo que puede ser un ensayo fílmico, éste sigue constituyendo una de las mayores incógnitas de la forma fílmica. Ya sea

¹⁵⁸ Como es evidente, se han obviado, dentro del campo teórico-analítico que ha convertido al cine de ensayo en su objeto, los desarrollos teóricos de Adorno acerca del arte cinematográfico, ya que éstos se refieren al estudio de la creación de imágenes en movimiento en tanto productos culturales en donde la ideología de las clases dominantes se inscribe para procurar su transmisión. Así pues, en el ensayo “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, contenido en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944, 1966, 1972), escrita en conjunto con Max Horkheimer, los autores se pronunciaron en contra de la industria del entretenimiento, la industrialización del arte y la homogenización de la cultura en los Estados Unidos. Su posicionamiento frente al cine, en tanto industria, resulta escéptico e, incluso, pesimista, pues para los autores, “el cine y la radio no necesitan ya darse como arte., La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos” (162). Contrario a ello, Adorno y Horkheimer creen en la vanguardia como posibilidad de crítica frente a la producción cultural capitalista, pues ésta representa una contradicción frente a las formas tradicionales y estandarizadas. Dicha ruptura “no radica en la armonía realizada, en la problemática unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad” (171). Véase Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 2018), 161-205.

¹⁵⁹ Véase Timothy Corrigan, *The Essay Film. From Montaigne, after Marker* (New York: Oxford University Press, 2011).

por su dudoso estatuto genérico, por la fusión entre diferentes tipos de enunciación documental que acontece en su interior, o por su carácter liminar entre el cine documental y el cine experimental, se ha tendido a considerar como ensayística a toda forma audiovisual híbrida que cumpla con cuatro requisitos fundamentales:

1. Que proponga una reflexión sobre la realidad histórica.
2. Que sea capaz de constituir, tanto formal como conceptualmente, su propio objeto de reflexión.
3. Que la presencia de un sujeto pensante se privilegie a través de la enunciación del yo autoral.
4. Que cree una configuración formal propia a partir del uso de materiales heterogéneos.

Es posible definir, mediante una rápida revisión de algunos filmes que cumplen con los criterios sugeridos por el autor, otras características que derivan de dichos criterios y que se alinean con la definición de lo ensayístico de la teoría literaria, pero, sobre todo, de Michel de Montaigne. Se trata de criterios formales y narrativos como el establecimiento de una relación discrepante, autorreflexiva y dialógica entre las imágenes y el comentario (que suele tomar la forma de voz en *off*), la recurrencia de un montaje “intelectual” y dialéctico que establece diferentes tipos de relaciones entre las imágenes, así como de un complejo despliegue formal y narrativo que favorezca la expresión de algunos conceptos o ideas de carácter reflexivo, ético e, incluso, filosófico.

Así pues, a través de dichas estrategias formales, los ensayos fílmicos o videográficos “deshacen y rehacen la forma fílmica, [...], las organizaciones temporales, y las nociones de verdad y juicio [...]. Con una perpleja y enriquecedora falta de rigor formal, los [...] ensayos fílmicos no ofrecen los tipos de placer asociados a las formas estéticas tradicionales de la narrativa o la poesía lírica; al contrario, tienden hacia las reflexiones intelectuales”.¹⁶⁰

¹⁶⁰ La traducción es mía: “undo and redo film form, visual perspectives, public geographies, temporal organizations, and notions of truth and judgement within the complexity of experience. With a perplexing and enriching lack of formal rigor, essays and essay films do not usually offer the kinds of pleasure associated with traditional aesthetic forms like narrative or lyrical poetry; they instead lean toward intellectual reflections that often insist on conceptual or pragmatic responses”. Véase, Timothy Corrigan, *The Essay Film*, 4-5.

En resumen, el cine-ensayo propone una visión del mundo que rechaza la clausura y, por lo tanto, toda pretensión de verdad, y cuya argumentación responde a una organización no lineal que privilegia la experimentación formal, en tanto a partir de ella es que se “engendra el tema”. En resumen, el cine-ensayo es una forma que piensa, como afirmó Godard en sus *Historia(s) del cine* (1988-1998), es un discurso sobre lo real que genera conocimiento a partir de la superposición y tratamiento alegórico de diversos fragmentos visuales y materiales de archivo.

Como se podrá intuir, la noción de ensayo audiovisual, ya sea cinematográfico o videográfico, implica una transgresión absoluta de las normas conceptuales y formales del medio fílmico, al igual que la ruptura formal y conceptual que el ensayo de Montaigne efectuó en el ámbito de lo literario. Pero más allá de ello, supone una reelaboración del lazo entre lo verbal y lo visual, en donde lo primero deja de ser necesariamente una explicación de lo segundo, y en donde lo visual dista de operar como una ilustración de lo verbal, como en el caso del cine de carácter documental. Y, más aún, la relación entre lo que se ve y lo que se dice, generalmente implica una dinámica de contradicción y/o de problematización crítica entre lo la voz, o el texto, y la imagen.

Por lo tanto, cabría preguntarnos ¿qué implicaciones tiene el encuentro entre las imágenes y las palabras en el ensayo audiovisual? ¿Qué sucede con los sentidos de aquello que las palabras, transformadas en voz en *off*, suponen, con la implementación, a través del montaje, de una capa visual? Y, si ¿acaso el ensayo deviene, gracias a la imagen, en un dispositivo narrativo complejo y contradictorio en múltiples niveles?

Para intentar responder a dichas preguntas, me parece pertinente recuperar la noción de la imagen como un campo en eterna tensión y conflicto, capaz de convertirse en un agente teórico, que elaboré en el capítulo anterior a través del análisis de las obras de los cineastas y pensadores de la imagen en movimiento franceses, Jean-Luc Godard, Chris Marker y Yannick Bellon, así como del alemán Harun Farocki. De ello se desprendería una consideración de ésta como aquello que se nos presenta a través de un no-saber, o de una dislocación constante de los saberes y sentidos que acontecen en ella. Como afirma Georges Didi-Huberman en su libro *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (2010), lo anterior implicaría, al mismo tiempo, suponer a la imagen como

perteneciente al campo de lo visual y de la virtualidad. O, en otros términos, como potencia y, por lo tanto, como aquello que renuncia a la clausura de sus sentidos.

Entendida de tal manera, una imagen “sería más bien un *acontecimiento* [...]. Se da, sencillamente: puro «fenómeno-indicio»”¹⁶¹ que nos pone en presencia de lo que aparece, obligándonos a preguntarnos, a través del quiebre “de las condiciones «normales» (digamos más bien: habitualmente adoptadas) del conocimiento visible”,¹⁶² por aquello que media el entendimiento propio de la mirada que asiste a su encuentro.

Siguiendo estas ideas, la imagen sería aquello que se ve imposibilitado para devenir signo, ser legible en el sentido apuntalado por la semiología, desde la teoría de los signos de Ferdinand de Saussure, hasta los planteamientos sobre la significación cinematográfica de Roland Barthes¹⁶³ y Christian Metz, en donde la identidad significativa de cada imagen estaría dada por lo que vemos y podemos describir (conjunción entre significante y significado), o por aquello que se presenta como ausencia (incluidos los quiebres entre significante y significado) y de lo que solo podemos dar cuenta a través de una metafísica de la mirada.¹⁶⁴

En su momento, Gilles Deleuze también delineó la categoría de lo virtual en relación con las imágenes cinematográficas. Para ello recurrió a la creación taxonómica de la imagen-cristal, según la cual, una imagen es capaz de contener en sí misma una doble polaridad de actualidad y virtualidad. La imagen virtual, según Deleuze, corresponde como reflejo a la imagen actual, y juntas forman un conjunto condensado en el que tiene lugar el despliegue de “circuitos cada vez más vastos que corresponden a capas cada vez más profundas de la realidad y a niveles cada vez más altos de la memoria o el pensamiento”.¹⁶⁵ De tal manera,

¹⁶¹ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: CENDEAC, 2010), 29.

¹⁶² Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen*, 29.

¹⁶³ Véase, Roland Barthes, *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications* (Buenos Aires: Godot, 2017).

¹⁶⁴ Al respecto, véase la crítica elaborada por Georges Didi-Huberman a la disciplina semiológica como fundamento primordial de la historia del arte a lo largo de toda su obra, pero sobre todo en *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: CENDEAC, 2010).

¹⁶⁵ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 2010), 98.

en cierto tipo de imágenes, lo actual y lo virtual siempre están intercambiando sus estatutos, pues el carácter de la imagen que conforman es siempre doble.

Para ejemplificar la naturaleza de la relación entre imagen real e imagen virtual, Deleuze se refirió a la figura de los espejos en filmes como *Eva* (Losey, Italia, 1962), *Ciudadano Kane* (Welles, EU, 1941) y *La dama de Shangai* (Welles, EU, 1947), en donde las imágenes reflejadas son siempre virtuales en relación con aquello de lo cual son reflejo, pero al dejar a aquello que reflejan fuera del campo de visión, constituyéndolo como virtual, devienen actuales.

Hablar de una imagen-cristal implica dar cuenta de una relación de presencia y no-presencia¹⁶⁶ o, si se quiere, de transparencia y opacidad —palabras con las cuales la definió el filósofo francés—, que no existe sin el infinito intercambio de ambos términos, el cual condiciona el principio de indiscernibilidad (o incertidumbre) entre lo actual y lo virtual, entre lo transparente y lo opaco. Es decir, dicha mutación entre los términos, nos impide saber cuál es lo uno y cuál lo otro, pues se tornan indistinguibles. Considerada como relación mutable, la imagen-cristal debe identificarse como un circuito expresivo, cuya significación escapa siempre a la lógica del signo.

La indiscernibilidad y la indivisibilidad entre lo actual y lo virtual implican una ruptura de la codependencia entre el significante y el significado al interior del signo. Entonces, lo que acontece al interior de esta indiscernibilidad es un desdoblamiento continuo del presente en percepción y recuerdo. En otras palabras, nos enfrentamos a una superposición de capas temporales, pues lo actual es siempre presente que deviene, al mismo tiempo que está presente, en pasado (en virtualidad). Para que el pasado se constituya a partir del presente que él mismo ha sido y que está siendo, “es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza [...]. Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros

¹⁶⁶ El filósofo francés no utiliza el término ausencia como opuesto o correlativo a la presencia, pues de lo que se trata es de indicar una presencia de otro orden que reconfigura la relación de las imágenes virtuales con aquellos objetos que constituirían la presencia o la imagen real.

asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado”.¹⁶⁷ Así pues, la imagen-cristal no es el tiempo, pero nos permite verlo.

A partir de lo anterior, desprendo una pregunta acerca de la manera en la cual la subjetividad reflexiva del cine-ensayo problematiza las imágenes de las cuales dispone para consolidar su argumentación. Y, aunque pareciera ocioso recurrir a las ideas de Deleuze sobre la imagen-cristal, pues éstas se desarrollaron tras la aplicación de las tesis bergsonianas a las imágenes-tiempo propias de la ficción en el cine moderno, considero pertinente actualizar la discusión e intentar pensar a través de estas categorías la existencia de alguna especie de diálogo o vínculo entre éstas y las noción benjaminiana de la imagen dialéctica que desarrollé en el capítulo anterior con relación al montaje dialéctico.

Al hacer un uso de orden alegórico de los materiales e imágenes de archivo que dispone en un nuevo ordenamiento conceptual a través del montaje, el cine-ensayo da cuenta de la existencia de dichas imágenes como cristales, pues en ellas lo real y lo virtual coexisten. Para ello, el ensayista, a través de la problematización que hace de las imágenes que remonta al comprender esta coexistencia de temporalidades como su punto crítico, crea una nueva imagen-cristal en potencia, o, si se quiere, a través de la superposición de una nueva capa de significación en la que el pasado y el presente coexisten y se intercambian, una meta-imagen cristalina. Por lo tanto, en el reconocimiento de esta especie de doble articulación, a través de la cual los sentidos de la imagen rechazan la univocidad y se multiplican, radica la potencia del cine-ensayo para reflexionar sobre la historia a partir de fragmentos heterogéneos, arrancados de diversos corpus, tanto ficcionales como no ficcionales, encontrados fortuitamente (*found footage*), o extraídos del archivo.

Como advertí en otro momento, el principio básico del cine-ensayo es el montaje entre palabras e imágenes. Éste opera a partir de un principio de complementariedad y contradicción simultáneas, pues la voz no solo conduce las relaciones entre una imagen y las demás, sino que las pone en tensión, las problematiza y toma posición frente a ellas. Se trata, entonces de una puja argumentativa a través de la cual, el ensayo mira a las imágenes, cualesquiera que sean sus orígenes, y desnaturaliza “su función originaria (narrativa,

¹⁶⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 113-114.

observacional) y verla[s] en cuanto representación[es], no leer sólo por lo que representa[n]”.¹⁶⁸ Al interior del cine-ensayo se crea una distancia crítica de los sentidos y funciones originales de cada imagen remontada, lo que conduce a una especie de estudio o análisis de la imagen por los medios de la imagen misma.¹⁶⁹ De tal manera, se puede hablar de un proceso múltiple de producción de conocimiento a partir de la puesta en operación, a través de diversas estrategias, del pensamiento en torno a las imágenes y sus potencias críticas de la historia.

En resumen, un cine-ensayo, o un ensayo audiovisual, es heurístico que implica una toma de posición ética y estética,¹⁷⁰ pues selecciona aquellas imágenes con las que trabajara según respondan a la lógica del argumento o contra-argumento planteado, y se distancia respecto de la imagen en dos sentidos. Por un lado, a través de la mediación del comentario (que, en algunos casos como el de Sergei Loznitsa,¹⁷¹ no sólo se emite a través de la voz del narrador, sino de la inserción de algunos intertítulos o líneas de texto que se descolocan de la continuidad del montaje de imágenes) y, por el otro, a partir del trabajo con imágenes encontradas y las transformaciones y manipulaciones a las que éstas son sometidas en la mesa de montaje (duplicación, multiplicación, *ralentí*, reencuadres, virados, etc.).

En ese sentido, las imágenes son empujadas por la reflexividad propia del cine-ensayo hacia sus límites, produciendo nuevos y complejos sistemas de imágenes y sonidos, nuevas configuraciones y relaciones entre la banda visual y la banda sonora, que resultan en encadenamientos analíticos de sentido. Por lo tanto, más allá de intentar dilucidar una nueva

¹⁶⁸ Antonio Weinrichter, “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”, en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, ed. Antonio Weinrichter (Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra), 28.

¹⁶⁹ La académica de la Universidad de La Sorbona, Nicole Brenez ha hablado de este tipo de análisis de imágenes a través de la fuerza argumentativa propia de las mismas, como un tipo de “estudio visual” en el que la imagen misma es capaz de explicar, criticar, argumentar, demostrar, concluir y comentar. Véase, Nicole Brenez, “L'étude visuelle puissances d'une forme cinématographique”, en *De la Figure en Général et du Corps en Particulier* (Belgique : De Boeck Supérieur, 1998), 313-335.

¹⁷⁰ Al respecto, véase el apartado 1.3 de esta tesis, en donde elaboré, a partir de los planteamientos de Georges Didi-Huberman, una noción de la imagen crítica en relación a la toma de posición ética y estética que todo montaje implica.

¹⁷¹ Cineasta ucraniano, conocido por obras en las que la ficción y lo documental se entremezclan, así como la creación de un cine de tono documental y ensayístico, interesado por la experimentación formal al nivel del montaje, políticamente comprometido y altamente crítico respecto a la historia rusa y ucraniana. Un ejemplo de lo anterior está constituido por filmes de carácter ficcional como *Donbass* (2018), o documentales ensayísticos como *Sobytie* (2015), *Austerlitz* (2016) y su más reciente filme, realizado con metraje encontrado, filmado durante los funerales de Stalin: *Funeral de estado* (2019).

concepción teórica-conceptual del mismo, cabría hablar del cine-ensayo como una forma inacabada, resistente a la clausura del sentido que constituye una visión subjetiva y crítica del mundo, informada por la experiencia, que no pretende constituirse como verdad universal, sino como pura singularidad. Se trata, entonces, de

un territorio al que podríamos considerar la antítesis de la ruina: no tanto un objeto en descomposición que guarda los restos de pasados esplendores, como un ámbito construido fragmentariamente que apunta siempre hacia una poderosa totalidad que, curiosamente, cuando puede ser alcanzada [...], se diluye en una multitud de formas mestizas e híbridas. Es por ello quizá que se trata de un anti-género, ya que no tan sólo no tiene normas, ni parámetros, sino que su especialidad consiste en evitarlos.¹⁷²

Más allá del cine-ensayo

Prácticas audiovisuales como *Historia(s) del cine* (Godard, 1988-1998), *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra* (Farocki, 1991) y *Recuerdos del porvenir* (Marker y Bellon, 2001), ejemplificarían la vertiente cinematográfica del ensayo.¹⁷³ Sin embargo, pocas veces se ha considerado que estos ejemplos son sólo uno de los ejes a través de los cuales surgió una red más amplia de obras de carácter no ficcional que cuestionan las capacidades de la imagen como herramienta para conocer el mundo a partir de la compilación y el remontaje de diversos materiales.

Éstas son prácticas audiovisuales cuyos orígenes se pueden rastrear hacia los inicios del siglo XX y los experimentos formales-narrativos de las primeras vanguardias como el surrealismo y el dadaísmo, hasta el desarrollo las múltiples manifestaciones del arte de la posguerra, sobre todo por algunos conceptualismos, caracterizados no sólo por su impulso

¹⁷² Josep M. Catalá, “Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa”, en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, ed. Antonio Weinrichter (Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007), 97.

¹⁷³ Antonio Weinrichter (2007), afirma que “la noción (actual) de film-ensayo sólo puede aparecer de forma pertinente a partir de los años 80, a partir de una serie de títulos emblemáticos de Godard, Marker y del mucho menos conocido (fuera del área alemana) Harun Farocki”. Véase, “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo” en *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, ed. Antonio Weinrichter (Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra), 20.

hacia los archivos y las colecciones, sino sobre todo por la fragmentación, la discontinuidad y la incoherencia. Pensemos en algunos ejemplos de carácter crítico que cuestionaron las capacidades de la imagen y pusieron en crisis cualquier orden de la representación y que no necesariamente se adscriben a los criterios según los cuales se podría definir un filme u obra de carácter ensayístico.

Dentro de dichos ejemplos cabrían documentales de carácter experimental como *Las Hurdes* (1930) de Buñuel, *Las estatuas también mueren* (*Les statues meurent aussi*, 1953) de Resnais, Marker y Cloquet, o algunos filmes que se condensan bajo la etiqueta de “sinfonías de la ciudad”.¹⁷⁴ También estarían los múltiples suicidios del cine, enunciados y accionados en las obras fílmico-performáticas de los letristas y los situacionistas hacia mediados del siglo,¹⁷⁵ como el *Tratado de baba y la eternidad* (Francia, 1951) de Isidore Isou o bien, todas aquellas expresiones del collage y la compilación llevadas a cabo por el cine de vanguardia, a las que James Peterson (1994) denominó como corriente de ensamblaje (*The Assemblage Strain*).¹⁷⁶

Las estatuas también mueren (1953), resulta, según mi parecer, un ejemplo fundamental para pensar la historicidad del objeto de estudio que moviliza esta investigación. A saber: la persistencia de ciertas manifestaciones de la violencia colonial (y su vertiente

¹⁷⁴ El propio Timothy Corrigan (2011) refiere a filmes como *Las Hurdes* (Luis Buñuel, España, 1933) y *A propósito de Niza* (Jean Vigo, Francia, 1930), para afirmar que el cine de ensayo debe distinguirse tajantemente de otro tipo de películas experimentales y documentales como las mencionadas anteriormente. Para el autor, resulta de suma importancia localizar al cine ensayo en una línea temporal más refinada y no sólo asumirlo como perteneciente a una amplísima tradición, dentro de la cual sería complicado poder dar cuenta de sus particularidades y aportes en tanto ruptura crítica con la propia historia cinematográfica. Véase, Timothy Corrigan, *The Essay Film*, 5.

¹⁷⁵ Al respecto, véase Nicole Brenez, *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo. Introducción al cine letrista* (México: Mangos de Hacha, 2019).

¹⁷⁶ Para James Peterson (1994) el ensamblaje no es una forma estética unitaria, ya que puede tomar múltiples formas según sea movilizado tanto por los artistas como por la crítica. De la misma manera, se consideraría que cada ejercicio de montaje o remontaje constituye una nueva unidad provisional, cuyos elementos mantienen cierta autonomía, siempre abierta a la interpretación. En el caso particular del uso del re-montaje por parte del cine de vanguardia, el autor considera que se encuentra muy cercano a la corriente lírica de Stan Brakhage, Bruce Baillie y Marie Menken, pues en ella, “At the local level of shot-to-shot connections, the assemblage filmmaker, like the film poet, juxtaposes shots on the basis of a wide range of associations —metaphors, implied causality, and graphic and scenographic matches. At the global level of overall organization, again like the film poem, the assemblage ranges from very open-ended to highly structured” (145). Dichos procedimientos formales y narrativos, toman dos vertientes según el autor. Por una parte, estaría el *collage*, en donde los artistas combinan fragmentos de imágenes, sobre todo provenientes de periódicos y revistas, y por la otra, la compilación, en la cual los cineastas re-editan fragmentos de metraje encontrado, proveniente de películas antiguas, la televisión, y algunos filmes industriales y educativos. Véase James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order* (Detroit: Wayne State University Press, 1994), 126-178.

racial) en la contemporaneidad y la crítica que, a partir del re-montaje de materiales de archivo, es llevada a cabo por algunos filmes y ejercicios audiovisuales que, si bien pertenecen al campo ampliado de la no ficción y el cine experimental, se resisten ante cualquier intento de categorización rígida.

Este mediodocumental fue dirigido por Chris Marker, Alain Resnais y Ghislain Cloquet en 1953. Sin embargo, gracias a la censura impuesta sobre él por el gobierno francés, se estrenaría 10 años más tarde. Dicha censura, se debió a que, a través de la voz del actor Jean Négroni y de la constante y explícita relación entre la cultura y la muerte, los cineastas denunciaron las maneras a través de las cuales la empresa colonial francesa facilitó el declive del arte y la cultura africanas.

Al poner en relación múltiples imágenes, tanto de archivo como del registro de algunos objetos africanos, pertenecientes a las colecciones de diversos museos, el filme de carácter ensayístico hace hincapié en los estigmas que los exploradores europeos de los primeros tiempos vertieron sobre los pueblos africanos y sus habitantes. Éstos, como afirman los directores, fueron vistos como representantes del pecado. Los viajeros proyectaban en ellos “sus propios demonios como una forma de purificación”, como afirma la voz de Négroni al mismo tiempo que se encadenan las imágenes de algunos paisajes de la región, desde el desierto hasta un río.

A partir de ello, los directores comenzarán a problematizar la complejidad del arte y la cultura africanas, frente a la cual se encontraron los colonizadores franceses a su llegada a la región norte del territorio. Éstas serán analizadas en tanto formas imbricadas que imposibilitan la tajante separación entre los objetos artísticos y de culto, pues ambos refieren al culto del mundo sobre el cual se erige la cosmovisión africana, según la cual “todo objeto es sagrado porque toda creación es sagrada, recuerda la creación del mundo y la continua”. Pero su disertación no solo se ocupará del devenir artesanal del arte de la región, ni de su degradación hacia la producción en masa, sino que analizará la manera en la cual estas formas que, en un principio cumplieron una función ritual a través de la cual el hombre africano comprendía y se apropiaba del mundo, fueron neutralizadas por el museo y las colecciones, haciéndolas entrar dentro del “paraíso de las formas, en donde se establecen las relaciones más misteriosas” de la historia del arte.



Alain Resnais, Chris Marker y Ghislain Cloquet, *Las estatuas también mueren*, 1953.

Más aún, la violencia impuesta sobre la cultura, se aplicó también sobre los cuerpos y los espíritus de los habitantes de lo que, a partir de 1895, se denominaría como la *Afrique Occidentale Française* (AOF), como la misma narración advierte, pues el desembarco de los colonizadores, supuso la imposición no sólo de su manera de ver y entender la realidad, sino la importación de sus técnicas y ciencias, “nuestra forma de ver, con nuestra magia blanca, y con nuestras máquinas”, continuará afirmando la voz del narrador, mientras las imágenes muestran a los pobladores africanos ataviados con vestimentas occidentales, conviviendo festivamente y rindiendo tributo frente a un obelisco, demostrando que han asimilado las tradiciones europeas, mientras las propias van quedando en el olvido y su cultura colapsa.

Según los directores, lo anterior implica una contradicción con la realidad, pues mientras desde lo alto —desde las tomas aéreas que nos son mostradas—, la región parece completamente moderna, civilizada y ordenada, al mismo tiempo deviene un “maravilloso laboratorio donde es posible prefabricar parcialmente la clase de negro bueno que los blancos buenos sueñan” y, a través de ello reafirmar su superioridad. Algunas secuencias de trabajadores africanos siendo forzados a realizar labores extenuantes sirven de fondo para que los directores lleguen al punto climático de su crítica. Para los directores es evidente que no bastó con la espectacularización y la consiguiente degradación cultural, artística, física y espiritual de los pobladores africanos, sino que se les otorgó un lugar problemático entre lo que es útil y lo que se debe menospreciar, como afirma la lectura de Negroni:

Compramos el trabajo de los negros y lo degradamos. Compramos su arte y lo degradamos. La danza religiosa se vuelve espectáculo. Pagamos a los negros para que nos den la comedia de su gozo y su fervor. Así al lado del negro-esclavo, aparece otra figura: el negro-títere. Su fuerza nos sirve, su proeza nos divierte. Al mismo tiempo, nos sirve también.

Hacia este punto, el montaje encadena una serie de secuencias en las cuales hombres y mujeres africanos participan en algunas disciplinas olímpicas como una carrera de obstáculos y salto de altura e, incluso, en un partido de básquetbol, mientras el narrador afirma: “países con tradiciones racistas consideran sumamente natural el confiar a sus hombres de color las esperanzas nacionales de gloria olímpica”.

Sin embargo, como se mostrará hacia el final del filme, detrás de dicho engrandecimiento y, sobre todo, en otros ámbitos como su participación en las luchas sociales, la violencia en su contra continuaría vigente. Las imágenes lo confirman, pues muestran a un grupo de hombres blancos, armados con pistolas y palos, que caminan amenazadoramente persiguiendo a un hombre africano. Detrás de estos acontecimientos, como los directores afirman implícitamente, se esconde el desprecio absoluto hacia todo aquel individuo cuya piel no sea blanca. Es decir, hacia aquel otro que se identifica como “racializado y primitivo”, como afirma Fatimah Tobing Rony en su libro *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (1996).



Alain Resnais, Chris Marker y Ghislain Cloquet, *Las estatuas también mueren*, 1953.

Gracias al montaje y problematización —a través de la voz en *off* del narrador— de estas imágenes provenientes de registros documentales de carácter etnográfico, los directores cuestionan no sólo la relación entre los cánones occidentales del arte y las manifestaciones artístico-culturales africanas, sino las maneras en que la imagen del otro es construida a partir de la visión de los colonizadores europeos. Mediada por la cámara, dicha mirada se encarga

de producir —en el contexto de la fascinación por la raza y la otredad característico del siglo XX— aquello que la misma Tobing llama “canibalismo fascinante”. Es decir, una mezcla de fascinación y horror ante el consumo de las imágenes de los cuerpos contenidas en las filmaciones etnográficas y mediatizadas no sólo como filmes científicos, sino como películas destinadas al entretenimiento de las masas civilizadas.

Lo anterior implica la existencia de una mirada intencionalmente racial que convierte en objetos a aquellos a quienes representa. Para Tobing, la categoría de “filme etnográfico” se define racialmente, pues aquellos a quienes se representa están destinados a ser vistos como exóticos, “como gente que [...] fue categorizada como salvaje y primitiva”.¹⁷⁷ Se trataría de aquellos a los que Lévi-Strauss, define como *ethnographiables* dentro de su sistema antropológico binario —o bipolar—. Es decir, como las poblaciones que no poseen tecnología, civilización e, incluso, sistemas de escritura y que, por lo tanto, carecerían de archivos e historia. En el otro polo, se encuentran los *historifiables*, es decir aquellos que pueden detentar la posesión de los archivos y, por lo tanto, poseer una historia.

Como afirma Jacques Rancière en *Figuras de la historia* (2013), en estas imágenes nos enfrentamos a una relación que obedecería a la condición de agente doble del objetivo de la cámara, según la cual el lente —y la totalidad del aparato tecnológico de producción de imágenes— es “fiel a dos amos: el que está delante y domina activamente la toma; el que está detrás y domina pasivamente la pasividad del aparato”,¹⁷⁸ y que se extiende hasta aquellos que ocupan la sala cinematográfica, en posición de público, y aquellos que habitan dentro de la pantalla. De la misma manera, para F. Tobing (1996), dicha dupla estaría configurada por la presencia de un espectador occidental, blanco y urbanizado, por una parte y, por la otra, de un sujeto representado que ocuparía un lugar muy cercano al inicio del espectro de la evolución humana.¹⁷⁹

Dicha oposición es puesta en evidencia en el ensayo de Marker, Resnais y Cloquet a través de una estrategia formal cercana al *detournement* letrista.¹⁸⁰ Se trata de una actualización de

¹⁷⁷ Fatimah Tobing Rony en su libro *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Durham and London: Durham University Press, 1996), 7.

¹⁷⁸ Jacques Rancière, *Figuras de la historia* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013), 15.

¹⁷⁹ Véase Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, 8.

¹⁸⁰ El Letrismo es definido como un anti-movimiento poético que tuvo manifestaciones cinematográficas. Fundado en 1945 por el poeta lituano Isidore Isou, se proponía atender solamente al valor sonoro de las palabras

los procedimientos dadaístas de descontextualización y recontextualización de objetos e imágenes —en la forma de *objet trouvé* y *collage*—, que permite a los cineastas franceses otorgar un nuevo sentido a las imágenes del archivo colonial con el que trabajan. De tal manera, resulta posible afirmar que este cine-ensayo constituye un acto ético que, como veremos más adelante, es posible sólo a través de la reconfiguración contextual de los materiales encontrados o de archivo que permite la deconstrucción de las categorías imperiales como la de raza a través de la revisión de los discursos visuales que no sólo las generaron en un principio, sino que se encargaron de sostenerlas y perpetuarlas.¹⁸¹

Según Catherine Portuges (2011), la contradicción entre la localización de las colecciones de arte africano expuestas en el *Musee de l'Homme*, un recinto antropológico, y las de arte griego y egipcio, exhibidas en el *Musee du Louvre*, que alberga una de las colecciones más vastas e importantes de arte, nos invita a “reflexionar sobre los mecanismos de opresión y aculturación, sugiriendo que no hay discontinuidad entre la civilización africana y el occidente”.¹⁸² Así mismo, encontramos en *Las estatuas también mueren* (1953) una crítica ante la imposición colonial de categorías taxonómicas que definieron a los

y no a sus significados. Posteriormente, el propio Isou incursionaría en el arte cinematográfico con el filme de carácter ensayístico *Traité de bave et d'éternité* (Francia, 1951), en donde se expone ampliamente la intención revolucionaria del movimiento, que se suma a la postura militante de las primeras vanguardias del siglo XX, en tanto ruptura radical de los cánones artísticos preestablecidos. El montaje discrepante, es decir la disociación de las bandas sonora y visual en los filmes letristas de Isou, Debord y Lemaître, buscaba la creación de nuevas y múltiples asociaciones que condujeran al espectador hacia otros modos de la experiencia. Se trataba de una estrategia de destrucción, disenso y negación ante aquello que Isou denominó como el “primer suicidio del cine”. En última instancia, el Letrismo intentó contrarrestar la primacía de las imágenes (tanto fijas como en movimiento) a través de la fractura de las condiciones fílmicas como el montaje, la continuidad y la sincronización entre imagen y sonido. Véase Kaira M. Cabañas, *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2014), 1-20 y Nicole Brenez, *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo. Introducción al cine letrista* (México: Mangos de Hacha, 2014).

¹⁸¹ En ese sentido, Fatimah Tobing Rony (1996), encuentra útil y productivo el análisis de las primeras manifestaciones cinematográficas de la no-ficción como *El nacimiento de una nación* (1915) de Griffith o *Nanook el esquimal* (1922) de R. Flaherty, entendidas como pertenecientes a la categoría de cine etnográfico que elabora (basada en la pertenencia de ciertos filmes a una matriz institucional más amplia), en tanto representan no sólo un modo de controlar el tiempo y el espacio y, por tanto, de transmisión ideológica, como advierte Phil Rosen, sino la condensación de las inquietudes de los siglos XIX y XX. Es decir, de la obsesión decimonónica por el pasado y el deseo del siglo XX por hacer comprensible la otredad en tanto diferencia. Véase Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, 9-10.

¹⁸² La traducción es mía: “invites reflection on the mechanisms of oppression and acculturation, suggesting that there is no discontinuity between African civilization and the West”. Véase, Catherine Portuges, “Found images as Witness to Central European History. A Bibó Reader and Miss Universe 1929” en *Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács*, ed. Bill Nichols and Michael Renov (Minneapolis, Londons: University of Minnesota Press, 2011), 159-76.

africanos como “subdesarrollados” desde la distancia espacio-temporal impuesta por el objetivo de la cámara. Y, más aún, el remontaje del material de archivo que caracteriza al filme, conforma la base sobre la cual se ponen en evidencia las contradicciones de la historia del colonialismo francés, entretejiendo de tal manera una revisión crítica de la misma.

Re-activar el archivo: el principio del *Atlas* (1924-1929)

Podemos considerar a *Las estatuas también mueren* (1953), como ejemplo de un tipo de producción audiovisual de conocimiento que opera según la lógica formal y conceptual del atlas. Al igual que las obras analizadas en el capítulo anterior, relacionadas con el despliegue formal y narrativo del *Arbeitsjournal* (1938-1955) de Bertolt Brecht, es posible afirmar que el ensayo de Marker, Resnais y Cloquet puede aprehenderse conceptualmente según los términos de lo que el historiador del arte alemán Aby Warburg denominó *Atlas Mnemosyne* (1924-1929).

Considerado como el legado más importante de Warburg, el *Atlas* (1924-1929), se trata de una obra titánica que quedaría incompleta, debido a la muerte de su creador. Sin embargo, ello no impidió que tuviera y que continúe teniendo implicaciones sumamente relevantes para el desarrollo de la historia del arte y sus herramientas analíticas, así como para la creación de obras artísticas que van desde la creación de archivos fotográficos hasta montajes literarios¹⁸³ y cinematográficos. A partir de la disposición de miles de imágenes en aproximadamente 79 tableros móviles, el *Atlas* de Warburg se configura como una serie de constelaciones o relaciones de asociación entre motivos visuales anacrónicos y discordantes. En un principio, estas asociaciones se configuraban según una sistematización dependiente

¹⁸³ Al no ser objeto de interés de esta tesis, he omitido el análisis de obras inscritas dentro del campo literario que operen según la lógica del montaje iniciada por Warburg en su *Atlas*. Sin embargo, es importante mencionar que dicho despliegue formal y conceptual ha tenido lugar en obras literarias de carácter tanto ficcional como experimental como en el caso de *The house of Leaves* (2000) de Mark Z. Danielewski, un ejemplo de literatura ergódica y ficcional, cuyo estilo y maquetación incitan al lector a abordarla de múltiples maneras, y también en el de *Permanente obra negra* (2019) de Vivian Abenshushan, que puede definirse como un artefacto/fichero que se escribe en tanto el lector se acerca a él, ya sea siguiendo las instrucciones de la autora (que corresponden a la lectura de diversos fragmentos editados con diferentes tipografías), o que se haga un recorrido libre. Me refiero a estos dos ejemplos que, claramente, no agotan el campo de la literatura experimental, pero que me sirven para establecer que, al igual que en el caso del *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), y algunas otras obras audiovisuales, como el proyecto *Inmemory* (1997) de Chris Marker, estaríamos hablando de obras que se reconfiguran constante e incesantemente a través de la intervención del lector.

de un sinnúmero de criterios, útiles para pensar a las imágenes y evocar correspondencias y analogías entre ellas. Gracias a un sistema de fijación provisional, cada tablero se podía reconfigurar libremente o, en otros términos, remontar, pues las imágenes se sujetaban a los tableros únicamente con la ayuda de lo que pareciera ser una especie de pinza o tachuela.



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (panel 79), 1924-1929.

Según diversos estudiosos de la obra de Warburg, como Ernst Gombrich y Georges Didi-Huberman, entre otros, el proyecto del *Mnemosyne* fue ideado por Warburg para llevar a

cabo un desplazamiento epistemológico de los objetos de estudio de la Historia del arte. De lo que se trataba era de reformular los acercamientos de la disciplina hacia sus objetos a través de la problematización tanto del estilo que, desde Vasari, se creía como una evolución cíclica, como de las nociones del tiempo implícitas en el estudio histórico de la cultura y el arte.

Al desvincularse de las nociones tradicionales del tiempo, Warburg procuró la multiplicación de las relaciones entre las imágenes, los objetos artísticos y los campos del conocimiento que podían dar cuenta de ellos.¹⁸⁴ Dicho desplazamiento conceptual y metodológico se inscribió en el campo de la antropología, pues ésta tenía, según el pensamiento del historiador alemán, la capacidad de “desterritorializar los campos del conocimiento y de reintroducir la diferencia en los objetos y el anacronismo en la historia”.¹⁸⁵

Para llevar a cabo la empresa, Aby Warburg imaginó y planteó en 1889 la construcción de un nuevo tipo de archivo, en forma de biblioteca. Construido entre 1900 y 1906, el espacio que sería nombrado *Mnemosyne*, albergaba cerca de 65,000 libros, así como cientos de miles de imágenes y otros materiales y no sólo era, según Fritz Saxl un espacio para trabajar, sino un trabajo en progreso.

Pensada y desarrollada como una sistematización rizomática, en la cual las fronteras disciplinarias se desdibujaban, y desde donde se podían plantear preguntas, pero también a través de la cual se podían documentar problemas, la biblioteca de Warburg constituía una compleja red de relaciones “en la cumbre de la cual [...] estaba la *pregunta sobre el tiempo y la historia*”.¹⁸⁶ En su interior se inaugurarían nuevas relaciones entre lo universal y lo particular que, desde un punto de vista diferencial y comparativo, pretendían dar cuenta de

¹⁸⁴ Si se quiere, se puede pensar la evolución de este desplazamiento en el campo de la arqueología de los medios, a su vez, deudora de la noción de “arqueología del saber”, desarrollada por Michel Foucault como una crítica a la conceptualización positivista de la historia. Una de las premisas metodológicas principales de la arqueología de los medios es precisamente la de negar cualquier linealidad temporal para dar paso al surgimiento de los saberes sobre los medios y las tecnologías a través de los anacronismos. Al respecto véase Michel Foucault, *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 2013) y Erkki Huhtamo y Jussi Parikka, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011).

¹⁸⁵ La traducción es mía: “to deterritorialize the fields of knowledge and to reintroduce difference into objects and anachronism into history”. Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image. Phantoms and the time of Panthoms: Aby Warburg's History of Art* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017), 26.

¹⁸⁶ La traducción es mía y las itálicas del autor: “at the Summit of which [...] stood the *question of time* and of history”. Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image*, 21.

las polaridades contenidas en todos los fenómenos y objetos culturales, a su vez entendidos como complejos de relaciones rizomáticas en los cuales se hacía visible la condensación de una cultura en un determinado momento de su historia.

Para Didi-Huberman (2017), la empresa del *Mnemosyne*, misma que tomaría, posteriormente, la forma del Atlas que conocemos en la actualidad, constituyó un intento por “descompartimentar” la imagen y el tiempo que porta dentro de sí misma y o que la sostiene”.¹⁸⁷ Para el filósofo francés, lo anterior implicaba entender al archivo como una serie de vestigios materiales, a través de cuya reactivación, mediada por la relación errática de los motivos que lo componen, sería posible restituir para su escucha a las voces de los fantasmas que lo habitan.

Por lo tanto, aquello que el autor de *The Surviving Image. Phantoms and the time of Panthoms: Aby Warburg's History of Art* (2017), llamó “retorno fantasmal” (*ghostly return*), supone la consideración de las imágenes como aquello que sobrevive

of a dynamic process of anthropological sedimentation that has become partial, or virtual, having been largely destroyed by time. Thus, as a first approximation, the image [...] is viewed as *what survives of a population of ghosts*. Ghosts whose traces are scarcely visible and yet are disseminated everywhere: in an astrological theme concerning birth, in a business letter, in a garland [...] of flowers [...], in a detail relating to the fashions of the time, a belt buckle, say, or the particular curl of a woman's chignon.¹⁸⁸

Según Ivan Pintor (2017), la conceptualización y conformación del *Atlas* (1924-1929) de Warburg coincidió no sólo con la elaboración de los fragmentos que darían forma al *Libro de los pasajes* (1927-1940) de Walter Benjamin y con la publicación de la revista *Documents* (1929-1930) de Georges Bataille, sino con el desarrollo de los planteamientos teóricos en torno al montaje del cineasta Sergei Eisenstein, del dramaturgo alemán Bertolt Brecht y de

¹⁸⁷ La traducción es mía: “to “decompartmentalize” the *image* and the *time* that it bears within itself or that bears it”. Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image*, 19.

¹⁸⁸ Las cursivas son del autor. Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image*, 20.

los formalistas rusos. Dichos trabajos “centran su atención en el ensamblaje de fragmentos y en el choque significativo entre imágenes, en lo que sucede en el espectador cuando una imagen se articula con la otra, cuando sus temporalidades se abren y contaminan entre sí”.¹⁸⁹

La temporalidad que emerge en esos choques no es otra que la de la supervivencia (*Nachleben*). Es decir, la de aquello que se encuentra a medio camino entre los fantasmas a los que hace referencia Didi-Huberman y los síntomas, como aquello que se presenta como excepción o irregularidad dentro de un patrón regular de funcionamiento, configuración o comportamiento. Ahora bien, según el propio Didi-Huberman (2017), el concepto de “supervivencia”, o *Nachleben*, de Warburg proviene de la escuela antropológica anglosajona, en específico de los trabajos de Edward B. Taylor y sus estudios culturales.

A través del análisis de detalles nimios o triviales, al igual que después lo haría Warburg, Taylor fue capaz de reconocer en ciertos fenómenos culturales una serie de marcas anacrónicas que develaban un complejo entramado de relaciones temporales entre el pasado y el presente en la forma de reapariciones de aquello que “parecía ser un elemento descartado de la cultura”,¹⁹⁰ pero que sin embargo, parecía persistir como testimonio de la decadencia de cierta etapa de la historia de la sociedad que lo produjo.

De tal manera, las supervivencias son, como nos advierte Georges Didi-Huberman (2017), síntomas portadores de desorientación temporal. Éstas no se pueden entender como indicadores de un proceso teleológico de evolución, pero sí como fósiles vivientes que sobreviven en el limbo de la memoria, cuyas reapariciones fantasmales —y, por lo general, erráticas— nos permiten establecer otros órdenes de relación con el tiempo, la memoria y la historia, lejos de la concepción positivista que los esquematizó como lineales, y cercanos a la impureza propia de lo anacrónico.¹⁹¹

Entonces, se reconoce que las imágenes, en tanto indicios, contienen una dinámica de tensión sintomática y de crisis latente, sin la cual sería imposible atribuirles significación,

¹⁸⁹ Ivan Pintor, “Formas del Altas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto”, *Barcelona, Research, Art, Creation* 5(2), 158.

¹⁹⁰ La traducción es mía: “what appears to be a discarded element in a culture”. Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image*, 32.

¹⁹¹ Según Didi-Huberman (2017), a través del concepto de supervivencia, al que entiende como sintomático, Aby Warnburg logró poner sobre la mesa la discusión en torno a la sobredeterminación temporal de la historia.

aunque ésta sea múltiple. Y, también, a través de la cual es posible pensarlas como núcleos de reflexión sobre la historia, susceptibles de devenir en aparatos de pensamiento más complejos en su yuxtaposición, montaje o combinación con otras imágenes. Según esta lógica, las imágenes jamás deben ser disociadas de sus contextos de origen (de las acciones de los sujetos que las produjeron, de las creencias y cosmovisiones de la época en la que surgieron, ni de las maneras en las cuales fueron pensadas, teorizadas, analizadas y entendidas), sino que para poder ser movilizadas o desterritorializadas hacia el ámbito de la antropología cultural, deben someterse a un riguroso escrutinio histórico, pues “el atlas es un instrumento para suscitar una colisión significativa entre imágenes capaz de poner de relieve impurezas, supervivencias y connivencias secretas, una máquina de remontaje para dinamizar el pensamiento en las zonas limítrofes, en las fracturas históricas”.¹⁹²

Encontramos ejemplos de lo anterior en obras como el *Atlas* (1962-2013) de Gerhard Richter, o el *Proyecto Ruanda* (1994-2010) de Alfredo Jaar, así como la mayoría de la obra de Gianikian y Ricci Lucchi, por ejemplo, su “Trilogía de la Guerra” (1995, 1998, 2004), que se constituyen como formas-atlas a partir del remontaje de los archivos y los materiales provenientes de colecciones tanto públicas como privadas, y a las que los creadores tuvieron acceso de diversas maneras. En ellas, la acción de extraer imágenes, documentos, objetos, filmes, testimonios, etc., de su contexto original y remontarlos de maneras complejas que muestran tanto sus conexiones como sus discontinuidades, asume la fragmentación como condición no solo para representar, sino para ser elaborada, al mismo tiempo que propone nuevos ordenes de asociación afectiva. Lo que ensayan es un nuevo reordenamiento de lo sensible (de las imágenes) que pretende “sugerir una imagen total de un período o cultura”,¹⁹³ que toma forma, como advierte W.J.T. Mitchell (2018), en el reconocimiento y conjunción de huellas significantes con el fin de hacer aparecer un nuevo orden de conocimiento, o bien, de revelar “algo que antes desafiaba al entendimiento”.¹⁹⁴

¹⁹² Ivan Pintor, “Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg”, 165.

¹⁹³ W.J.T. Mitchell, “Método, demencia y montaje. Síntoma y símbolo: de Aby Warburg a *A Beautiful Mind*”, en *Los cuerpos de la imagen*, dir. Benjamin Mayer (México: Diecisiete; CONACULTA, 2018), 64.

¹⁹⁴ W.J.T. Mitchell, “Método, demencia y montaje”, 65.



Gerhard Richter, *Atlas*, 1962-2013.

Según Georges Didi-Huberman, quien ha analizado un sinnúmero de prácticas artísticas y cinematográficas que replican la lógica del *Atlas* (1924-1929) de Warburg, la creación de estos montajes-conocimiento (*knowledge-montage*), implica, a través de la puesta en movimiento de las significaciones, el rechazo de cualquier matriz de inteligibilidad que podría ser atribuida a la disposición original de esas imágenes o documentos en sus contextos originales, pues “la imagen no es un campo cerrado del conocimiento, es un torbellino, una fuerza centrífuga, a diferencia de cualquier otro campo de conocimiento”.¹⁹⁵

Estas obras hacen hincapié en la persistencia de ciertas manifestaciones de la violencia imperial y colonial y su devenir en ejercicios violentos del poder estatal sobre los cuerpos. Para ello aprovechan la condición lacunar, propia de todo archivo, haciendo

¹⁹⁵ Georges Didi-Huberman citado en W.J.T. Mitchell, “Método, demencia y montaje”, 68.

evidentes sus zonas grises, producto de censuras arbitrarias o inconscientes, así como de actos de violencia, agresión o destrucción, como afirmó Georges Didi-Huberman en “El archivo arde” (2007): “los agujeros son frecuentemente el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones, agresiones o autos de fe el archivo, con frecuencia, es gris, no sólo a causa del tiempo discurrido, sino también por la ceniza del entorno, de lo carbonizado”.¹⁹⁶

Como se puede intuir hasta ahora, dichas prácticas implican una serie de operaciones dialécticas que deben ser pensadas en su contingencia como procesos socio-históricamente críticos y autorreflexivos que nos permiten pensar la teoría como un agente que se desarrolla dentro de la práctica misma, y cuyo ejercicio se plantea como una clara intención de incidencia política, es decir, sobre la distribución de lo sensible en el espacio de lo común.¹⁹⁷ Se trata de filmes y videos, que recurren al uso de imágenes en movimiento provenientes del archivo y que no se emplazan dentro de coordenadas fijas ni homogéneas para la creación artística. Éstas son prácticas totalmente heterogéneas e inaprehensibles que responden, hasta cierto punto, a la lógica formal de construcción de conocimiento del *Atlas*. Es decir, a la creación de relaciones asociativas entre materiales de proveniencia heterogénea a partir de montajes que los descolocan de cualquier linealidad narrativa o temporal.

¹⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *El archivo arde*.

¹⁹⁷ Jacques Rancière define la división de lo sensible como el “sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división”. Véase Jacques Rancière, “La división de lo sensible. Estética y política”, <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>



Alfredo Jaar, *Proyecto Ruanda*, 1994-2010.

Materia oscura, imagen bastarda¹⁹⁸

Obras como *Materia oscura* (2016) del creador interdisciplinario Bruno Varela, exploran la indeterminación de los documentos e imágenes de archivo y operan a partir de su desplazamiento crítico. La descontextualización y re-montaje que ponen en marcha, evidencian que sus preguntas principales giran en torno a la condición de la imagen en tanto figuraciones de los problemas socio-políticos, tanto del pasado como del presente. Es decir, los modos particulares de materialización de los sucesos. Se trata de prácticas cuyos orígenes se pueden rastrear hacia las primeras vanguardias del siglo XX y, más aún, cuyos procedimientos técnico-formales se originaron durante la explosión de los conceptualismos a mediados del siglo pasado.

Los documentos e imágenes con las que Varela da forma a *Materia oscura* (2016) son testimonios informes, carbonizados, tachados o dañados hasta su desaparición, incapaces de dar cuenta de los acontecimientos relacionados con la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa, tema de dicha obra. Dicha impotencia del archivo implica entender a los documentos y los testimonios que contiene no sólo como pruebas visuales empujadas por la violencia epistémica hacia lo que, la ensayista alemana Hito Steyerl, junto con el artista libanés Rabih Mroué,¹⁹⁹ ha denominado “la zona de probabilidad cero”,²⁰⁰ sino como imágenes condenadas por la violencia y la historia. Se trata de imágenes empobrecidas y enmudecidas, incluso espectrales.

Ahora bien, ¿en qué o, en dónde radica la pobreza de una imagen? La imagen pobre es definida por Steyerl en “En defensa de la imagen pobre” (2016), como una copia en movimiento, con mala calidad y una resolución subestándar, como un fantasma de una imagen que deviene detrito en el constante y vertiginoso flujo del capitalismo audiovisual.

¹⁹⁸ Una versión modificada de este apartado fue publicada como parte de las memorias de la *VII Jornada de Cine mexicano: cine y política* (2019), editadas por la Universidad Panamericana.

¹⁹⁹ Rabih Mroué problematiza, a lo largo de toda su obra, pero sobre todo en *The Inhabitants of Images* (2011) y *The Pixelated Revolution* (2012), el papel de las imágenes como catalizadores de la revolución social durante los acontecimientos de la primavera árabe. Así mismo, se pregunta por las maneras en las que la censura y la degradación de la calidad de la imagen por parte del Estado y la milicia, constituyen una de las más elaboradas formas de la violencia política en la contemporaneidad.

²⁰⁰ “La zona de probabilidad cero, el espacio en que las imágenes/objetos se desdibujan, pixelan y salen de circulación, no es una condición metafísica. En muchos casos se trata de una obra del hombre, y es mantenida por la violencia epistémica y militar, por las tinieblas bélicas, el crepúsculo político, el privilegio de clase, el nacionalismo, los monopolios mediáticos y la indiferencia persistente. Su resolución se gobierna de acuerdo con paradigmas legales, políticos y tecnológicos” Véase Steyerl *Los condenados de la pantalla*, 163-164.

Las imágenes pobres “son los Condenados de la Pantalla contemporáneos, el detrito de la producción audiovisual”.²⁰¹ Su carácter es el de una “lumpenproletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución [...]. La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original. Su genealogía es dudosa”.²⁰² Sin embargo, una imagen pobre también es aquella que, en su rechazo político, permanece como indeterminada, irresuelta y enigmática. Las imágenes pobres adoptan, según Hito Steyerl, una nueva dimensión discursiva cuando su existencia se extiende hacia ese umbral fenomenológico que existe entre la bi y la tridimensionalidad.

Todos aquellos documentos y objetos que han sido excluidos de la formación discursiva “oficial”, denigrados hasta ocupar una posición paradójica entre lo visible y lo invisible y que “van mucho más allá de la esfera de la representación y alcanzan un mundo donde el orden de las cosas y de los seres humanos, de la vida, la muerte y la identidad, queda en suspenso”,²⁰³ se convierten en imágenes bastardas, testigos empobrecidos de la neutralización violenta del acontecer, llevada a cabo por la historia.

En esa precariedad, definida por los intereses políticos, militares y comerciales, las imágenes, los documentos y los objetos que testifican sobre el acontecer violento “no pueden dar cuenta cabal de la situación que supuestamente representa[n]”.²⁰⁴ Al mismo tiempo, su carácter paradójico y espectral, les añade una capa de significación adicional que remite no sólo a su contenido, sino hacia su forma, una forma que demuestra el tratamiento violento que se le da a la imagen cuando es necesario volverla opaca e inaccesible, impenetrable; paradójicamente, convirtiéndolas en vestigios, huellas y trazos de lo que sucedido a cuya lectura es posible acceder mediante las brasas que de ellos emanan.²⁰⁵

Materia Oscura (México, 2016), se trata de un *ejercicio* audiovisual *experimental* realizado a partir de la revisión de las “54,000 fojas, divididas en 85 tomos y 13 anexos, del “Caso Iguala”, hechos públicos por la Procuraduría General de la República, PGR, en 2015,

²⁰¹ Hito Steyerl, “En defensa de la imagen pobre”, 34.

²⁰² Hito Steyerl, “En defensa de la imagen pobre”, 34.

²⁰³ Hito Steyerl, “Desaparecidos: Entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación”, 163.

²⁰⁴ Hito Steyerl, “Desaparecidos: Entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación”, 161.

²⁰⁵ Véase Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (México: Ediciones Ve, 2012).

impactadas en el colisionador por el segundo y último informe del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI)”,²⁰⁶ según las palabras del propio artista.

A lo largo de más de ocho minutos, se superponen en *Materia Oscura* (2016) diversos registros documentales (fotografías, formatos y oficios) extraídos de las fojas pertenecientes al archivo de investigación de la PGR sobre la desaparición forzada de los 43 normalistas de Ayotzinapa, y sobre ellos se imprime un breve texto, escrito por el artista, en donde pretende establecer las condiciones de (i)legibilidad de aquellas precarias imágenes que transitan ante nuestros ojos. El correlato de este tránsito de imágenes precarizadas, mediante diversos mecanismos técnicos que las opacan y buscan su desaparición, está constituido por una banda sonora instrumental y las grabaciones provenientes de las lecturas del segundo y quinto informe del GIEI.

En *Materia Oscura* (2016), lo visual y lo sonoro se disocian; lo que vemos, leemos y escuchamos es una división tripartita entre la impronta textual, la imagen visual bastarda, por supuesto, y la banda sonora. Estas dimensiones representan un acto de resistencia: resistencia como denuncia y cuestionamiento escrito ante la más avanzada forma de la violencia estatal; resistencia como la negación a desaparecer de aquellas imágenes que, aún en su en su carácter espectral y en su indefinición intersticial, demandan ser vistas, y resistencia ante la mentira política, declarada en la “verdad oficial” emitida por el Estado.

Cada una de las imágenes que se reproducen en *loop*, mediante un montaje frenético y de corte limpio, es más precaria que la anterior, más abstracta, menos legible; ha sido disuelta “hasta el punto de perder la potencia y su condición de imagen”. Sin embargo, “las presencias permanecen” inscritas en esa pobreza y en su repetición claman justicia. Estas imágenes espectrales que se escapan a la comprensión total nos obligan a plantear preguntas desde su irrupción en el presente; indican la existencia de otra narrativa, de “una historia no contada que cuestiona la veracidad de la versión autorizada sobre los sucesos”.²⁰⁷

²⁰⁶ Respecto al “Caso Iguala” se pueden consultar los documentos realizados por los investigadores del GIEI en el sitio web prensagieiyotzi.wixsite.com

²⁰⁷ J.A Weinstock. “Introduction: The Spectral Turn” en Ma. del Pilar Blanco y E. Peeren (eds.). *The Spectralities Reader*. NY: Bloomsbury, Continuum, 2013, p. 63.



Bruno Varela, *Materia oscura*, 2016.



Bruno Varela, *Materia oscura*, 2016.

Con un desfase de un minuto y medio, a partir del inicio de la lectura del segundo informe realizado por los peritos independientes de la GIEI, en donde se relatan los sucesos acontecidos durante la madrugada del 27 de septiembre del 2014 cuando, supuestamente, los cuerpos de los estudiantes normalistas fueron depositados y quemados en el basurero de Cocula por miembros de la organización delictiva Guerreros Unidos, tiene lugar la impronta violenta de las siguientes líneas sobre una serie de pruebas periciales, emborronadas por la degradación de su calidad, fotocopiadas hasta su desaparición, en donde los datos que puedan comprometer la veracidad del discurso estatal han sido escondidos debajo de espesas líneas negras, iniciándose así un proceso de desmontaje del discurso “oficial” emitido por las autoridades en torno a la desaparición de los “43”:

La desaparición forzada, además de un acto criminal, activa un oscuro conjuro que abre un ingreso [a] otra dimensión; una forma de existencia paralela, impuesta con la fuerza más brutal, primero sobre los cuerpos y después a través de la violencia del lenguaje. El estado construye una narrativa que explica la desaparición como un proceso natural. Después, el lenguaje judicial

lo asienta en montañas de archivos ilegibles, tachados, fotocopiados, escaneados y vueltos a fotocopiar varias veces hasta que la desaparición se integre al propio documento. La desaparición de la imagen, la desaparición del texto.

Generaciones de imágenes disueltas hasta el punto de perder la potencia y su condición de imágenes, pero aun así las presencias permanecen.

Las estrategias de la escritura burocrática judicial son varias: la omisión, la ocultación, la borradura, el bloqueo, el desenfoque, la sobreimpresión, la saturación. Pero, aun así, las presencias permanecen.

El espectro electromagnético está lleno de estas entidades; están ahí, pero no las percibimos. La materia oscura es un término genético para eso que debe ocupar un espacio, pero que no podemos ver. Las imágenes colisionan para convertirse en ondulación; un miasma (aún no identificado) de partículas fundamentales.

Sobre dichas imágenes, no sólo se imponen violentamente la palabra y la voz, sino que se añade un elemento sonoro musical ominoso que sobresatura la imagen sonora y despliega una serie de afectos relacionados con la incertidumbre ante el carácter ominoso de aquellas imágenes que conforman la primera capa de sentido contenida en *Materia Oscura* (2016), a la vez que fractura, desde su repetitividad, el sentido de aquello que es puesto en movimiento en este ejercicio audiovisual.

Materia oscura (2016), indaga críticamente, desde el cuestionamiento de la condición material de la imagen, acerca de una de las formas más avanzadas del ejercicio violento de la política estatal: la práctica de la invisibilización de la violencia, ejercida por la maquinaria del Estado, mediante la supresión y desaparición forzada de los cuerpos sobre los que se inscribe la impronta violenta, así como la radicalización de dicho ejercicio mediante la desaparición de los textos, archivos e imágenes que resguardan el testimonio de lo acontecido. La separación entre lo que vemos y lo que oímos da cuenta de la debilidad de aquel relato transmitido en cadena nacional acerca de lo acontecido, mientras que la impronta violenta, como demuestra el ejercicio experimental de Varela, no sólo se inscribió sobre los

cuerpos de los desaparecidos, sino sobre todo aquel documento que pudiera dar testimonio de lo que realmente sucedió.

La sobreimpresión de los fragmentos escritos sobre estas imágenes disueltas hasta su precariedad, así como la superposición del documento escaneado en diversas ocasiones en la más baja calidad posible, tachado, invisibilizado, sobre el relato oral de una examinadora del GIEI replica las estrategias burocráticas de negación del documento: omisión, ocultación, borradura, bloqueo, desenfoque, sobreimpresión, saturación; mismas que lo llevan a habitar en el margen de la espectralidad, de aquello que esta sin estar entre lo visible y lo invisible y que, según las palabras del propio Varela, abren un portal hacia la indeterminación, hacia la dimensión de la materia oscura, “eso que debe ocupar un espacio, pero que no lo podemos ver”.

Este ejercicio experimental nos obliga a preguntarnos acerca de las maneras en las que se determina la “verdad oficial”, ¿ésta es determinada por la política? O, al contrario, ¿es la verdad la que determina a la política? Según Michel Foucault la verdad es siempre políticamente regulada en tanto las llamadas “políticas de la verdad” se componen por una serie de reglas que determinan su producción dentro de una formación discursiva determinada; entre estas políticas se encuentran ciertas distinciones que ayudan en la diferenciación de aquello que es cierto, frente a aquello que no, así como un numeroso grupo de procedimientos para construirla.

En el caso del contexto mexicano, como prueba la obra analizada, estas distinciones, propias de las políticas de la verdad, se ponen en operación para legitimar la (in)coherencia del discurso político mediante la negación o minimización de las versiones paralelas. Por lo tanto, la validez de dicho discurso estaría dada por su apego a los requisitos oficiales de veracidad de lo enunciado, alcanzando el estatus de “verdad oficial” no por la certitud de sus aseveraciones, sino solamente por su suficiencia respecto de las distinciones que el Estado elaboró para legitimarla como tal. Por otra parte, las imágenes bastardas con las cuales Varela construye esta potente crítica y reclamo político dan cuenta de la condición paradójica inherente a toda imagen; es decir, de su doble articulación en tanto síntoma y conocimiento, en tanto interrupción del saber e interrupción del caos, para volver a utilizar las palabras del filósofo e historiador del arte francés Georges Didi-Huberman.

Los espectros del contra-archivo

Las imágenes-espectro²⁰⁸ que se hacen visibles en *Materia Oscura* (2016), problematizan las relaciones socio-políticas del México contemporáneo. Éstas constituyen un campo no sólo de indeterminación respecto frente a las narrativas oficiales emitidas por el Estado, sino que hacen evidentes las tensiones e interrelaciones entre la producción social del sentido, el arte y las relaciones de poder, fundándolas en la intersección siempre en disputa entre la forma y el contenido. La imagen bastarda, el detrito de la historia, producto de la degradación por parte del Estado de toda prueba que pudiese desestabilizar el discurso oficial, habita un espacio intersticial desde el cual su potencia es restituida y vuelve a ser capaz de dar cuenta, en un nivel más complejo, de la negación rotunda del acontecimiento mediante procedimientos violentos.

La imagen se convierte así en un lugar abierto a la puja por el sentido, en un lugar de encuentro entre la estética y la política, y en un terreno en donde tienen cabida la descomposición y el cuestionamiento de la historicidad propia de la historia. Los sentidos de los objetos precarios, de estas imágenes empobrecidas, operan desde su anacronía e imponen una relación de otro orden entre el tiempo y la historia. Éstos surgen, según Didi-Huberman, en el pliegue entre la imagen y la historia. Es decir, en el mismo lugar desde el cual se nos revela la existencia de trazas históricas sobre el presente.

En su famoso texto *Mal de archivo* (1996), el filósofo argelino Jacques Derrida discute los propósitos y funciones del archivo a través de una revisión de la signatura

²⁰⁸ En su libro *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film* (2005), Jeffrey Skoller analiza una serie de prácticas audiovisuales alternativas y experimentales en las cuales se cuestiona la producción de las narrativas sobre el pasado y a las cuales define como alegóricas. Las obras que el autor disecciona a lo largo de la publicación enfatizan, a partir de mecanismos estéticos y retóricos particulares, la naturaleza material de los elementos a través de los cuales los discursos históricos son construidos. Para ello, Skoller organiza sus análisis en torno a tres figuras que dan cuenta de la presencia de un excedente no-visible en la representación de la historia en la posmodernidad: los fragmentos, las sombras y los espectros. Estos últimos resultan de especial interés para el análisis que aquí llevo a cabo, pues hay una contradicción radical (o aporía) que envuelve a los eventos que la obra de Bruno Varela busca abordar de manera crítica, pues su brutalidad anula cualquier intento de representarlos, entendiendo la representación como una manera de hacerlos imaginables. Como afirma el autor de *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film* (2005), hay eventos cuya naturaleza desafía todas las formas que nuestra cultura tiene para dar cuenta de ellos. De ahí que, en obras como *Signal- Germany on the Air* y *Killer of Sheep*, analizadas por Skoller, la narrativa gire en torno a aquellos elementos del pasado que persisten en el presente de la narración como fuerzas que desafían su entendimiento dentro de una imagen coherente del pasado. Véase Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film* (Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2005).

freudiana. Dicha discusión reposa sobre tres hipótesis relacionadas con las enseñanzas del psicoanalista vienés: la impronta de su signatura sobre su propio archivo, sobre el concepto general de archivo y, finalmente, sobre el archivar como proceso (*archivization*). A partir de ello, Derrida invoca la necesidad de reconocer al archivo como un entrecruce entre el lugar y la ley, entre lo topológico y lo nomológico. Es decir, tanto como el lugar de resguardo de los más diversos documentos y materiales, como aquellos principios (o, como afirma Ariella Azoulay (2014), constelaciones accesorias como tarjetas, carpetas, reglamentos, etc.), que rigen su ordenamiento según series homogéneas y que, al mismo tiempo, condicionan tanto la cancelación como el acceso a los documentos que contiene.

De tal manera, el archivo implicaría una cuidadosa tecnología de sistematización y resguardo, pero también de ocultamiento de sus materiales. A través de un proceso deconstructivo, Derrida advierte también que para la conformación de cualquier archivo están en juego dos pulsiones contradictorias y, a la vez, codependientes. Por un lado, en todo archivo se instituyen y conservan todo tipo de historias, memorias y documentos, pero, por el otro, todo proceso archivístico implica un impulso mudo de agresión y destrucción que pretende borrarlo en su propia constitución, y cuyas trazas son invisibles. En pocas palabras, según Derrida, sería imposible la existencia de algo tal como un archivo de la destrucción del archivo.

Por lo tanto, el archivo no puede existir sin que la tensión entre el resguardo y el borramiento se localice en su interior. Ésta tiende a opacar y neutralizar los documentos hasta que convertirlos pretéritos, hasta que no representen un peligro activo para el poder la institución de la ley “ y, que por mucho, [puedan] servir para la escritura de la historia”.²⁰⁹ Sin embargo, este mal de archivo, este mal radical, como lo nombra el filósofo, puede devenir productivo en tanto “la destrucción radical puede ser *reinvertida* en otra lógica, en la inagotable lógica *economicista* de un archivo que capitaliza todo, incluso aquello que lo arruina o que radicalmente disputa su poder”.²¹⁰ En ese sentido, la tecnología del archivo

²⁰⁹ Ariella Azoulay, “Archivo” en *Historia potencial y otros ensayos* (México: CONACULTA, T-e-e oría, 2014), 11.

²¹⁰ La traducción es mía y las cursivas son del autor: “the radical destruction can again be *reinvested* in another logic, in the inexhaustible *economicist* resource of an archive which capitalizes everything, even that which ruins it or radically contests its power”. Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), 13.

produce y resguarda, al mismo tiempo, los acontecimientos o eventos archivables, determina aquello que se puede consignar bajo su resguardo al mismo tiempo que establece aquello que deberá quedar en el olvido.

No olvidemos los ecos de este proceso en la definición ofrecida por Michel Foucault en su *Arqueología del saber* (2013), según la cual un archivo no es el conglomerado de textos correspondientes al pasado de una cultura, sino un sistema de acontecimientos (enunciados) y cosas, instaurado a través de ciertas prácticas discursivas que determinan aquello que se puede ver y decir en una época determinada:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, no se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extrema palidez. El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo *el sistema de su enunciabilidad*. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el *sistema de su funcionamiento*.²¹¹

A partir de lo anterior, quisiera enfocarme en el acto violento que determina y condiciona al archivo y a los acontecimientos que en él habitan. Y, sobre todo, poner en relación dicha

²¹¹ Michel Foucault, *La arqueología del saber* (México: Siglo XX, 2013), 170. Las cursivas son del autor.

constitución “maligna”, de la que supuestamente, como afirmó Derrida, no queda ninguna traza, pues es silenciosa, con los documentos borrados contenidos en los expedientes que Bruno Varela movilizó para dar forma a su obra *Materia oscura* (México, 2016). Me parece que la obra mencionada pone en crisis la aseveración derridiana en tanto da cuenta de dicha supresión, del acto violento que constituye y borra, a la vez, el expediente del “caso Ayotzinapa”.

En *Materia oscura* (México, 2016), Bruno Varela trabaja con archivos consignados para su olvido, deliberadamente dañados, hechos cenizas. El acto a través del cual dicha consignación del detrito documental ocurre, constituye, claramente, un archivo propio de las agresiones que atentan contra la memoria y su emplazamiento en el archivo (como *topos* y *nomos*), mismas que, según la lógica de Derrida, supondría su propia destrucción por adelantado, o en el mismo procedimiento a través del cual destruyen dicho archivo. *Materia oscura* (2016), nos permite asistir a la puesta en forma de un contra-archivo en donde se hacen visibles las improntas violentas del borramiento documental.

Para Hal Foster (2004), el origen de este tipo de estrategias que arrancan al material de archivo de sus contextos de origen para insertarlo dentro de nuevos sistemas de significación, se puede rastrear hasta ciertas manifestaciones artísticas de la preguerra. Sin embargo, no encontrarían su punto climático sino hasta el desarrollo de ciertas manifestaciones del arte conceptual como las de Tacita Dean, Sam Durant y Thomas Hirschhorn. En ellas, la organización caótica de algunos textos, imágenes y testimonios, pretende hacer que “la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente [...] para garantizar una legibilidad que luego puede ser trastocada”.²¹² Con ello, el acto de la descontextualización se convertiría en un procedimiento analítico que les permitiera indagar en el pasado y establecer relaciones críticas con los modos en que la historia fue y ha sido narrada.

Esto implica la afirmación del desorden, lo fragmentario y la contingencia propios del archivo como una herramienta productiva capaz de desafiar los relatos históricos lineales y unívocos, así como de activar una nueva epistemología del archivo como lugar y medio en

²¹² Hal Foster, “El impulso de archivo”, *Nimio* 3 (2016), 103.

crisis. La práctica contra-archivística entiende al archivo como “un repositorio incompleto e inestable, una entidad para ser impugnada y expandida a través de actos clandestinos, un espacio de no permanencia y juego”.²¹³ En tanto estrategia artística, el contra-archivo introduce la diferencia en la historicidad y la historización, irrumpe y quiebra las narraciones históricas hegemónicas y tradicionales a partir del reconocimiento de su coexistencia con el presente y sus posibles relecturas o articulaciones futuras a través de la reorientación de y hacia el pasado.²¹⁴

A través del proceso de recuperación de los materiales dañados y su posterior montaje sobre la banda sonora de la lectura de los informes emitidos por el GIEI, en *Materia oscura* (2014), se hacen manifiestas las múltiples y complejas relaciones de poder y saber que se inscriben en la creación de todo archivo a partir de procesos memoriales hegemónicos y, como he explicado anteriormente, violentos. El énfasis que el discurso de Bruno Varela hace sobre las determinaciones materiales de dichos documentos puede interpretarse como un acto de resistencia contra el olvido (procurado por el borramiento y empobrecimiento de las imágenes puestas en movimiento) que toma la forma tanto de un contra-archivo, como de un archivo alternativo en el que tienen lugar múltiples renegociaciones del sentido de cada fotografía, fotocopia, testimonio, etc.

Por otra parte, es importante recalcar que apropiaciones y activaciones de los documentos y materiales del archivo implican diversos riesgos, relacionados con sus usos y abusos, como afirma Esra Ozban (2014), siguiendo a Jacques Derrida:

if the power of archiving comes from the organization, selection, and categorization of the material, counter-archival practices challenge this in the sense that the user can do the selection, categorization and organization of the archive. Since any user can download the archive, they become an archivist

²¹³ La traducción es mía: “an incomplete and unstable repository, an entity to be contested and expanded through clandestine acts, a space of impermanence and play”. Brett Kashmere, “Cache Rules Everything Around Me”, *Incite 2* (2010), <http://www.incite-online.net/intro2.html>

²¹⁴ Como afirma Kate Eichhorn (2013), en la constitución de los archivos tiene lugar la producción del conocimiento. Éstos no son repositorios de saberes pasados o de historias sometidas a los designios del olvido, sino sitios en donde el saber acontece y esto solo puede suceder en tanto el archivo sea considerado como una problemática del presente y el futuro y no como una cuestión del pasado. Véase Kate Eichhorn, *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order* (Philadelphia: Temple University Press, 2013), 3-5.

who can re-order, re-organize and re-classify the material. However, the material is open to any kind of use, so it is also open to abuse. On the one hand, it may pave a way to creative interpretations of the footage and remediate records for the sake of counter-memorial practices of the resistance, on the other hand they may be utilized by the official narrative or court cases as 'evidence' against the protestors.²¹⁵

Ahora bien, en la obra analizada, Bruno Varela reconoce los peligros de los que hablaban Jacques Derrida y Esra Ozban en los usos maliciosos y tergiversaciones de la información contenida en los documentos que conforman el expediente con el que el artista trabajó. En *materia oscura* (2016), las memorias alternativas coexisten en una relación problemática con el presente y son invocadas a través de los espectros que habitan los testimonios e imágenes contenidos en el archivo, y las huellas del trauma en una doble articulación entre el borramiento de los documentos y la desaparición forzada de los cuerpos, que se escapan a la ambigüedad de la verdad oficial emitida por el Estado-nación. Al dar cuenta de ello, este tipo de prácticas construyen una serie de contra-historias que no sólo ponen en crisis a la historia oficial, sino que producen rupturas y discontinuidades en la lógica de las narrativas que la construyen.

Finalmente, obras como las analizadas a lo largo de este capítulo tienen un carácter crítico respecto de los acontecimientos que da lugar a otras formas del saber histórico (pero también cultural y social), y que no busca reducir a la historia “a un saber sobre el pasado como cosa en sí, o, en el mejor de los casos, a un saber que busque narrar y explicar el pasado para trazar líneas de futuros posibles”.²¹⁶ En ellas, tiene lugar la producción de zonas intersticiales en el interior de los relatos desde donde es posible contar otras historias, aquellas de los subalternos, de los que han quedado al margen. Y, por lo tanto, permiten hablar a las voces del archivo, se establecen otro tipo de relaciones con los documentos y los sujetos, en donde se reconoce el carácter violento de la constitución de todo archivo.

²¹⁵ Esra Ozban, “The Politics of Archive and Counter-archival Practices: The Case of *Geziparkarsir*” (tesis de maestría, University of London, 2014), 43.

²¹⁶ Ricardo nava Murcia, *Reconstruir el archivo. La historia, la huella, la ceniza* (México: UIA, 2015), 34.

Imágenes potenciales. Reescrituras de la historia y remontajes de la memoria en País bárbaro (Pays Barbare, Francia, 2013) de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi

...ciertamente, la historia es ante todo un encuentro con la muerte.

Arlette Farge (1991).

*Nuestro presente no es presa del escepticismo,
como se dice a veces con suficiencia, sino de la negación.*

Jacques Rancière (1997).

*Quien procure aproximarse al propio pasado sepultado,
debe comportarse como un hombre que excava.*

*Sobre todo, le está vedado intimidarse ante el retorno, una y otra vez,
sobre una y la misma circunstancia -debe esparcirla como
se hace con la tierra, removerla como se remueve la tierra.*

Walter Benjamin (1991).

Introducción

Como he intentado explicar a lo largo de esta tesis, obras como los performances de Hito Steyerl (*How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational*, 2013), y Travis Wilkerson (*Did You Wonder Who Fired the Gun*, 2017), así como la obra de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi (*Pays Barbare*, 2013; *Oh! Uomo*, 2004), e, inclusive, algunos ejemplos de creadores experimentales mexicanos como Bruno Varela (*Materia oscura*, 2016; *Colisión*, 2014),²¹⁷ pertenecen a un ámbito de difícil aprehensión, pues resulta imposible enmarcarlas dentro de lo estrictamente cinematográfico, aún en sus variantes más experimentales, así como tampoco se las puede considerar como meras prácticas artísticas conceptuales del orden de la instalación o el performance.

En ellas se entretreje un complejo entramado de relaciones contextuales que determinan las dinámicas entre unas y otras disciplinas.²¹⁸ Para su entendimiento es necesario ir más allá del análisis formal/material para “implicar las destrezas, hábitos, espacios sociales, instituciones y mercados”²¹⁹ en los que éstas se inscriben, razón por la cual, como ejes de este análisis, me concentraré en algunas estrategias estéticas y narrativas que

²¹⁷ En el capítulo anterior me enfoqué en el análisis de la obra del creador mexicano Bruno Varela, *Materia oscura* (2014), en el sentido del tipo de práctica contra archivística que supone la recuperación de un archivo dañado. Sin embargo, la relación entre dicho cortometraje y el problema central de esta tesis es aún más profunda, pues la disposición de los cuerpos de los estudiantes como desechos, tuvo lugar a partir su producción como subjetividades racializadas y precarizadas, y es solamente una de las facetas que muestran el devenir de la violencia colonial en el México contemporáneo.

²¹⁸ Resulta importante aclarar que es preferible referirse al material que este tipo de prácticas movilizan críticamente como archivístico y no como metraje “encontrado” y/o “reciclado”, en tanto éste implicaría un origen azaroso o fortuito, mientras que el término “archivo” conlleva un cuidadoso trabajo de investigación y clasificación de las imágenes y los documentos con los que trabajan, así como el reconocimiento de su imbricación dentro de un complejo entramado de relaciones de poder que caracterizan su conformación. Así pues, a lo largo de este capítulo me referiré de tal manera al material sobre el cual se fundan dichas obras. Sobre el aspecto metódico y metodológico que implica cualquier acercamiento al archivo, véase, Arlette Farge, *La atracción del archivo* (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, IVEL: 1991).

²¹⁹ María Luisa Ortega y Miguel Errazu, “De la caja de herramientas a la poética del palimpsesto”, 26.

surgen de la interacción entre la imagen en movimiento y otras prácticas como el performance, el collage, la instalación, y múltiples manifestaciones de aquello que se ha denominado como prácticas militantes.²²⁰

De la misma manera, estos trabajos deben interpretarse como una serie de posicionamientos éticos que ponen en crisis la producción histórica hegemónica de los discursos y las narrativas sobre el pasado, como mencioné anteriormente. Enfrentarnos analíticamente a las obras enlistadas más arriba implica reconocer su carácter intermedial. Como advierten María Luisa Ortega y Miguel Errazu (2019), las prácticas intermediales “se sitúan en el desplazamiento o en los márgenes de las disciplinas creativas (médium), reconocibles como prácticas sociales y espacios simbólicos/semióticos”.²²¹ Según los autores, lo anterior supone el reconocimiento de dichas manifestaciones expandidas de la imagen en movimiento como prácticas socio-materiales.

Un enfoque de este tipo supone el total reconocimiento de la materialidad de las artes y los medios que se convocan en la intermedialidad. Tanto para Agnes Pethö (2011), como para Lars Elleström (2010), el espacio del “inter”, inherente a la noción de intermedialidad resulta el lugar fundamental para atender a la materialidad de cada práctica y las múltiples interacciones críticas que tienen lugar a partir de su conjunción en toda su complejidad. Y, es que el “inter” supone una región liminar que permite aprehender a cada medio como una

²²⁰ Al hablar de prácticas militantes nos estamos refiriendo a un gran número de manifestaciones artísticas que interpelan a las foras de distribución de lo sensible hegemónicas, y cuya politicidad, como afirma Verónica Capasso (2014), no se reduce a su temática, “sino que tiene relación con el modo de producción (individual o colectivo), con la forma de intervención (en el espacio público, en el espacio institucional), con la materialidad con la que se configura la obra, con los modos de interpelación, con la circulación, etcétera” (22), de manera tal que se configuran como un campo en tensión desde el cual manifestar y ejercer una postura crítica frente a la realidad social, política, económica y cultural. Verónica Capasso, “Militancia y prácticas artísticas. Una reflexión sobre el proceso de investigación”, *Boletín de arte* 14 (2014): 20-24.

²²¹ María Luisa Ortega y Miguel Errazu, “De la caja de herramientas a la poética del palimpsesto: el cine en el hacer de las artes en México”, *Fonseca, Journal of Communication* 19 (2019): 26.

inscripción material situada socio-históricamente sobre superficies estéticas y comunicativas específicas.

Según Agnes Pethö (2011), pensar al cine como una forma intermedial resulta sumamente productivo, pues permite un acercamiento minucioso a la imagen en movimiento a partir de la descripción tanto de la poiesis como de los efectos estilísticos específicos de dichas imágenes. Así pues, según la autora, ““Long shot” views over cinema get replaced by a “close up” investigation of the images themselves together with their media components and media relations, the aim of an intermedial analysis being the uncovering of the possible functions and meanings of intermedial figurations within a film”.²²²

A lo que apuntan posicionamientos como los de María Luisa Ortega, Agnes Pethö y Miguel Errazu, entre muchos otros exponentes de las teorías intermediales (surgidas en el seno de los análisis formalistas del arte), es al borramiento de las distinciones entre forma y contenido, para comenzar a entender la relación forma-contenido como un conjunto o una entidad de doble faz en donde la técnica y el discurso se muestran como inseparables y codependientes. Se trata de una relación de reciprocidad que ya habían apuntado con anterioridad pensadores como André Bazin, Th.W. Adorno, Walter Benjamin e, incluso, S. Kracauer.

Pueden considerarse ejemplos de lo anterior, las prácticas cinematográficas expandidas de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi —desde su cine perfumado hasta sus obras comisionadas por diversos museos—, el performance devenido filme de Travis Wilkerson, *Did you Wonder Who Fired the Gun?* (2017), la ruptura entre el ensayo

²²² Agnes Pethö, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011), 2.

académico y la práctica artística militante, encumbrada en los grandes museos, de Hito Steyerl, o bien, la obra fílmica no institucionalizada de Ana Vaz, obras, en las cuales la imagen en movimiento se relaciona de muchas maneras con otras manifestaciones del arte que le son contemporáneas y, al mismo tiempo, reactiva tradiciones fílmicas y artísticas pasadas, como he explicado en los capítulos anteriores en relación con los conceptualismos de mediados del siglo pasado y sus improntas formales y conceptuales en el quehacer cinematográfico de autores como Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Chris Marker y Bruno Varela.

Así pues, tal y como afirma Yissel Arce (2012), el devenir histórico de la imagen en movimiento, en el sentido que se le ha dado a lo largo de este trabajo de investigación, es decir, como algo más allá de la representación acrítica de un acontecimiento, ha contribuido a su conformación “como un locus privilegiado de reflexión profunda, de meditación sistemática y perturbadora sobre y desde el propio dispositivo cinematográfico”.²²³

A ello habría que añadir que obras como la que se analiza a lo largo de este capítulo explotan dicha cualidad para configurar una especie de palimpsesto de la memoria a través de la puesta en forma de una práctica contra-histórica, contra-archivística y, en todo caso, contra-memorial. Y, al hacerlo, ponen en crisis las construcciones discursivas oficiales/hegemónicas/institucionales que pretenden dar cuenta del pasado, ofreciendo lecturas alternativas de los acontecimientos que lo conformaron, desde un punto de vista ética y políticamente comprometido, en aras de una búsqueda —en los recovecos de la memoria colectiva— por el condicionamiento de un entendimiento crítico del presente.

²²³ Yissel Arce, “Narraciones de la nación: exploración desde las artes visuales contemporáneas en Sudáfrica postapartheid” (Tesis doctoral, El Colegio de México, 2012), 99.

Por ello, es importante reconocer el papel de la historia como una articulación entre interpretación y representación. Como afirma Alejandro Pedregal (2015) en su tesis doctoral “Film & Making Other History. Counterhegemonic Narratives for a Cinema of the Subaltern”, los procesos de interpretación y representación histórica

Are always interlaced, working dialectically in both directions. As a representational tool, the historical narrative not only selects the events it depicts and chooses appropriate data to support its storyline, but also frames the information from a particular perspective —the one of the narrator who provides meaning. It could be argued then that these conditions form the basis of historical interpretative criteria.²²⁴

En consonancia con lo anterior, podemos afirmar que la narración histórica, tal y como se ha desarrollado desde el advenimiento de la Modernidad, puede entenderse como una fabulación. Como advirtió Rancière en *La fábula cinematográfica (Film Fables, 2016)*, al recuperar la noción aristotélica del *muthos* (mito), la fábula no es más que un cierto ordenamiento de las acciones y los acontecimientos, según un encadenamiento causal determinado, con miras a lograr un cierto efecto estético, a partir de distribuir jerárquicamente los tiempos, y por lo tanto, el acceso al conocimiento, dentro de un cierto reparto de lo sensible,²²⁵ o espacio de lo social. En las propias palabras del autor, una ficción

²²⁴ Alejandro Pedregal, “Film & Making Other History. Counterhegemonic Narratives for a Cinema of the Subaltern” (Tesis doctoral, Aalto University, 2015), 27.

²²⁵ Según Davide Panagia (2010), el término reparto (o distribución, o partición) de lo sensible, es una traducción de la expresión *partage du sensible*, y debe ser entendido como una entidad doble en tanto implica el reparto como acción de compartir, así como el reparto en tanto separación. En otras palabras, el sentido de la repartición en Rancière implica tanto las condiciones que delimitan el compartir la experiencia en la colectividad, así como a las fuentes del disenso o disrupción de la experiencia dentro de la misma colectividad. Véase ““*Partage du sensible*”: the distribution of the sensible,” en *Jacques Rancière. Key Concepts*, ed. Jean-Philippe Deranty (Durham: Acumen, 2010), 95-103.

[...]significa construir una estructura de racionalidad causal que vincula los acontecimientos en una totalidad. Porque no se trata de contar cómo sucedieron los acontecimientos. Se trata de contar *cómo pueden* suceder, de narrarlos como los efectos de su propia posibilidad. El poeta construye así una trama causal cuya progresión está determinada por dos grandes relaciones: una relación entre la buena fortuna y la mala fortuna y una relación entre la ignorancia y el conocimiento.²²⁶

Según el autor, los grandes relatos modernos están estructurados según esta doble distribución temporal, y es por ello que han logrado inscribirse también, a manera de supervivencias, en el presente.²²⁷ En tanto tal, y como resultado del esfuerzo positivista, la historia se ofrece como una narrativa que estructura el mundo según conexiones causales: “la Historia se convirtió en la ficción ejemplar de una conjunción entre el despliegue del tiempo, la producción de conocimiento y la posibilidad de justicia”.²²⁸

En palabras de Hayden White (1992), “la narrativa [histórica] no es meramente una forma discursiva neutra que pueda o no utilizarse para representar los acontecimientos reales en su calidad de procesos de desarrollo; es más bien una forma discursiva que supone determinadas opciones ontológicas y epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas”.²²⁹ Es decir, el ordenamiento de los tiempos, la experiencia

²²⁶ Jacques Rancière, *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política* (Cantabria: Shangrila, 2017), 13-14.

²²⁷ Las narrativas históricas establecen lazos de continuidad incluso a partir de los cambios. Es decir, “si bien una nueva formación histórica no se sigue necesariamente de la anterior, siempre se apoya y despliega a partir de ésta”. Elías Palti Introducción” en Reinhart Koselleck, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia* (Barcelona: Paidós e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2001), 13.

²²⁸ Jacques Rancière, *Tiempos modernos*, 16.

²²⁹ Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (Barcelona: Paidós, 1992), 11.

y los acontecimientos, llevado a cabo por los relatos de la historia, implica, como se puede intuir, una interpretación del pasado que es atravesada por cuestiones ideológicas, políticas, sociales y contextuales determinadas, según las cuales toma forma la narrativa histórica como representación e interpretación del pasado desde un punto de vista hegemónico.

Entendida de tal manera, la historia es una construcción de conocimiento, íntimamente ligada a la producción de silencios y ausencias, de relatos incompletos y sesgados, pero también de imágenes faltantes, ausentes. Para Elías Palti (2001), es posible encontrar el reconocimiento de estas ausencias, en la teoría de la historia propuesta por Dilthey, quien “señaló la posibilidad del «olvido», de quiebres en la memoria colectiva, es decir, de que los contenidos ideales de la conciencia no se encontrasen siempre disponibles a los sujetos. Sin embargo, para Dilthey, éstos podrían aún reconstruirse a partir de los vestigios materiales de una cultura”.²³⁰

Es evidente, entonces, que estos quiebres de la memoria se encuentren acompañados por una falta de imágenes que den cuenta de los sucesos que han sido olvidados. En el ámbito cinematográfico encontramos conciencia de la magnitud de este problema en las ideas de Godard acerca de la imposibilidad del aparato cinematográfico para registrar el horror dentro de los campos de concentración y exterminio durante la Segunda Guerra Mundial. También son ejemplo de ello las ideas de Farocki acerca de la impotencia de la imagen para dar cuenta del daño provocado por el Napalm sobre los cuerpos, expresadas en su muy famoso cortometraje *Fuego inextinguible* (Alemania, 1969), e, incluso, en el filme documental acerca

²³⁰ Elías Palti Introducción” en Reinhart Koselleck, *Los estratos del tiempo*, 14.

del genocidio camboyano cometido por los Jemeres Rojos entre 1975 y 1979, *La imagen perdida* (*L'image manquante*, Camboya, Francia, 2013) de Rithy Pahn.

Al referirse a este tipo de imágenes incompletas o, supuestamente, inexistentes sobre el registro de ciertos momentos y atrocidades en la historia, Vicente Sánchez-Biosca propone hablar de ellas en el sentido de “eslabones perdidos”, pues

una *imagen que falta* puede considerarse una falla producida en la cadena del discurso, narrativo o aseverativo; aquella cadena que, en su sucesión y desplazamiento, produce un sentido y representa algo que está más allá de su materialidad: un relato de vida o una historia de comunidad o nación. Así, hablar de eslabón perdido en la cadena metonímica de las imágenes implica reconocer que algo se ha quebrado en la posibilidad del sentido [...]. Las imágenes ausentes son otras tantas detenciones en el proceso de comprensión, de crisis narrativa y de fracaso en la identificación de las imágenes-afecto. Dicho de otro modo, una imagen no falta porque no existan otras que puedan sustituirla (siempre las hay disponibles y prestas a cumplir esa tarea); falta porque no se la reconoce.²³¹

Para hacer frente a estas ausencias o faltas producidas en el seno mismo de los relatos históricos a partir de las lagunas archivísticas, las formas contrahegemónicas, antagónicas y/o subalternas de narración sobre el pasado, como las que se analizan a lo largo de esta tesis, llevan a cabo una acción dialéctica (entendida como un choque de opuestos que da lugar al surgimiento de nuevas ideas), y proponen nuevas maneras de comprender el mundo, así como

²³¹ Vicente Sánchez-Biosca, “El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboyano: en torno a *La imagen perdida* (Rithy Pahn, 2013)”, *Secuencias* 43-44 (2016), 58-59.

nuevas formas críticas de representación, capaces de modificar “las actitudes conformistas dominantes”,²³² y, por lo tanto, de reconstruir aquello que fue silenciado, aquello cuya imagen se presenta como incompleta o faltante por el relato histórico dominante.

En tanto discursos codificados sobre un medio material con capacidad de índice, o reflejo diferido de la realidad,²³³ las imágenes fijas y en movimiento son un lugar privilegiado para la narración histórica,²³⁴ como representación de los acontecimientos del pasado. Pero, también, las imágenes, a través de esa misma articulación dialéctica que las condiciona como entidades capaces de re-presentar la historia, pueden “crear “discrepancias” dentro de un orden dado de expectación o realidad”.²³⁵

Lo anterior puede acontecer, si seguimos el planteamiento de J. Rancière en torno a los regímenes del arte, en el momento en el que el régimen representativo es puesto en crisis durante la modernidad a través de los cambios en las técnicas de producción de lo sensible que ésta inauguró. Así pues, el colapso de la “representación” en las artes, está dado por diferentes motivos estéticos (formales y narrativos) que implican el quiebre de las jerarquías de los temas representados, así como de los sistemas estilísticos y genéricos, pero también

²³² La traducción es mía: “modifying conformist dominant attitudes”. Alejandro Pedregal, “Film & Making Other History”, 19.

²³³ Según la ontología baziniana, “la imagen fotográfica como huella de lo real, [es] una particular forma *apartada* del tiempo histórico [...] que, sin embargo, permite una nueva observación del mundo en un presente y es capaz de reproducirse o re-presentarse *ad infinitum*.” Véase, Lourdes Esqueda, “El cine como espejo diferido: el concepto de transferencia en André Bazin y Stanley Cavell”, *Palabra Clave* 22 (3), 2019, 8.

²³⁴ Según Toni Ross (2010), Jacques Rancière despliega en su libro *The Future of the Image*, una concepción dialéctica de las imágenes estéticas o artísticas, según la cual una imagen estética es una articulación entre las imágenes como presencias materiales puras, y las imágenes como discursos en los que se codifica una historia. Véase Toni Ross, “Image, montage” en *Jacques Rancière. Key Concepts*, ed. Jean-Philippe Deranty (Durham: Acumen, 2010), 155.

²³⁵ La traducción es mía: “creating “discrepancies” within a given order of expectation or reality”. Toni Ross, “Image, montage”, 155.

de la anulación de la distinción entre el arte y el no-arte, así como del privilegio de la palabra escrita —y su capacidad descriptiva/poética— y de la mimesis aristotélica.

En ese sentido, el análisis del filme de remontaje *País bárbaro* (*Pays Barbare*, Francia, 2013), dirigido por Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, que se desarrollará a lo largo de este tercer capítulo, retoma algunas de las preguntas que atraviesan implícitamente los primeros dos capítulos de esta investigación, ¿en qué sentido el colapso de la representación abona una lectura crítica de la narración hegemónica de la historia contenida en las imágenes? Y, más aún, en el dominio específico de las imágenes en movimiento, tema central de esta investigación, ¿cómo se lleva a cabo, en el nivel formal y narrativo, esta ruptura de los modos hegemónicos del saber en torno al pasado?, ¿cómo se nos ofrece la lectura crítica del pasado a través de la técnica cinematográfica?

El excedente de las imágenes

A mediados de la década de 1970, Yervant Gianikian (1942) y Angela Ricci Lucchi (1942-2018), tuvieron un encuentro fortuito con una colección de películas en formato *baby pathé* (9.5 mm), lo cual marcaría el inicio de su práctica como directores cinematográficos en el terreno del cine de metraje encontrado. Preocupados por la marcada decadencia de dichos materiales fotosensibles, la pareja comenzó a explorar e intervenir los más diversos tipos de imágenes de archivo. Sobre todo, se enfocaron en la catalogación y remontaje de imágenes relacionadas con algunos momentos de la historia europea como la primera guerra mundial, el genocidio armenio y el fascismo italiano, entre otros.

Para realizar la que quizá sea su obra cinematográfica más conocida, un ensamblaje crítico de materiales rescatados del olvido y provenientes de los archivos personales del documentalista oficial del Imperio italiano, Luca Comerio (1878-1940), titulada *Del Polo al Ecuador* (*Dal polo all'equatore*, Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, Italia, 1987), la pareja radicada en Milán desarrolló una especie de mesa de edición y montaje a la que

llamaron “cámara analítica”, cuya principal utilidad consiste en catalogar los detalles contenidos en cada una de las secuencias seleccionadas por los directores para su posterior re-montaje.

Gracias a su cámara analítica, los artistas fueron capaces de crear una vasta colección, compuesta por un sinnúmero de motivos visuales que, usualmente, suelen pasar desapercibidos para el ojo desnudo del espectador gracias a los fundidos, al montaje y a la velocidad de reproducción propia del proyector cinematográfico. Dicho dispositivo, mismo que nos recuerda a los experimentos cronofotográficos²³⁶ de Marey y Muybridge, posteriormente se convertiría en la principal herramienta no sólo de producción de las películas e instalaciones de la pareja, sino en un instrumento crítico de investigación. Como afirmaron los propios cineastas al describir su método de trabajo:

The construction of an analytical camera lets us get close to, even to enter deep within each individual frame. We have control over the speed of the film, the details, the colour. We can freeze and reproduce the archive material in unusual ways. This is how we do our *cataloguing*: of all the images we find and possess, we archive those which have caused the strongest emotions in us. Using the old to create the new, bringing hidden significance out of the past, turning original meanings upside-down. End-of-millennium memories of actions and ideologies.²³⁷

Como afirman Gianikian y Ricci Lucchi, la cámara analítica es “un dispositivo de ralentización y manipulación que [...] busca la mirada ética del espectador, que éste crezca dentro de una imagen espectral y anacrónica que, situada entre la memoria y el acontecimiento, vuelve a suceder en la sala de cine”.²³⁸ La *cámara analítica* de Gianikian y Ricci Lucchi es capaz de multiplicar, fragmentar, colorear, ralentizar y acelerar las imágenes que los artistas rescatan del olvido y, de la misma manera, permite reencuadrar cada uno de

²³⁶ La cronofotografía es una técnica fotográfica, desarrollada por Étienne-Jules Marey durante la época victoriana con el fin de realizar estudios científicos sobre el movimiento, en la que, a través de una sucesión de fotogramas éste es capturado y reproducido.

²³⁷ Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, “Our Analytical Camera”, *Found Footage Magazine*, 3, (2017), 8.

²³⁸ <https://www.museoreinasofia.es/actividades/intervalo-4/yervant-gianikian-angela-ricci-lucchi>

los fotogramas que los cineastas hayan seleccionado. Al modificar las dimensiones de esas imágenes, se hacen perceptibles aquellos detalles que suelen permanecer invisibles por estar en los márgenes o en los últimos planos de las tomas.

Lo anterior hace patentes las palabras de Jacques Rancière acerca de la función del objetivo de la cámara, tanto fotográfica como cinematográfica, como una herramienta sometida al designo no de aquel que funge como su operador técnico, sino de quien ordena la producción de las imágenes-acontecimiento: “el ojo de la cámara no ve a pesar de todo más de lo que se le ordena ver [...], la propia ventana de lo visible cinematográfico es originalmente un marco que excluye. O mejor dicho es el umbral de lo que es o no es interesante para ver”.²³⁹

El imaginario de la barbaridad

País bárbaro (*Pays Barbare*, Francia y Alemania, 2013), película que será analizada a lo largo de estas páginas, es el último filme que la pareja realizó con la ayuda de la cámara analítica. Se trata de un experimento visual que se escapa a su aprehensión según cualquier categoría de género y que está compuesto en su totalidad por metraje de tipo documental, producido entre las décadas de 1920 y 1930 en el contexto de la colonización de Etiopía y otras partes del norte de África. A grandes rasgos, este es un filme de carácter ensayístico que examina el papel de las imágenes, tanto fijas como en movimiento, en el contexto del imperialismo y el fascismo italianos.

En él, los cineastas elaboran una serie de cuestionamientos no explícitos acerca de la potencia testimonial de dichas imágenes, e incluso sobre su funcionamiento como vehículos ideológicos al servicio del régimen de Mussolini. Asimismo, a lo largo del filme se ofrece un análisis de la conquista italiana de Etiopía, durante la dictadura fascista y la continuidad de aquella violencia colonial en la Europa contemporánea, en la forma del racismo más atroz, del cual son víctimas los migrantes que buscan entrar en territorio europeo, como afirman los mismos cineastas. Los materiales del archivo que la pareja de creadores somete a juicio —provenientes de colecciones públicas y privadas de imágenes etnográficas amateurs— son

²³⁹ Jacques Rancière, *Figuras de la historia*, 34.

investigados crítica y detenidamente a través de la “cámara analítica”, cuyo funcionamiento describí unas líneas más arriba.

Se desconoce la procedencia exacta de las imágenes que Gianikian y Ricci Lucchi manipularon, reencuadraron y remontaron para la realización de *País bárbaro* (2013). Según la única declaración al respecto hecha por los artistas, éstas solían formar parte de una colección privada, lo cual vuelve casi imposible rastrear sus orígenes. Sin embargo, lo que sí podemos afirmar es que fueron producidas según las convenciones propias del cine documental de carácter etnográfico y antropológico. Y no solo eso, sino que esas secuencias también pertenecen a aquello que Run Ben-Ghiat (2010) ha denominado como “cine imperial del fascismo italiano” (*Italian Fascism’s Empire Cinema*), producido entre 1930 y 1940 y, por lo tanto, pertenecientes a un clima político y cultural específico, “verdaderamente afectado por los cambios en la política social e internacional que siguieron a la invasión de Etiopía.”²⁴⁰

Dichos filmes representaron la herramienta idónea para promover los ideales imperiales y se inscriben dentro de un enorme corpus de películas ficcionales y documentales o, para ser más precisos, no-ficcionales, que contribuyeron tanto a la conformación como a la expansión de la imagen mítica del imperio italiano a partir de la reproducción de la retórica heroica fundada por el partido fascista durante las campañas coloniales. En palabras de Ruth Ben-Ghiat (2010):

The relationship of cinema and colonialism thus encompasses not only the making of films on colonial themes but larger issues such as the importance of the category of the visual within colonial culture, the complex ways that colonial images influenced and legitimized metropolitan discourses about class, nation and gender, and the extent to which cinematic representations were constitutive of popular and ethnographic conceptions of the primitive.²⁴¹

²⁴⁰ La traducción es mía: greatly affected by changes in social and international policy that followed upon the Ethiopian invasion.” Ruth Ben-Ghiat, *Italian Fascist Empire Cinema* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015), XV.

²⁴¹ Ruth Ben-Ghiat (2010), “The Italian Colonial Cinema: Agendas and Audiences”, *Modern Italy* 8 (1), 49.

Si bien, el mandato fascista puede ser “considerado como un *regimen di carta* (régimen de papel), por el uso de la prensa como plataforma de difusión de sus proclamas y teorías, el resto de los medios de comunicación también le resultaron válidos al antiguo director del diario *Avanti!*”.²⁴² Así pues, para el partido fascista el cine, al igual que la prensa escrita, representaba un arma masiva, sumamente útil para la transmisión de su ideología política, social y cultural. De ahí que la producción de películas y noticieros cinematográficos fuese financiada con fondos gubernamentales, administrados a través de instituciones públicas como el *Ministero delle colonie* (posteriormente, *Ministero dell’Africa Italiana*),²⁴³ dirigido en el momento de la Segunda Guerra Italo-etíope (1935-1936), por Alessandro Lessona (1891-1991), o el *Istituto LUCE*, un complejo de producción y distribución fílmica, al servicio de los ministerios y entidades del partido fascista.²⁴⁴

Las imágenes recolectadas por equipos especializados en la producción cinematográfica llegaron a conformar inmensos archivos documentales, algunos de los cuales se dieron a conocer bajo la forma de atlas audiovisuales. Sobre todo, a través de diversas muestras y exhibiciones de carácter didáctico como la *Prima Mostra triennale delle Terre Italiane d’Oltremare*,²⁴⁵ inaugurada en Nápoles el 9 de mayo de 1940 por el *Re Imperatore*, Vittorio Emanuele III, y cuyo objetivo consistió en dar cuenta del éxito de la intervención civilizatoria italiana en los territorios africanos de Etiopía, Eritrea, Somalia,

²⁴² Susana Torrado Morales, “La página web del archivo histórico del Instituto Luce: un instrumento de difusión cinematográfica,” *Anales de documentación* 10 (2007): 415.

²⁴³ Órgano gubernamental, creado en 1912 y encargado del gobierno y administración de las posesiones coloniales italianas. Después de la anexión de Etiopía y la fundación del África Oriental Italiana, fue renombrado como Ministerio del África Italiana (*Ministero dell’Africa Italiana*) y su dirección fue ejecutada por Alessandro Lessona, Benito Mussolini y, posteriormente, por Attilio Teruzzi. El Ministerio fue disuelto en 1953, durante la administración de Alcide De Gasperi, representante del partido *Democrazia Cristiana*.

²⁴⁴ El Instituto LUCE fue fundado en 1924 como el *Sindacato Istruzione Cinematografica* por el periodista Luciano de Feo, con la finalidad de difundir películas culturales, religiosas y educativas. Sin embargo, tras la presentación de su programa didáctico, Mussolini ordenó su transformación en la Sociedad Anónima *L’Unione Cinematografica Educativa* (LUCE). Posteriormente, hacia finales de 1925 la Sociedad Anónima LUCE se convirtió en el órgano técnico estatal al servicio de los ministerios y entidades del gobierno fascista y fue transformada en el *Istituto Nazionale per la propaganda e la cultura a mezzo de la cinematografia: L’Unione Cinematografica Educativa*. Patricia Cacciani, “Il cinema come mezzo di propaganda: l’Istituto Nazionale Luce e il cinema ambulante di Elisabetta Balducelli”, *Luce per la didattica*, visitado el 14 de junio de 2021, <https://luceperladidattica.com/2020/06/15/il-cinema-come-mezzo-di-propaganda-listituto-nazionale-luce-e-il-cinema-ambulante-di-elisabetta-balducelli/>

²⁴⁵ Esta muestra fue ideada como una exposición universal, siguiendo el modelo de las exposiciones universales llevadas a cabo en Francia desde 1855 y, posteriormente, en otros países, y cuyo propósito era el de mostrar la producción industrial y el progreso artístico, cultural, político y económico de los diversos países que participaban en ellas.

Libia, pero también en Albania y el Dodecaneso italiano del Egeo,²⁴⁶ desde la época romana hasta Mussolini.

La selección de Nápoles como la ciudad sede de la *Mostra* estuvo relacionada con su ubicación predilecta como puerto de conexión entre Italia y África. Además, se consideró su importancia como un centro turístico y comercial que permitiría el engrandecimiento del régimen fascista. El encargado del proyecto para su construcción fue el arquitecto Marcello Canino (1895-1970), con la colaboración de otros arquitectos como Carlo Cocchia (1903-1993) y Luigi Piccinato (1899-1983).

La *Prima Mostra* fue descrita en el *Cinegiornale LUCE* C0031 del 17 de mayo de 1940, titulado *A.M. il Re Imperatore inaugura a Napoli la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, como la “impresionante síntesis panorámica de la milenaria obra de expansión y civilización llevada a cabo por Roma e Italia en las tierras de ultramar”, y fue dirigida por el *Commisario Governativo* Vincenzo Tecchio. Su exhibición tuvo lugar dentro del conjunto arquitectónico diseñado por Canino para tal motivo. Éste estaba coronado por la Torre del Partido, adornada con la estatua de la Victoria fascista y comprendía 54 edificios distribuidos en más de 1, 000, 000 km² de terreno.

Según diversas fuentes,²⁴⁷ el complejo arquitectónico, que servía de conexión vía teleférico (*Funivia do Posillipo*) entre la colina de Posillipo y la zona de Fuorigrotta, constaba de 36 pabellones, divididos en tres sectores (histórico, geográfico y producción), un edificio de oficinas (*Palazzo degli uffici*), la *Torre del Partito Nazionale Fascista*,²⁴⁸ un estadio con

²⁴⁶ Territorio conformado por doce islas en el mar Egeo, situadas frente a las costas turcas. Oficialmente fueron denominadas *Isole Italiane dell'Egeo* y pertenecieron al Reino de Italia (y, posteriormente a Italia), entre 1912 y 1947, cuando el Dodecaneso fue entregado al Reino de Grecia como parte de un tratado de paz. Cabe destacar que la ocupación italiana fue suspendida dos veces en dicho periodo. En primer lugar, por la intervención alemana en 1943 y, posteriormente, en 1945 por las tropas inglesas.

²⁴⁷ Véase el número VIII de la revista *Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura*, dedicado a la Primera Muestra de las tierras italianas de ultramar, editado en 1940 y disponible en http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=XCII&pagina=XCII_548_055.jpg

²⁴⁸ La construcción del edificio de cerca de 50 metros de altura, mismo que representaría el símbolo por excelencia del conjunto arquitectónico de la *Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, fue asignada por concurso en 1938 al arquitecto Venturino Ventura. Su edificación fue llevada a cabo en 1940. En una de las caras exteriores de este edificio con forma de ortoedro o paralelepípedo rectangular, se encontraba la estatua de la Victoria fascista, obra de Pasquale Monaco y Vincenzo Meconio (1900-1945) que fue destruida durante un bombardeo en 1943. Se trataba de una figura femenina con el torso desnudo, de cuya espalda surgen un par de alas y en cuya mano izquierda sostiene un ramo de laureles. Se trata de la representación de Victoria, la diosa romana del triunfo, identificada con Niké, deidad griega de la victoria.

capacidad para 10,000 personas, tres teatros, una piscina olímpica, además de varios restaurantes y cafeterías. Igualmente, al interior de este espacio se encontraban diversas áreas arboladas, parques —tanto de atracciones como zoológicos y botánicos—, un acuario y algunas ruinas de la época romana, descubiertas durante los trabajos de construcción, entre muchas otras atracciones y edificaciones construidas como una manifestación colosal de propaganda fascista.

Como advierte Marta Filipová (2015), las exposiciones de la trienal de Nápoles fueron una formulación colonialista, producida según la lógica espectacular del modernismo. Para la elaboración de las obras que serían exhibidas como decoración de cada uno de los pabellones de la *Mostra*, se convocó a un gran número de artistas a quienes les fue solicitado apegarse a las fórmulas estéticas del Futurismo, pues

Such aesthetics was characterized by the use of all possible visual instruments, photographic and artistic, and was intended for the dissemination of Fascist myths as well as for education of the masses. In these particular cases exhibits were aimed at the exaltation of the myth of the Empire and of the colonial conquest. In such a context the exhibits were converted into purely symbolic elements capable of producing emotional reactions; the visitor was flooded by successive photographs of the Italian colonies, stylized silhouettes, models, sculptures, murals and giant mosaic photographs recalling places, events and protagonists of the colonial achievements.²⁴⁹

De tal manera, la muestra debía fungir como la validación de la posición superior de Italia no sólo en Europa, sino en el mundo y ofrecer una comparación compleja, a través de murales, esculturas, fotografías y muestras fílmicas, entre la historia de los territorios ocupados por Roma e Italia, antes y después de su colonización, mostrando las ventajas de la modernización tecnológica y cultural de los sitios colonizados y obedeciendo a la exaltación del “conjunto de actividades políticas, sociales, económicas, culturales, con las

²⁴⁹ Marta Filipová, *Cultures of International Exhibitions 1840-1940: Great Exhibitions in the Margins* (London, New York: Routledge, 2015): s/n.

cuales la Italia fascista se prepara para hacer de las Tierras de Ultramar una fuente exuberante de bienestar y de poder de la Patria”.²⁵⁰

En “The Italian Colonial Cinema: Agendas and Audiences” (2010), Ruth Ben-Ghiat afirma que estas muestras y archivos estaban íntimamente ligados con otro tipo de aspectos políticos y económicos de una cultura colonial “fundada en un *ethos* de la posesión y la exhibición”.²⁵¹ Por otra parte, un suceso importante en la conformación de la retórica visual de estas imágenes fue la consolidación del *Istituto LUCE*, el cual puede ser considerado como la principal herramienta propagandística del régimen de Mussolini, pues fue el encargado de producir una gran cantidad de películas educativas y noticieros fílmicos que se exhibieron en Italia y en algunos otros países aliados al fascismo.

A través de revistas cinematográficas y noticieros producidos semanalmente como el *Cinegiornale LUCE*, cuya producción comenzó en 1927 y se extendió hasta 1945,²⁵² se pretendía la institución de un imaginario visual, fundado en ritos, mitos y modos de organización del consenso, que favoreciera a la empresa fascista en todos sus sentidos. Lo anterior se logró gracias al monopolio de los *Cinegiornali LUCE*, cuya proyección fue obligatoria en todas las salas cinematográficas italianas. Como afirma el historiador, crítico cinematográfico y catedrático de la Universidad de Padua, Gian Piero Brunetta (2003):

Grazie al Luce e al suo ruolo istituzionale il fascismo fu il primo governo al mondo a esercitare un controllo diretto sulla cronaca cinegiornalistica e Mussolini il primo capo di Stato capace di costruirsi, grazie ai cinegiornali, un gigantesco arco di trionfo per le proprie imprese. Per legge i cinegiornali vennero proiettati obbligatoriamente in tutte le sale italiane a partire dal 1926. La propaganda politica era naturalmente l'obiettivo principale, ma assieme a essa furono sperimentati nuovi modi di comunicazione e di informazione

²⁵⁰ La traducción es mía: “tutto il complesso delle attività politiche, sociali, economiche, culturali, con le quali l'Italia Fascista si appresta a fare delle nostre Terre d'Oltremare una fonte rigogliosa di benessere e di potenza della Patria”. “Terre Italiane d'Oltremare: La prima mostra Triennale a Napoli”, Archivi della Scienza, último acceso el 14 de junio de 2021, <http://www.archividellascienza.org/it/storia/item/terre-italiane-d-oltremare>

²⁵¹ La traducción es mía: “a colonial culture founded on an *ethos* of possession and display”. Ruth Ben-Ghiat (2010), “The Italian Colonial Cinema: Agendas and Audiences”, *Modern Italy* 8 (1), 51.

²⁵² Actualmente los *Cinegiornali* se pueden consultar en el sitio web del *Archivio LUCE* <https://www.archivioluca.com/cinegiornali/>

giornalistica, legati alla narrazione quasi diaristica della piccola storia quotidiana dell'Italia e degli italiani.²⁵³

La tarea de los *cinegiornali* no fue otra que la de describir a Italia como el mejor de los mundos posibles.²⁵⁴ Las películas producidas por el *Istituto LUCE* mostraron la grandeza de los paisajes y construyeron una imagen exótica de los territorios colonizados que buscaba promocionarlos como destinos ideales para la actividad turística. Y, más aún, a través de estas producciones de carácter documental se logró la consolidación de las campañas imperiales durante la Guerra Abisinia como motivo de celebración. En ellas, solían mostrarse las imágenes de un Mussolini engrandecido como un símbolo del triunfo fascista y, en raras ocasiones se mostraron las imágenes que daban cuenta de los brutales ataques sobre las poblaciones africanas que permitieron dicho éxito.

Interrogar a las imágenes: reescrituras de la historia y remontajes de la memoria

Con esta historicidad de las imágenes producidas por el régimen fascista en mente, Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi crearon en *País bárbaro* (2013), un complejo montaje que apela a las contradicciones sobre las cuales se fundó la retórica visual fascista. En este filme, los directores continúan con el cuidadoso escrutinio de aquello que las imágenes muestran, pero también por lo que éstas ocultan, sello característico de sus obras de remontaje, desde *Del Polo al Ecuador* (1987), hasta *I diari di Angela - Noi due cineasti* (2018-2019).

El anudamiento de sentidos que atraviesa toda la obra realizada por la pareja, y que en *Pays Barbare* (2013), se da a partir del remontaje de una serie de imágenes creadas entre 1930 y 1936 en territorio etíope como parte de la construcción del imaginario fascista en torno a los territorios anexados en la empresa colonial de Mussolini, implica un acto ético de restitución de la memoria histórica y colectiva a través del cual tiene lugar la emergencia de

²⁵³ Gian Piero Brunetta (2009), “Istituto nazionale L. U. C. E”, *Enciclopedia del Cinema*, visitado el 14 de junio de 2021, https://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

²⁵⁴ Según G.P. Brunetta, “I cinegiornali avranno il compito di descrivere l’Italia come il migliore dei mondi possibili, come il paese capace di raggiungere una serie di primati in ogni campo. La realtà appare come un’enorme scena su cui Mussolini irradia, giorno dopo giorno, il verbo e la luce. Grazie ai cinegiornali e alla moltiplicazione ipertrofica di apparizioni mussoliniane, il mito del duce penetra nella sala cinematografica e si costituisce come primo e forse unico vero mito divistico a cavallo degli anni Trenta”. Véase Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell’amore” a “Ossessione”, 1929-1945* (Bari: Editori Laterza, 2009): VII.

un discurso crítico en torno a la persistencia de la violencia racial en la Europa contemporánea.

El escrutinio crítico del material documental requiere no sólo la existencia de una distancia temporal e ideológica, sino una toma de posición frente a las imágenes producidas según la retórica visual fascista, descrita anteriormente. En la obra de Gianikian y Ricci Lucchi, esto es posible a través del trabajo de selección, descontextualización y manipulación de negativos, fotogramas y secuencias provenientes de los diversos archivos y colecciones en los que éstas son resguardadas. Para ello, los cineastas, como he mencionado en la introducción de este texto, desarrollaron un complejo aparato tecnológico al que llamaron “cámara analítica”.

Con un funcionamiento muy parecido al de un microscopio, la cámara analítica permite manipular las imágenes de diversas maneras. Éstas van desde la selección de un solo fotograma para su revisión escrupulosa a través de la amplificación de sus detalles, hasta el coloreado, la duplicación y la ralentización de secuencias completas. La cámara analítica, inspirada también por el trabajo de montaje en los filmes del cineasta soviético Mikhail Kaufmann, como han afirmado en múltiples ocasiones los creadores, es una mesa de edición y montaje y, al mismo tiempo, una de escrutinio científico que busca romper las fronteras espacio-temporales entre las imágenes del pasado y el presente en el que se las manipula y reensambla para dar lugar a la re-visión de la historia.

Dichas manipulaciones del material constituyen el eje fundamental para la multiplicación de los sentidos de cada una de las imágenes con las que los cineastas trabajan. Al ser recortadas, coloreadas y remontadas fuera de su cadena original de sentido, tanto el estatuto representacional de dichas imágenes como sus relaciones, en tanto testigos silentes, con la historia son puestas en crisis. Podemos afirmar que el reconocimiento de los excedentes de sentido, contenidos en esas imágenes, debe ser comprendido como un elemento signifiante, capaz de desarticular la narrativa histórica oficial a través de la puesta en relación del pasado y el presente, constituyendo la potencia crítica²⁵⁵ de la obra de Gianikian y Ricci Lucchi.

²⁵⁵ Ello significa la conjunción de la imagen y el pensamiento, “pensar la imagen como un evento concreto más que como una estructura visible, reintroducir las descripciones visibles más allá de los dispositivos teóricos,

En el prefacio de su libro *Cine y experiencia: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno* (2019), Miriam Bratu Hansen advierte que W. Benjamin y S. Kracauer ofrecieron “dos intentos de entender la historia del presente, o el presente como historia, y de imaginar futuros distintos, cuyas posibilidades acaso estén ocultas en el pasado”,²⁵⁶ al analizar cómo es que la técnica cinematográfica —y fotográfica— “se relaciona con una determinada reconfiguración, generacionalmente marcada, de la experiencia (en el sentido total de la *Erfahrung*) de la vida cotidiana y las relaciones sociales, del trabajo, la economía y la política”.²⁵⁷

El núcleo de los planteamientos de Kracauer y Benjamin, se encuentra en las posibles relaciones sensibles que el cine posibilitaba con el mundo material. De ahí que el montaje, como aquello que posibilitó la aparición de lo cinematográfico, pero también como lo propiamente moderno —tanto en el ámbito de la producción industrial, pero también en el de las artes plásticas, el teatro y la literatura—,²⁵⁸ constituya una de las máximas preocupaciones de ambos autores. Por una parte, en S. Kracauer, el interés sería “la indagación de estos nuevos modos de experiencia mimética, identificación y sociabilidad que responde a preguntas de naturaleza más bien sociológica y etnográfica”²⁵⁹ y, por el otro, en Benjamin esta preocupación responderá a preguntas del orden de lo tecnológico.

Es decir, será el montaje aquello que para ambos autores constituya el poder del cine como herramienta útil para perpetuar el despliegue ideológico del capitalismo, a través de la mecanización y racionalización de los procesos y la experiencia sensible ligada a ellos. Sin

encontrar los medios para pensar su temporalidad, su metamorfosis y su plasticidad”, como asegura Eliza Mizrahi (2016) en torno a los ejercicios de puesta en relación de las imágenes con el pensamiento, es decir, de montaje, llevados a cabo por Georges Didi-Huberman a lo largo de su obra. Eliza Mizrahi, “Ver y saber en torno a la imagen”, en Georges Didi-Huberman, *Sublevaciones* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2016), 168.

²⁵⁶ Miriam Bratu Hansen, *Cine y experiencia: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2019), 21.

²⁵⁷ Como la misma autora indica, el interés de Benjamin y Kracauer, pero también de Adorno, no era ontológico, sino estético. Es decir, su principal preocupación no radicó en la definición del cine en tanto medio, sino en dilucidar aquello que, en tanto técnica, era capaz de hacer, “el tipo de experiencia sensible y mimética que permitía”. Miriam Bratu Hansen, *Cine y experiencia*, 21.

²⁵⁸ Como afirma Vicente Sánchez-Biosca, el montaje, en tanto disposición u ordenamiento de elementos heterogéneos, no es una técnica únicamente cinematográfica, sino que tiene aplicaciones en las demás artes. De ahí que se identifique la necesidad de desarrollar una teoría del montaje cinematográfico que repare en la singularidad de su operación en el ámbito de las imágenes en movimiento como la que propone en su libro *Teoría del montaje cinematográfico* (Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana: 1991).

²⁵⁹ Miriam Bratu Hansen, *Cine y experiencia*, 36.

embargo, también será el montaje, como posibilidad de creación de una sensibilidad crítica a través del reacomodo de dichas lógicas de la *ratio* moderna —ligadas, por su puesto, a la temporalidad y la espacialidad impulsadas por la economía capitalista—, el lugar ideal para la subversión de dicha ideología —aquella según la cual se construye la lógica del discurso histórico y las narrativas sobre el pasado—, como ya lo indicaría, en su momento, Sergei M. Eisenstein, para quien el montaje es la estrategia formal y narrativa a partir de la cual sería posible la movilización de las masas obreras hacia la revolución.²⁶⁰

No es mi intención en este momento reproducir los argumentos en torno a la definición del montaje que elaboré a lo largo del primer capítulo de esta tesis. Sin embargo, considero pertinente recuperar algunas cuestiones sobre el tema elaboradas en los escritos de estos pensadores, con el fin de explicitar cómo es que estos autores concibieron la posibilidad emancipatoria del arte cinematográfico en el seno mismo de sus dispositivos formales y narrativos como vehículos disruptivos y reflexivos.

En el caso de Kracauer, el texto que dedicó en 1924 a la película del director alemán Karl Grune, *La calle* (*Die Straße*, Alemania, 1923), da cuenta del interés que despertaba en él cualquier expresión de la cultura de masas que reprodujera la fragmentación y discontinuidad propias de la experiencia espacializada del tiempo en la modernidad. *La calle* (1923), es un drama silente del período de la República de Weimar, en donde se relata la historia de un hombre que ha sido arrojado, por su hartazgo y aburrimiento, a las calles en busca de diversión. En el filme se muestra, a manera de pesadilla expresionista, la agitada vida de las calles en el Berlín decadente de los años 20 y, según el propio Kracauer, la película de Karl Grune, es la expresión material de la experiencia histórica determinada de la modernidad. En ella se hace

manifiesto [...] el malestar metafísico, “el sufrimiento del alma que languidece en el ajetreo inhumano” de la existencia moderna. De un modo ejemplar, la película capta la experiencia de la vida moderna: “una vida privada de sustancia, vacía como un bote de hojalata, una vida que en vez de

²⁶⁰ En el primer capítulo de esta tesis, “La imagen crítica: Apuntes para una epistemología crítica del audiovisual ensayístico y experimental contemporáneo, elaboré algunas notas sobre la importancia de Eisenstein y Vertov, como representantes de la escuela rusa del montaje, para el desarrollo teórico en torno al cine, sobre todo aquel llevado a cabo por la ontoestética cinematográfica de Gilles Deleuze.

una relacionalidad interna [*statt des innerlichen Zusammenhangs*] solo conoce eventos aislados que conforman series de imágenes siempre nuevas a la manera de un caleidoscopio”.²⁶¹

Aquello a lo que Kracauer apela en su crítica no es otra cosa que a la cualidad formal del filme: el montaje de una gran cantidad de imágenes que muestran fragmentos de la vida en las calles berlinesas y que, de cierta manera, presentan la experiencia de un mundo material fragmentado que expresa las “aflicciones e incertidumbres universales, encarnadas en cada individuo en su lucha diaria”.²⁶² Al mismo tiempo, dicha reconstrucción o recomposición mecánica de la realidad a través de los fragmentos que la componen, se opone a la idea de un “cosmos ordenado y finito, de una realidad plena de sentido, que emerge de la representación clásica”.²⁶³

Así pues, según el teórico de la Escuela de Frankfurt, la mostración o puesta en forma material de la experiencia moderna como fragmentación del tiempo y el espacio es característica de un discurso no ideológico que se posiciona críticamente frente a la cosificación y alienación capitalistas a través de los dispositivos y capacidades propias del lenguaje cinematográfico. Por otra parte, y como he explicado detenidamente en los capítulos precedentes, Walter Benjamin también se encontró interesado en la noción del fragmento, tropo por excelencia de la modernidad, elaborada a través de la exploración del funcionamiento de la alegoría barroca, como forma capaz de mostrar la apariencia de la historia tal cual es y no como una totalidad orgánica, como en el caso del símbolo romántico.

En *El origen del drama barroco alemán* (1925), Benjamin formuló una definición del *Trauerspiel* barroco alemán como un género literario autónomo caracterizado por la expresión alegórica de la condición miserable del hombre intrascendente. Para Benjamin, la alegoría, más que un recurso estético, es un recurso capaz de hacer filosofía y de conectar con la totalidad a partir de lo fragmentario. El trabajo de la alegoría parte del desprendimiento de un fragmento o elemento de la totalidad del contexto vital al que pertenece para ser aislado

²⁶¹ Kracauer citado en Miriam Bratu Hansen, *Cine y experiencia*, 43.

²⁶² Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia* (Buenos Aires: Manantial, 2008), 94.

²⁶³ Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico*, 94.

y despojado de su función primaria. Posteriormente, la alegoría otorga otro sentido a esos fragmentos al incorporarlos en otras configuraciones discursivas.

Al arrancar al fragmento de su sentido originario la alegoría representa una irrupción sobre la falsa idea de totalidad. Al mismo tiempo, a través de una operación de remontaje, dicho fragmento es insertado en una cadena más amplia de sentido sobre la cual tiene lugar el cuestionamiento de la historia como entidad unívoca, como línea unidireccional sobre la que se inscribe el progreso.

De tal manera, alegoría y montaje constituyen las dos caras de una misma operación de constitución del sentido, y como se puede constatar a lo largo de la obra benjaminiana, se convertirían no solo en el modo operativo del proceder filosófico del pensador alemán, sino en el motivo a partir del cual le sería posible pensar las expresiones culturales de la modernidad. Es decir, lo que ambas figuras representan en la obra de Benjamin, así como el montaje lo implicó para Kracauer, es la “crítica de toda concepción simbólica o totalizante de la significación”.²⁶⁴ Por lo tanto, según estos pensadores, es solo a partir de un uso reflexivo del montaje en tanto técnica y dispositivo expresivo que se puede llevar a cabo una lectura a contrapelo de la historia contenida en las imágenes, a partir de las imágenes mismas.

Para continuar con Rancière (2017), al engendrar otras líneas de posibilidad temporal, el montaje se convierte en una herramienta de contestación frente al tiempo lineal del progreso histórico. El montaje es capaz de crear conexiones inesperadas no sólo entre imágenes, sino entre temporalidades, dando lugar al surgimiento de anacronismos y tiempos alternativos²⁶⁵ en los que “se borra la evidencia que estructura el orden temporal del tiempo, en el que se reconfigura la distribución de lo posible y, con ello, el poder de aquellos que habitan el tiempo”.²⁶⁶

²⁶⁴ Luis Ignacio García García, “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, *Constelaciones-Revista de Teoría Crítica* 2, diciembre 2010, 158.

²⁶⁵ Para Rancière es la ficción literaria moderna el lugar en donde se inauguró este nuevo orden del tiempo. Se trata de un tiempo comunitario en donde coexisten las vidas anónimas, un tiempo sin jerarquías que se constituye a partir de microacontecimientos y fragmentos. Esta nueva temporalidad democrática aparecerá primero en las novelas de Flaubert y Woolf, por citar a algunos, y después en el cine de Vertov, en las nuevas olas y, finalmente, en la obra de directores contemporáneos como Bela Tarr y Pedro Costa. Véase Jacques Rancière, *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política* (Cantabria: Shangrila, 2017).

²⁶⁶ Jacques Rancière, *Tiempos modernos*, 27.

En otras palabras, y como se verá más adelante a través del concepto de “historia potencial”, lo que el montaje posibilita, como estrategia dialéctica, o de convivencia de opuestos que da lugar al desarrollo de una idea diferente a aquellas que expresan los dos elementos que colisionan, es una reconfiguración de las narrativas históricas a partir de la reconfiguración de sus elementos, y del acercamiento de los tiempos que éste permite situar como “una multiplicidad de temporalidades en un único flujo temporal”.²⁶⁷

Se trata del surgimiento de un nuevo orden de los acontecimientos a partir de la existencia de otras formas de conexión entre ellos, ya sea a partir de la redistribución del tiempo-espacio del pasado o de la mostración de aquellos elementos que solamente encuentran su visibilidad en el momento preciso del choque entre elementos heterogéneos, como en el caso antes abordado de las formas del “atlas”: ²⁶⁸ el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warburg y los *Diarios de Trabajo* (1938-1955) de Brecht, pero también en los montajes de Farocki, Godard, Marker, Resnais, Varela, y muchos más.

En *País Bárbaro* (2013), Gianikian y Ricci Lucchi, en consonancia y como continuación de dicha línea del pensamiento crítico relacionada con el montaje como herramienta teórico-política, problematizan la concepción de la historia como una narrativa lineal, estructurada a partir de una lógica de causas y consecuencias a través de un montaje de tipo alegórico que se resiste e incluso rechaza cualquier clausura de la significación.²⁶⁹ En él, se superponen, empalman y construyen capas en las que se entretejen una gran diversidad de significaciones entorno a las imágenes y su relación con las violencias que acontecen en el presente, pero cuyas raíces residen en el pasado del que esas imágenes dan cuenta.

A lo largo de nueve capítulos, *País bárbaro* (2013) descompone la historia de la fundación de la región conocida como África Oriental Italiana. Dicha estructura no responde

²⁶⁷ Jacques Rancière, *Tiempos modernos*, 98.

²⁶⁸ Me parece relevante apuntar aquí, como una futura vía de investigación la coincidencia temporal del pensamiento en torno al montaje como potencia crítica de la modernidad y sus narrativas en Kracauer, Benjamin, Eisenstein y Warburg, así como la coincidencia de sus reelaboraciones durante la segunda mitad del siglo XX, en formas artísticas como el montaje de imágenes y textos en Brecht, pero también en la obra de G. Richter y algunos otros artistas conceptuales, cineastas y escritores de la posguerra.

²⁶⁹ El concepto de alegoría, tal y como lo desarrolló Walter Benjamin en sus trabajos sobre el drama barroco alemán y, posteriormente, en sus obras sobre Baudelaire, se refiere al quiebre de las apariencias y su recomposición, por parte del alegorista, a través de fragmentos o ruinas con la finalidad de dar cuenta de la decadencia del mundo al mismo tiempo que rechazan la identidad unívoca de la relación entre signos y significados. Es decir, la totalidad simbólica.

a una lógica causal, sino que en cada uno de los segmentos podemos ver detenidamente diversos aspectos y detalles de la invasión y su brutalidad y, por lo tanto, podemos reconocer las consecuencias que ello tuvo en la vida de los habitantes de la región etíope.

El filme inicia con la aparición de dos intertítulos que nos avisan que estamos a punto de ver las imágenes del cadáver de Mussolini, tal y como fue exhibido el 29 de abril de 1945 en Milán. Tras la aparición en la pantalla un intertítulo en el que podemos leer una cita de Italo Calvino, traducida al francés, en la que se hace alusión a dichas imágenes: *Après avoir été à l'origine de tellement de massacres sans images, ses dernières images sont celles de son massacre* (Después de estar en el origen de tantas masacres sin imágenes, sus últimas imágenes son las de su masacre).

Después de algunos segundos, vemos las imágenes de una horda de personas acercándose y rodeando los cuerpos inmóviles de Benito Mussolini y su amante, Clara Petacci, tras su arresto y ejecución el 28 de abril de 1945. Mientras tanto, durante diez minutos y acompañados por un abrumador silencio, los movimientos de la curiosa muchedumbre se repiten incesantemente. Una atmósfera lúgubre invade la pantalla, al mismo tiempo que dichas imágenes, que han sido ralentizadas y viradas al cian, dan cuenta de los acontecimientos del 29 de abril de 1945, cuando tras el fusilamiento del dictador, junto con algunos oficiales fascistas de alto rango en las puertas de Villa Belmonte en Guilino di Mezzegra, Italia, sus cuerpos fueron transportados a la Plaza de Loreto en Milán.

De acuerdo con Sergio Luzzato (2005), la exhibición de los cadáveres fascistas obedeció a diversos motivos. El primero de ellos, constatar la veracidad de su muerte, pero también funcionó como una catarsis colectiva, pues la gente que asistió a la mórbida exhibición tuvo la oportunidad para gritar, golpear y ridiculizar al dictador antes de que su cadáver fuese crucificado y colgado cabeza abajo, lo cual, “desde la Edad Media, representa el peor insulto posible.”²⁷⁰

Según Luca Acquarelli (2017), estas imágenes habían aparecido previamente, y sin intervención o manipulación alguna, en el primer episodio de la serie documental italiana

²⁷⁰ La traducción es mía: “since the Middle Ages, represented the worst possible insult.” Sergio Luzzato, *The Body of Il Duce. Mussolini's Corpse and the Fortunes of Italy* (New York: Metropolitan Books, 2005), 65.

Combat Film (1994), producida por Roberto Olla y Leonardo Valente para la televisora italiana RAI. La intención de dicho emplazamiento de las imágenes de los cadáveres del dictador y otros fascistas al comienzo de su serie, estaba relacionada con una especie de búsqueda por generar un vínculo empático entre la audiencia y la figura de *Il Duce*, como afirma Phillip Cook en su libro *The Legacy of the Italian Resistance* (2011).



Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, 2013.

En el caso específico de *País bárbaro* (2013), el hecho de que dichas imágenes den inicio al filme está muy lejos de la búsqueda de Olla y Valente. Al contrario, de lo que se trata es de quebrar absolutamente el orden lineal de los acontecimientos para dar cabida a un discurso crítico en torno a las terribles consecuencias de la empresa colonial fascista y su inscripción en el presente en la forma de una violencia racial exacerbada.²⁷¹

²⁷¹ Acerca de las relaciones iconográficas entre las imágenes de la exhibición pública de los cadáveres de Mussolini y Petacci en la Plaza de Loreto, véase Sergio Luzzato, *The Body of Il Duce. Mussolini's Corpse and the Fortunes of Italy* (New York: Metropolitan Books, 2005).

En la parte central del filme, el rostro sonriente de una joven mujer etíope invade la pantalla. En el cuello porta una serie de collares étnicos y la velocidad ralentizada de la secuencia nos permite examinar detalladamente tanto sus rasgos faciales como su expresión. Inmediatamente después, un grupo de personas bailando toman el lugar de la joven sonriente mientras la voz de Yervant Gianikian afirma en francés “recientemente hemos regresado a buscar en los archivos fílmicos fotogramas de Etiopia-Abisinia del período colonial italiano. Los cuerpos desnudos de las mujeres y el “cuerpo” del filme, este material dañado e incluso roto por las innumerables reproducciones”.

En las imágenes que acompañan a las palabras del cineasta también podemos ver a una familia reunida alegremente en un río. Detrás de ellas, la voz en *off* del narrador continua la lectura: “algunas palabras aparecen en una tarjeta tras otra: tipo, barbárico, merodeador, primitivo, taimado, cautela proverbial, bigamia. Vocabulario zoológico es aplicado”. Es evidente el carácter aporético de dicha secuencia. Entre lo que vemos y oímos hay una gran contradicción, pues las palabras leídas por Gianikian no se corresponden con lo que las imágenes muestran.

A lo que nos enfrentamos es a una especie de imagen dialéctica, configurada a través de la yuxtaposición de imágenes y palabras, que enfatiza la falsedad de la retórica fascista acerca de los habitantes de la región etíope —en donde, según las palabras del propio Duce,²⁷² el Imperio italiano sería el portador de civilidad y humanidad— fundada sobre las ideas del discurso biológico y antropológico del siglo XIX sobre la raza “negra” y su incompetencia para devenir civilizada.²⁷³

Así pues, a través del montaje elaborado por Gianikian y Ricci Lucchi, podemos constatar que aquellos a quienes estas imágenes muestran no pueden ser sometidos a los criterios según los cuales el discurso colonial intentó construirlos como una otredad exotizada

²⁷² Véase el “Discurso de proclamación del Imperio”, pronunciado por Mussolini el 9 de mayo de 1936 en Roma. Disponible en:

https://it.wikisource.org/wiki/Italia__9_maggio_1936,_Discorso_di_proclamazione_dell%27Impero

²⁷³ En *The Dead Do Not Die* (2014), Sven Lindqvist realiza un recuento de todos aquellos momentos fundacionales del pensamiento racista sobre los cuales se justificó la pertinencia de todas las empresas coloniales europeas a lo largo de los siglos XIX y XX. Entre ellos, se destaca el pensamiento de Robert Knox, estrechamente vinculado con el darwinismo, y según el cual, las razas oscuras no podían ser civilizadas, puesto que se encontraban relacionados cercanamente con los simios. Véase, Sven Lindqvist, *The Dead Do Not Die* (New York, London: The New Press, 2014), 133-140.

y salvaje, mientras algunas de esas imágenes se repiten: niños sonriendo, multitudes conviviendo alegremente, parejas de ancianos sonrientes y una madre amamantando a su hijo.

Sin embargo, como las propias palabras del director afirman, la taxonomía que los definió como salvajes, demoníacos, incivilizados, bárbaros y habitantes de las tinieblas,²⁷⁴ contribuyó a la conformación del discurso violento en el cual tiene lugar la problemática racial, relacionada con la migración hacia territorios europeos, contemporánea: “hoy, en Europa, el racismo se esparce. La gente porta armas para perseguir al pobre y molestar a los extranjeros, para enviarlos de regreso a sus infiernos de origen”.

Dichas categorías, según las cuales el discurso fascista buscaba exacerbar la diferenciación entre los sujetos modernos, civilizados, conquistadores y aquellos que serían sometidos (los pertenecientes al orden de la imperfección, del error, la desviación y la corrupción)²⁷⁵ por la maquinaria militar en aras de la perpetuación del control y administración colonial tanto del espacio como de la ideología, constituyen una cadena estereotípica que, según Homi K. Bhabha (2013),

está curiosamente mezclada y escindida, es polimorfa y perversa, una articulación de creencia múltiple. El negro es a la vez salvaje (caníbal) y aún así el más obediente y digno de los sirvientes (el portador de la comida); es la encarnación de la sexualidad rampante y a la vez inocente como un niño; es

²⁷⁴ Metáforas que tiempo atrás, Joseph Conrad, en *El corazón de las tinieblas* (1899), utilizó para dar cuenta de las contradicciones sobre las cuales se buscó justificar la empresa colonial en la región del Congo, bajo el encargo del rey belga Leopoldo II, y ejecutadas por su Compañía. Así pues, mientras los colonizadores describían a los habitantes de África como incivilizados, bárbaros y salvajes, la empresa imperial y expansionista belga demostró ser extremadamente violenta, pues la explotación de recursos tanto naturales como humanos, que terminaría en una serie de actos atroces y exterminios, solamente podría ser descrita como el horror absoluto, comparado por Mario Vargas Llosa (2017) en el prólogo de *El fantasma del rey Leopoldo* de Adam Hochschild, con las atrocidades del Holocausto y el Gulag. Tal y como afirma el narrador del cuento, acerca de su encuentro con un grupo de hombres moribundos: “Siluetas negras se acurrucaban, dormían, se sentaban entre los árboles, apoyadas en los troncos, aferradas a la tierra, apenas definidas, medio difuminadas bajo la luz atenuada, personificando todos los gestos de dolor, el abandono y la desesperación. Se oyó el estallido de otra mina en los riscos, seguido de un leve temblor bajo mis pies. Los trabajos proseguían. ¡Los trabajos! Y éste era nada menos que el lugar donde algunos de los trabajadores venían a morir. Y estaban muriendo lentamente, eso estaba claro. No eran enemigos, no eran criminales, ya no eran siquiera algo terrenal. No eran más que sombras negras de la enfermedad y el hambre, entreveradas confusamente en esa penumbra verdosa”. véase Joseph Conrad, “El corazón de las tinieblas” en *Narrativa breve completa* (Madrid, Ciudad de México, Santiago de Chile: Sexto Piso, 2015), 264, y Adam Hochschild, *El fantasma del rey Leopoldo: una historia de codicia, terror y heroísmo en el África colonial* (Barcelona: Malpaso, 2017).

²⁷⁵ Véase Achille Mbembe, *On the Postcolony* (Los Angeles, London: University of California Press, 2001).

místico, primitivo, tonto, y aun así el mentiroso más consumado, y manipulador de las fuerzas sociales.²⁷⁶

Posteriormente, las secuencias que aparecen en la pantalla ilustran dicha relación, perversa y contradictoria, entre el discurso del colonizador y la realidad etíope a través de un par de imágenes. En la primera de ellas, una joven mujer arregla cuidadosamente su bello tocado, mientras que, en la segunda, podemos ver claramente a un soldado lavando y secando apaciblemente el cuello de otra mujer con la ayuda de un niño que sostiene un jarrón. Todos los ocupantes del cuadro sonríen e, incluso, los gestos del hombre son indicadores de cuidado y no de opresión.

De la misma manera, esta contradicción entre lo discursivo y la experiencia, es remarcada cuando, hacia el final de este segmento, los cineastas recurren a las palabras de Arthur Rimbaud (1854-1891), escritas tras su estadía en la región etíope del Harar en 1883, durante sus misiones comerciales, y en las cuales afirma que “La gente del Harar no es más estúpida, ni más deshonesta que los negros blanqueados de los llamados países civilizados”,²⁷⁷ tal y como lo constatan las imágenes seleccionadas, entintadas y ralentizadas por Gianikian y Ricci Lucchi, a lo largo de la película que aquí analizo.

Cabe destacar que no se trata de imágenes únicas o de una aporía visual en el amplio catálogo del imaginario colonial fascista. Como se puede comprobar a través de una rápida búsqueda en los catálogos de la *Fondazione Alinari*, existe una gran cantidad de imágenes en las que podemos entrever una convivencia armoniosa entre el ejército italiano y los pobladores de Etiopía. Por ejemplo, al introducir el término “Etiopía” en el buscador de la *Fondazione Alinari per la fotografia*, y al acotar la búsqueda al período comprendido entre 1935 y 1936, cuando tuvo lugar la Segunda Guerra Abisinia (Ítalo-etíope), obtenemos un total de 214 imágenes. En ellas se registraron diferentes aspectos de la vida cotidiana en Etiopía durante la invasión fascista: soldados construyendo caminos para el paso de camiones y artillería pesada, ciudades en ruinas, ritos funerarios, celebraciones locales y desfiles militares, entre otras.

²⁷⁶ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2013), 108.

²⁷⁷ Sobre las cartas de Arthur Rimbaud, véase Starkie, E. *Arthur Rimbaud*, (New York: New Directions Publishing Corporation, 1968).

Dentro de ese vasto corpus, compuesto tanto por el propio archivo de la *Fondazione*, como por algunas donaciones, llaman la atención tres imágenes. Se trata de aquellas en las que algunos soldados italianos conviven tranquilamente con niños etíopes. En la primera de ellas, una imagen en película de acetato de 6x9 cm, perteneciente a la colección Fotografía Ferruzzi y datada entre 1935 y 1936, observamos a un hombre joven, ataviado con un uniforme militar de pantalón corto, posando junto a dos niños frente a la puerta de una vivienda tradicional.

El centro de la imagen es ocupado por el cuerpo del soldado italiano, cuyo tono de piel y estatura contrastan con las pequeñas figuras que se posan en sus dos costados. Sin embargo, estas diferencias no parecen ser motivo de disputa, pues mientras el joven militar sonríe, ambos niños se muestran interesados por mantener la mirada fija sobre el lente de la cámara.

En la segunda fotografía, también una placa de acetato de 6x9 cm, positivada digitalmente y perteneciente a la colección Ferruzzi y datada entre 1935 y 1936, encontramos al mismo soldado, esta vez acompañado por otros tres personajes: dos jóvenes etíopes y otro soldado italiano, quienes se posan sonrientemente sobre lo que parece ser la parte delantera de un camión militar. En el fondo podemos ver un gran árbol y una construcción imposible de identificar. Finalmente, la tercera imagen que destaca entre los más de 200 resultados arrojados por el buscador de la Fundación Alinari, se encuentra otra imagen, cuya fecha de producción oscila entre 1936 y 1941, en la cual un soldado, esta vez de mayor edad, se encuentra rodeado por once niños y niñas etíopes de diferentes edades.

Al fondo de esta placa de cristal de 8x8 cm, podemos observar a otros dos soldados que caminan decididamente hacia la cámara y, en el margen izquierdo, casi en penumbras observamos a otros 3 niños, entre ellos un bebé que se entretiene chupando su dedo pulgar. En esta ocasión, no todas las miradas se encuentran interesadas por encontrarse con el lente de la cámara fotográfica, sino que están más atentos a todo aquello que rodea a los sujetos de la composición, y mientras los soldados portan uniformes completos, los niños visten diferentes tipos de túnicas blancas desgastadas y sucias, y sus pies se encuentran desnudos.

Las tres imágenes descritas en estas líneas no solo coinciden en ser encuadres frontales, en el primer y tercer caso, planos generales y en el segundo un plano medio, sino en la manera en la cual las miradas de quienes componen el cuadro interpelan directamente

a la cámara. Es decir, quienes posan frente al lente están plenamente conscientes de su presencia y de la operación de registro que éste está llevando a cabo y, al igual que las imágenes recuperadas por Gianikian y Ricci Lucchi, las fotografías que aquí enlisto muestran una relación de otro orden entre los soldados y los niños de Etiopía que, aunque si bien se trata de una intromisión en su entorno, quizá hasta una modificación de sus costumbres, no se muestra como una imposición violenta, ni como un ejercicio de categorización o taxonomía de lo exótico, lo salvaje, lo bárbaro o lo demoníaco.



Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, 2013.

Detener la mirada: el tiempo y el gesto

Me parece que es posible hablar de la secuencia anteriormente descrita no sólo en términos alegóricos, sino en función de aquello que Walter Benjamin describió como una imagen dialéctica. Se trata, a grandes rasgos, de una forma de conocimiento basado en la experiencia y en el carácter fragmentario de las imágenes, mediado a través de la tensión entre los términos que las componen en tanto colisión entre el presente y el pasado. Como advierte Luis Ignacio García (2015), la imagen dialéctica es un punto de articulación entre la memoria y la acción, cuya dimensión política representa la apertura de un nuevo modo de la experiencia que se articula en tres sentidos: “la imagen como suspensión del sentido, la imagen como choque de lo heterogéneo, y la imagen como incitación a la acción”.²⁷⁸

Provenientes de diversas fuentes y archivos de carácter antropológico, las imágenes ralentizadas y fragmentadas que aparecen ante nuestros ojos a lo largo de todo el filme, contradicen la narrativa oficial sobre la cual se fundó el mito fascista del progreso,²⁷⁹ en concordancia no sólo con la aceleración futurista planteada por Marinetti,²⁸⁰ sino con el desarrollo de un orden temporal, relacionado con la noción de productividad propia de la modernidad, que surge en el entrecruce de los desarrollos tecnológicos y el expansionismo colonial europeo. Según Giordano Nanni (2012):

the story of Europe’s rise to global temporal dominance is not exclusively – as many traditional histories of Western time have implied – about the technological advances of indefatigable clock-makers. Deep ideological

²⁷⁸ Luis Ignacio García, “Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo”, *Escritura e imagen*, 11 (2015), 111-133.

²⁷⁹ Como apunta Emilio Gentile en *Quién es fascista* (2019), la cultura fascista se basó enteramente en un sistema de pensamiento mítico. La vida, según el fascismo, debería ser concebida —mediante un sentimiento trágico y activista— como una manifestación de la voluntad de poder, según la cual se organizarían todos los aspectos fundamentales de la existencia en el régimen. Emilio Gentile, *Quién es fascista* (Madrid: Alianza, 2019).

²⁸⁰ El Futurismo italiano fue un movimiento de vanguardia surgido en 1909 e impulsado por F.T. Marinetti. Dicho movimiento planteó la necesaria fusión entre lo artístico y lo político a través de la violencia. Al mismo tiempo, dicha violencia debería ser el modo a través del cual fuese posible dejar atrás el pasado. En ese sentido, el fascismo tiene un estrecho vínculo con el colonialismo, pues la empresa colonial resultaba una de las maneras más acabadas de la guerra contra lo antiguo. Cabe destacar la importancia de la figura de Luca Comerio, documentalista del régimen italiano, pero también representante del Futurismo, como uno de los principales promotores del imaginario colonial italiano, basado en la reelaboración estética del tiempo y el espacio, lo cual procuró una nueva relación con la realidad, por lo general de orden racista, expansionista y basada en el culto a la violencia y la modernización. Véase Giovanni Gentile, *Origins and Doctrine of Fascism* (New Jersey: Transaction Publishers, 2002).

currents were also at play: the widespread belief that non-European societies were somehow ‘not attentive enough’ to the passage of time, for instance, functioned as a powerful legitimizing discourse for colonial and missionary projects and therefore European hegemony. Indeed, whilst societies the world over were just as attentive to time (to the notions of time and productivity that mattered to them), it was partly by *imagining* itself as a time-conscious civilization in opposition to a time-less Other, that western Europe staked its claim to universal definitions of time, regularity, order; hence also to definitions of knowledge, religion, science, etc. In a very real sense, this temporal hubris, together with the mathematically abstracted idea of time which was distilled into the mechanical clock, created the necessary culture of time for building empires.²⁸¹

Contrariamente a la aceleración propia del tiempo como dispositivo²⁸² colonial moderno, puesto en operación por la antropología —y a sus implicaciones inteligentemente descritas por G. Nanni (2012)—, pero también del cinematógrafo —ese tiempo, en el que confluyen 24 fotogramas por segundo, sobre el cual se compromete la ilusión del movimiento como lo propio del arte cinematográfico—, la ralentización a la que Gianikian y Ricci Lucchi someten a las imágenes que remontan, posibilita la apertura de un intersticio temporal, de un quiebre sobre sobre la noción del tiempo como una entidad lineal, con tendencia evolutiva y miras hacia el progreso (y, por lo tanto, hacia la civilización y modernización).

Esta concepción del tiempo fue sistematizada por los discursos científicos occidentales y naturalizada (incluso, universalizada) a lo largo del siglo XIX, y sobre ella se trazaron las categorías científicas y antropológicas que sirvieron como justificación de toda empresa colonial y civilizatoria. En ese sentido, la evolución disciplinar de la antropología, en tanto ciencia autónoma, derivada de la transformación y secularización del tiempo judeocristiano renacentista y sus cruces con las creencias ilustradas en la objetividad

²⁸¹ Giordano Nanni, *The colonization of time. Ritual, routine and resistance in the British Empire* (Manchester: Manchester University Press, 2012), 2-3.

²⁸² En *¿Qué es un dispositivo?* (2014), Giorgio Agamben define al dispositivo como “cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.” Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014), 18.

científica y el progreso, codificó como etapas de desarrollo histórico “categorías científicas” como “salvaje”, “bárbaro” y “civilizado”.²⁸³

Según Johannes Fabian (2006), el discurso temporal de la antropología decimonónica implica una construcción del conocimiento sobre el Otro que es, a la vez, un acto político. De tal manera, la universalización del tiempo sobre el que los antropólogos de la modernidad trazaron la taxonomía de la otredad — la cual reposa, como es bien sabido, sobre la diferenciación entre el tiempo de la civilización y el tiempo de lo salvaje—, contribuyó a la justificación intelectual de los usos coloniales y opresivos del tiempo, pues

It gave to politics and economics—both concerned with human Time— a firm belief in “natural”, i.e., evolutionary Time. It promoted a scheme in terms of which not only past cultures, but all living societies were irrevocably placed on a temporal slope, a stream of Time —some upstream, others downstream. Civilization, evolution, development, acculturation, modernization (and their cousins, industrialization, urbanization) are all terms whose conceptual content derives in ways that can be specified, from evolutionary Time.²⁸⁴

El investigador de la Universidad de Lille 3, Luca Aquarelli (2019), considera que el trabajo de Gianikian y Ricci Lucchi implica una serie de “re-enunciaciones” que operan en distintos niveles como el encuadre y el color, pero, sobre todo, en “la velocidad de avance, una ralentización que se convierte en una visión fotogramática”.²⁸⁵ Es decir, al detener el flujo de avance de las imágenes en movimiento, los directores de *País bárbaro* (2013), invierten el proceso cinematográfico mismo—la puesta en movimiento de una imagen fija 24 veces por segundo—, no sólo para aletargar o suspender el tiempo en contradicción con la aceleración propia de la modernidad, sino para otorgar a las imágenes una nueva legibilidad, basada en la contemplación de sus detalles.

Acquarelli (2019) también define dicha visión como “un efecto no homogéneo de cámara lenta que se torna, más bien, “sucesiones de instantes”, de imágenes discontinuas de

²⁸³ Al respecto, véase el prólogo de Matti Bunzl a *Time and the Other* (2006) de Johannes Fabian.

²⁸⁴ Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object* (New York: Columbia University Press, 2006), 17.

²⁸⁵ Luca Acquarelli, “La historia a través del prisma del figurativo y de lo contemporáneo: País Bárbaro de Gianikar et Ricci Lucchi”, *deSignis* 31 (julio-diciembre 2019), 184.

intensidad variable”,²⁸⁶ cuyo ritmo se acerca mucho a la parálisis. Se trata, de imágenes casi fijas que se repiten constantemente²⁸⁷ y en las cuales tiene lugar la creación de espacios intersticiales desde los cuales se vuelve posible examinar detenida y cuidadosamente tanto los gestos contenidos en dichas imágenes, como aquello que en ellas se presenta en tanto exceso, ya sea por su ausencia, o por su presencia en los bordes, los últimos planos, los fuera de foco o los reversos de la superficie fotosensible. Como afirmó Benjamin, la reproducción técnica puede “resaltar en los aspectos del original que son asequibles a la lente [...], y que no lo son al ojo humano; puede igualmente, con la ayuda de ciertos procedimientos como la ampliación o el uso del retardador, atrapar imágenes que escapan completamente a la visión natural”.²⁸⁸

Este ejercicio de modificar la velocidad de la reproducción original de las secuencias y fragmentos de registro antropológico,²⁸⁹ puede considerarse como una relectura ética del pasado colonial italiano a partir de la puesta en contradicción de las categorías raciales (salvajes, demoníacos, bárbaros, etc.), según las cuales la ideología fascista condicionó la aceptación de la empresa colonial en África. Pensemos en este momento en aquellas secuencias en las cuales somos cómplices, a través de la elongación y de la repetición del instante capturado por el lente e impreso sobre la película de la sonrisa y la ternura de un niño que interpela a la cámara.

²⁸⁶ Luca Acquarelli, “La historia a través del prisma del figurativo y de lo contemporáneo”, 184.

²⁸⁷ En ocasiones, estas secuencias se re-utilizan en distintos filmes, como en el caso de *El espejo de Diana* (2009), en el cual, los directores utilizan la secuencia del desfile de Libia en 1926, así como las imágenes del bombardeo de Etiopía con gas mostaza que vemos hacia el final de *País Bárbaro* (2013). Dicho acontecimiento, mismo que representó el punto más intenso de la agresiva política colonial italiana, cabe señalar, fue rotundamente negado por los gobiernos italianos, hasta el 7 de febrero de 1996, cuando el General Domenico Corcione, en nombre del Ministerio de la Defensa, expresó, en una carta pública, el reconocimiento del uso de gases como armas químicas durante el conflicto italo-etíope de 1935-1935. Sobre la intensa destrucción y maldad contenida en las acciones de bombardeo con gas sobre el territorio etíope, véase Angelo Del Boca, *I gas di Mussolini. Il Fascismo e la guerra d’Etiopia* (Italia, Riuniti, 2007).

²⁸⁸ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2003), 43.

²⁸⁹ Para J. Fabian (2006), la temporalidad es un sistema semiótico a través del cual se construye la significación que conforma a los objetos de la antropología y sus relaciones con el mundo. Por lo tanto, los usos de la temporalidad, según Johannes Fabian, no son otra cosa que ilusiones positivistas dentro de un esquema de realismo ingenuo. Véase Johannes Fabian, *Time and the Other*, 78.



Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, 2013.

Como se puede observar, el rostro del infante invade la pantalla y, en el acto, deviene la coordenada afectiva según la cual deberemos entender la secuencia. La imagen amplificada de aquella pequeña cara sonriente no es más que el descubrimiento de un detalle que, de haber aparecido en la fugacidad del instante, pudo quedar oculto al ojo del espectador. En esta secuencia, la cámara analítica fija la imagen, ralentiza la sonrisa, el gesto de aquel niño que mira hacia la cámara y sonrío juguetonamente, se trata de reparar, de obligarnos a atender y escrutar cautelosamente el desarrollo de un gesto que nos invita a poner en duda todas aquellas categorías taxonómicas coloniales que pretendían su caracterización como salvajes e incivilizados.

Gianikian y Ricci Lucchi procuran un tiempo para la detención de la mirada del espectador sobre los detalles y las microexpresiones de ese joven rostro, proponiéndonos una estructura nueva de inteligibilidad de dichas imágenes, en donde la construcción retórica fascista que pretendía la justificación del exterminio de la población etíope es puesta en crisis.

Igualmente, este otorgamiento de un sentido otro es dado también “en relación a un horizonte de expectación cinematográfico, a un contrato fiduciario típico del séptimo arte, hecho de imágenes en movimiento según un ritmo específico: nuevas, en fin, en relación a un género documental que tiende a utilizar al documento solamente en términos de intensificación de autenticidad”.²⁹⁰

Por otra parte, reparar en el gesto de la mirada que se devuelve hacia la cámara implica el encuentro con un espectador que asincrónicamente examina el registro documental de la existencia y, al mismo tiempo, del exterminio de aquel que nos devuelve la mirada en la imagen, y cuyo rostro somos capaces de mirar detenidamente gracias a la re-articulación de la temporalidad (o, más bien, del instante) del gesto a través del montaje, así como de su reencuadre, de su conversión en una imagen-afección,²⁹¹ capaz de deslocalizar espacial y temporalmente a aquella expresión, cuyos detalles son evidenciados y magnificados por su conversión en primer plano.

Según Miriam de Rosa (2019), el interés por la gestualidad es una obsesión de la modernidad. Sobre todo, puede ser considerado como parte fundamental del “deseo epistemológico por conocer y comprender, lo que quizá podría conducir hacia la ansiedad de controlar y poseer (conocimiento o algo más).”²⁹² La imagen cinematográfica, gracias a su carácter fragmentario,²⁹³ contribuyó al alivio de dicha ansiedad al constituir y poner en circulación un inmenso catálogo de la gestualidad humana y, al mismo tiempo, constituye en sí misma un gesto: aquel de la selección, encuadre y puesta en acción del mecanismo de captura mecánica del fragmento de mundo encuadrado.

²⁹⁰ Luca Acquarelli, “La historia a través del prisma del figurativo y de lo contemporáneo”, 185.

²⁹¹ La imagen afección es, según Gilles Deleuze, un rostro que ha anulado sus funciones expresivas para devenir potencia. Se trata de un primer plano en el que la imagen es arrancada a sus “coordenadas espacio-temporales para hacer surgir el afecto puro en tanto que expresado”. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (Barcelona: Paidós, 2012), 143.

²⁹² La traducción es mía: “the epistemological desire to know and comprehend, which may possibly lead to a yearning of controlling and owning (knowledge or else).” Miriam de Rosa, “On gesture, or of the blissful promise”, *NECSUS* 8(2), 2019, 114.

²⁹³ Recordemos que la imagen cinematográfica se constituye a partir de la repetición 24 veces por segundo de una imagen fija. Es decir, la imagen en movimiento se trata de una puesta en flujo de acciones fragmentadas por el mecanismo de la cámara cinematográfica.



Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, 2013.

Más allá de los usos de este catálogo en la conformación de filmes científicos y antropológicos, lo que me interesa destacar en este momento son las maneras en las cuales, la reapropiación de los gestos, contenidos en las imágenes de *País bárbaro* (2013), implica su reconocimiento como pura potencia de articulación y expresión afectiva y simbólica, capaz de desarticular las intenciones del gesto que las creó²⁹⁴ con el fin de crear la imagen (y el imaginario) de una temporalidad histórica en la que la diferencia entre lo salvaje y lo moderno debería ser subrayada con el fin de constituir un marcador simbólico racial que, como he insistido a lo largo de estas páginas, justificase la empresa colonial italiana y sus atrocidades.

Las estrategias de retardamiento y ampliación de las imágenes, propias de la reproducción técnica, son elegidas por la pareja de cineastas como los medios a partir de los cuales fundar su búsqueda gestual, inscrita, a la manera del *punctum* barthiano,²⁹⁵ en la relación entre imagen, historia y memoria. Las imágenes que Gianikian y Ricci Lucchi nos exponen al choque con la mirada del otro,²⁹⁶ de un otro que advierte la presencia de la cámara en su contemporaneidad. De lo que se trata en *País bárbaro* (2013), es de detener la mirada en el gesto para analizarlo, como expliqué anteriormente, respecto a la ralentización de la sonrisa de un infante, de la mirada juguetona de una joven mujer, o de los movimientos de una mujer que retoca su peinado cuidadosamente.

Para Miriam de Rosa (2017), la repetición y extensión de la duración de los gestos puestos en imagen en los documentos visuales que componen el montaje del filme aquí analizado es un reflejo de la actitud de los cineastas al observar cautelosamente las superficies de las imágenes con la intención de rescatarlas del olvido y crear un espacio crítico para su interpretación. La fragmentación y la ralentización son utilizadas por Gianikian y Ricci

²⁹⁴ El gesto fílmico, advierte Vilém Flusser (1994), es aquel que pretende la representación del tiempo histórico y, por lo tanto, “puede no sólo relatar algún suceso (posible o verdadero), sino que puede también *hacer* un acontecimiento (aunque sólo sea como un *trompe-l’oeil* sobre la pared de una cueva). Vilém Flusser. *Los gestos. Fenomenología y comunicación* (Barcelona: Herder, 1994), 121.

²⁹⁵ Barthes define el *punctum* como aquel elemento o detalle azaroso en una imagen que llama nuestra atención, que nos afecta punzantemente. Véase Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós, 1990).

²⁹⁶ Esta exposición se trata de un ejercicio que tiene una larga tradición en el campo del arte, como afirma Hans Belting en sus notas para una iconología de la mirada. Véase, Hans Belting, “The Gaze in the Image. A Contribution to an Iconology of the Gaze” en Bernd Huppauf y Christoph Wulf (eds.), *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image between the Visible and the Invisible* (New York: Routledge, 2009), 93-115.

Lucchi como herramientas epistemológicas que permiten entender a las imágenes más allá de sus significados originales, descolocando las intenciones retóricas con las cuales fueron creadas y poniendo, de tal manera, en duda todo el discurso fascista y la violencia colonial que desarrolló a partir de la asignación de marcadores raciales que delimitaban a la otredad como aquello que significaba peligro, salvajismo y retroceso evolutivo.

En resumen, recupero una vez más los argumentos desarrollados por Luca Acquarelli (2019), pues, junto con él, considero que, en la obra aquí analizada, la mirada que la cámara lenta reactiva implica la puesta en crisis del régimen histórico sobre el cual se construye la retórica visual en las imágenes remontadas. Así, “la cámara lenta nos expone largamente a esa mirada, en ese frente a frente con el documento. Se trata de un mecanismo de disolución del envoltorio temporal y autenticante que protege al documento, con el objetivo de “abrirlo” y dejar salir su potencial de sentido”.²⁹⁷

Otras historias son posibles: conocimiento crítico mediado por las imágenes

Comprendidos como imágenes dialécticas, los montajes de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi se manifiestan como aperturas intersticiales en donde la significación se multiplica al volver visibles aquellos detalles de la retórica visual que instruyeron la construcción del otro exótico (los habitantes etíopes), incluso aquellos que están en los márgenes o que de una u otra manera quedaron velados o inscritos en el reverso de las imágenes. Igualmente, mediante su confrontación ya sea con las palabras de Rimbaud, como en la secuencia referida unas líneas más arriba, o con la propia narrativa de clasificación fascista, implican la revisión a contrapelo de las narrativas históricas y de sus consecuencias.

“Every era has its fascism. A film necessary for us at this time” (Cada era tiene su propio fascismo. Una película necesaria para nosotros en esta época), son las palabras con las cuales los cineastas han descrito las intenciones del filme aquí analizado. A partir de ellas es posible inferir y, posteriormente constatar, que la operación epistemológica planteada por los creadores a partir de su montaje alegórico implica la confrontación del pasado desde el

²⁹⁷ Luca Acquarelli, “La historia a través del prisma del figurativo y de lo contemporáneo”, 188.

tiempo presente, una revisión crítica, pero también ética de los problemas raciales contemporáneos como una consecuencia directa del imperialismo y la violencia colonial.

De la misma manera, y a través de los anacronismos y cruces de temporalidades que el montaje de las imágenes etnográficas que Gianikian y Ricci Lucchi cuidadosamente seleccionaron para conformar *País bárbaro* (2013), la capacidad testimonial de las imágenes es puesta en entredicho. Éstas, son llamadas a compadecer, a través de su remontaje y manipulación, como evidencias de la persistencia del fascismo en lo contemporáneo. Las cuales, según los propios directores, toman la forma de una amenaza constante en contra de los migrantes y, no sólo eso, sino también de aquellos que componen poblaciones minoritarias, así como disidencias sexuales y religiosas.

A pesar de que los artistas han rechazado constantemente la adscripción de su trabajo según categorías metodológicas o genéricas como podrían serlo la arqueología, el activismo, el metraje encontrado, el cine expandido o, incluso, el cine de ensayo o documental, me parece que podemos definir sus prácticas como una manifestación de la historia potencial, en tanto la operación que llevan a cabo, a través del montaje dialéctico como herramienta crítica, posibilita una lectura diferencial del pasado al reparar en aquello que aparece espectralmente en las imágenes con las que trabajan, ya sea como un exceso de ausencia (aquello que no está en las imágenes), o bien, como un exceso de presencia que excede la codificación visual de dichas imágenes al estar en los márgenes, en los reversos, o contenido como el afecto de un gesto.

Se trata de un gesto estético y ético que busca la restitución del pasado a través de su comprensión y reelaboración, y que reposa en una poética del deterioro y la decadencia material de los archivos. A través del escrutinio de los excedentes visuales y contextuales que se inscriben como presencias fantasmagóricas sobre la materialidad de las imágenes con las que los directores trabajan, *País bárbaro* (2013) implica un trabajo no sólo crítico y dialéctico, sino ético y sensible con los archivos y las narrativas hegemónicas del pasado que pretende dar cuenta, de cómo éstas continúan condicionando el presente y, más aún, como el reconocimiento, a partir de la puesta en crisis de dichas narrativas, de la urgencia de escribir otras historias, más justas, que sean capaces de restituir la memoria de la violencia colonial para repensar la condición presente y, a partir de ello, incitar a la acción política.

Lo anterior se hace evidente en la última parte del filme, en la cual, unas manos espectrales sostienen cuidadosamente una abundante cantidad de negativos fotográficos, cuyas versiones positivadas nos resultan familiares, pues forman parte de algunas secuencias anteriores. Este carácter espectral de la mano del artista, que se muestra como algo que está más allá del pasado inscrito en las fotografías que sostiene, tiene como consecuencia la evocación de una percepción háptica, de un trabajo de la visión que busca revisar minuciosamente cada una de las imágenes a través del escrutinio incesantemente de los detalles que pudieron quedar ocultos o que fueron eliminados durante el proceso que dio lugar a la producción de las imágenes. Como afirma Ariella Azoulay (2014), las imágenes fotográficas:

son evidencia de un evento —la toma de la fotografía, el evento de la misma— que la imagen fotográfica no podría agotar por sí sola. Este evento es una invitación para otro: la observación de la fotografía, su lectura y formar parte de la producción de su significado. La fotografía no puede determinar los límites de este evento. Lo que muestra excede lo que los participantes del evento de la fotografía trataron de inscribir en él. Más todavía, su intento por determinar y moldear lo que será visto en el encuadre y las relaciones de poder entre los participantes, deja rastros que le permiten a uno reconstruir la complejidad del evento fotográfico.²⁹⁸

En *The Spectralities Reader* (2013), Esther Peeren y María del Pilar Blanco elaboran una genealogía detallada del giro espectral que se remonta hasta el Romanticismo. Sin embargo, a lo que el término o categoría conceptual de “imagen-espectro” utilizado en el contexto de esta investigación, alude directamente es a la noción de espectralidad desarrollada por la teoría y la crítica culturales a partir de los planteamientos de Jacques Derrida en el libro *Espectros de Marx* (1993, 1998), resultado de sus lecturas psicoanalíticas y marxistas.

En tanto tal, la figura del espectro,²⁹⁹ según Derrida, no está relacionada con lo fantástico o lo supernatural. Aunque para su definición utiliza la figura del fantasma del rey

²⁹⁸ Ariella Azoulay, *Historia potencial y otros ensayos* (México: CONACULTA, 2014), 47.

²⁹⁹ Es importante aclarar que la noción del espectro —movilizada por la crítica cultural y la filosofía continental— ha sido también una figura fundamental para la crítica poscolonial, pues se reconoce, junto con otros marcadores como máquina, monstruo, animal, como una “categoría de alteridad”. Es decir, como un denominador de distinciones entre cuerpos, como afirmó Gabriel Cangi en “Formas comunes: otras biopolíticas”, abril 8, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Cv94LUfkuIo>

en *Hamlet* (1609) de Shakespeare, pero no como aparición terrorífica, sino como aquella figura de lo no vivo que regresa y acecha demandando justicia. Para Derrida, lo espectral es aquello que ocupa el espacio liminal entre la vida y la muerte, aquello “que no es ni esencia ni existencia, *no está nunca presente como tal*”,³⁰⁰ pero también es aquello, que en su convivir nos obliga a vivir “más justamente. Pero con ellos”.³⁰¹

Para el autor, hablar del fantasma y su relación con la justicia, implica reconocer a los otros que no están “*presentemente vivos*”,³⁰² incluso responsabilizarse por ellos. Como afirma el propio Derrida en el exordio a *Espectros de Marx* (1998):

Ninguna justicia —no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho— parece posible o pensable sin un principio de *responsabilidad*, más allá de todo *presente vivo*, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerra, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo; de las opresiones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo.³⁰³

Así pues, el espectro y, por lo tanto, la espectralidad, deberá ser entendida como una posibilidad de figuración de una presencia-ausencia que escapa a la completa comprensión de aquel que experimenta su regreso, como afirman Peeren y Blanco (2013):

The ghost, even when turned into a conceptual metaphor, remains a figure of unruliness pointing to the tangibly ambiguous. While it has insight to offer, especially into those matters that are commonly considered not to matter and into the ambiguous itself, its own status as discourse or epistemology is never stable, as the ghost also questions the formation of knowledge itself and specifically invokes what is placed outside it, excluded from perception and,

³⁰⁰ Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (Madrid: Trotta, 1998), 12.

³⁰¹ Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, 12.

³⁰² Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, 12.

³⁰³ Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, 13.

consequently, from both the archive as a depository of the sanctioned, acknowledged past and politics as the (re)imagined present and future.³⁰⁴



Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, 2013.

³⁰⁴ María del Pilar Blanco y Esther Peeren (eds.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (New York: Bloomsbury, Continuum, 2013), 9.

Como advierte Juliana Martínez (2020), la espectralidad se ha convertido en una figura sumamente productiva tanto a nivel estético como conceptual en el campo del arte, la literatura y el cine políticamente comprometidos. Y, más aún, en una herramienta discursiva y sistemática de producción de conocimiento, pues lo que la figura del espectro en tanto asedio y forma de retorno de las memorias traumáticas, de los ausentes, de quienes han sido despojados o violentados por un sistema que se presenta a sí mismo como el epítome de ciertos procesos históricos necesarios en aras de alcanzar el progreso, pone en crisis son los límites espacio-temporales sobre los cuales se legitima la violencia ejercida.

En ese sentido, *País bárbaro* (2013), es un gesto de reactivación de los archivos en distintas y productivas maneras con la finalidad de dar cuenta de aquello que ha sido borrado u omitido por la construcción histórica de la memoria colectiva, al tiempo que procura la exploración de los detalles, los márgenes y los gestos de quienes no forman parte de las narrativas históricas oficiales, pero también de la inscripción del tiempo en la forma de desgaste material de las imágenes.

Como afirma Robert Lumley, el vasto corpus de obra de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi depende esencialmente del principio de la sensación, y ésta siempre es el punto de partida para el acontecimiento de cualquier revelación. A través del trabajo con las propiedades materiales de las imágenes, pero también de la apelación a los sentidos de los espectadores, la obra de los cineastas suele confrontarnos en términos afectivos con la intención de procurar una respuesta crítica ante las imágenes que re-montan.

Siguiendo la línea establecida por Einsenstein y por los conceptualismos europeos de mediados del siglo pasado, en los cuales, a través de la producción de yuxtaposiciones y choques entre imágenes, pero también entre lo auditivo y lo visual o, entre la imagen y la palabra, los artistas pretenden el surgimiento de un concepto o la revelación de algo, un detalle, la más mínima información invisible para el ojo desnudo. Al reparar en la materialidad de las imágenes y hacer de ellas el motor de la exploración histórica, los filmes hechos con la ayuda de la cámara analítica pueden ser entendidos también como producciones de visualidad háptica, de relaciones sensuales, de tacto y contacto, entre la imagen y quien la percibe.

Y, aquí un pequeño desvío: en *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2009), Georges Didi-Huberman advierte sobre el modelo fantasmal, elaborado por Warburg en su *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) como un intento de renovar críticamente a la historia del arte como disciplina fundada según la lógica ilustrada y positivista de las correlaciones y la evolución, el ejercicio de una búsqueda de supervivencias de las formas y motivos visuales, que permite “pensar la historia como una serie de procesos tensos en que el pasado irrumpe, de modo inconsciente, cuando no se lo espera, a modo sintomático, en las cosas minúsculas”.³⁰⁵

De tal manera, el pasado debe entenderse como una entidad dialéctica, siempre en movimiento, que se expresa a través de supervivencias y reapariciones de las formas y, por lo tanto, no unívoca, a partir de la cual la memoria es capaz de llevar a cabo un “montaje impuro del saber”.³⁰⁶ Por otra parte, en el caso de las obras aquí analizadas es posible reconocer algunas estrategias formales y narrativas que obedecen a lógica de lo espectral y de la reaparición a través del uso del montaje como herramienta narrativa y estrategia formal.

En ese sentido, afirmo, siguiendo a Julia Cortese (2020), que rastrear las reapariciones de lo espectral en las prácticas artísticas, sobre todo a partir de la revisión de sus configuraciones formales y materiales posibilita, de alguna manera, recuperar las “memorias borradas, censuradas, dejadas a un lado mediante una lógica racial-colonial que legitimó un único modo de conocer, estableciendo un corpus teórico erigido sobre conceptos universales y homogéneos”³⁰⁷ que, al mismo tiempo, posibilitan un trabajo crítico de la memoria en torno al pasado y sus relaciones e inscripciones sobre el presente. A saber:

- El quiebre de todas las lógicas narrativas causales a partir del remontaje —como operación dialéctica— y yuxtaposición de las imágenes con las que trabajan, así como de la desarticulación del sentido a través de diversas mostraciones del insistente retorno del reclamo frente a las injusticias no resueltas.

³⁰⁵ Julia Cortese, “Lo precario. Materializar el vacío o la desaparición”, *Avances* (29), 2020, 92.

³⁰⁶ Julia Cortese, “Lo precario”, 92.

³⁰⁷ Julia Cortese, “Lo precario”, 93.

- La disrupción de las cronologías lineales, en la forma de temporalidades en suspenso, modificadas o ralentizadas, con lo cual se hace énfasis en la existencia de otras temporalidades que no obedezcan a la concepción del tiempo lineal, establecida según los parámetros positivistas de la ciencia histórica moderna.
- La puesta en evidencia de los marcos, en tanto configuraciones espaciales y cartográficas sobre los que las empresas modernizadoras —imperialistas y coloniales—, constituyeron una jerarquía social altamente polarizada y, más aún, como la concepción gráfica en la que tuvo lugar el despliegue del régimen escópico ocularcéntrico, en tanto herramienta principal de producción de conocimiento y de relaciones de poder-saber en la modernidad.

En *Pays Barbare* (2013), como se podrá entender hasta el momento, se manifiesta una preocupación radical por la crítica de la historia colonial y sus violencias, así como de sus inscripciones discursivas desde puntos de vista hegemónicos, pero también por aquello que las imágenes muestran u ocultan deliberadamente, aquello que las excede y que desborda sus sentidos, también de las intenciones a las que responden y sus múltiples potencias como actos de restitución o contra-narrativas históricas o, bien, re-escrituras de la historia que se postulan desde los márgenes institucionales o, incluso, desde los espacios intersticiales entre prácticas artísticas.

Y no sólo eso, sino que se propone un uso de la memoria colectiva como categoría de análisis y crítica social³⁰⁸ y, más aún, como campo en disputa en torno a los conjuntos de experiencias vividas por los grupos sociales, producidas, sobre todo, en la oralidad y a partir de las dinámicas de interacción grupal y experiencias marcadas simbólicamente y materialmente, que deben ser diferenciadas de las narraciones sobre el pasado fijas y, normalmente, producidas por el Estado, a las que conocemos como memoria histórica. Asimismo, la memoria, mediada por las imágenes que se remontan en las obras analizadas en este capítulo

³⁰⁸ Término propuesto por Maurice Halbwachs (1950) para denominar a los conjuntos de experiencias vividas por los grupos sociales, producidas, sobre todo, en la oralidad y a partir de las dinámicas de interacción grupal y diferenciarlos de las narraciones sobre el pasado fijas y, normalmente, producidas por el Estado, a las que conocemos como memoria histórica. Posteriormente, E. Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002), la definiría como un conjunto de procesos subjetivos, sustentados en experiencias marcadas simbólicamente y materialmente, que debe ser considerado como un campo de tensión y disputa políticas.

es pensada como el lugar fundamental para comprender las relaciones entre actualidad e inactualidad, entre presente y pasado.

La noción de la imagen espectral, tal y como se ha elaborado en estas líneas, permite reparar en dos cuestiones fundamentales para la elaboración de discursos críticos sobre el pasado. Por un lado, ésta es capaz de dar cuenta de la insuficiencia del presente para erradicar la violencia y las trazas del colonialismo y, por el otro, de las borraduras del pasado como un rastro de la interacción entre colonizador y colonizado, emplazado desde la imposición violenta de los esquemas ideológicos modernos y de las complejas relaciones entre saber y poder, a través de los cuales el “colonizador hace la historia”,³⁰⁹ como afirmó Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra* (1961), construyendo una imagen del otro como desechable, como aquello que puede ser eliminado de la narrativa histórica.

Es posible afirmar que desde sus primeros ejercicios fílmico-performáticos y multisensoriales, conocidos como “cine perfumado”, hasta el último trabajo de Yervant Gianikian, un díptico realizado para honrar a quien fuera su compañera de vida, titulado *Los diarios de Angela* (2018 y 2019), el trabajo de la pareja ha implicado una búsqueda constante por la reconstrucción y puesta en crisis de la memoria histórica y las narrativas oficiales. Bajo la forma de un trabajo rizomático de catalogación de imágenes, objetos y documentos, con la finalidad de reorganizarlos y manipularlos, la obra de los cineastas se puede definir como como una manera de imaginar otras historias posibles, más justas. En ese sentido, la imaginación se nos presenta como una potencia política capaz de reconfigurar, gracias al montaje, el orden del saber, como ha señalado en múltiples ocasiones Georges Didi-Huberman.

Las imágenes-espectro o espectrales, contenidas en *País bárbaro* (2013), en tanto formas que subvierten los binarismos y las lógicas de producción de imágenes e imaginarios coloniales desde los mecanismos y formas propias de dicha producción, son capaces de devenir imágenes-potenciales que establecen relaciones de orden ético con los archivos e intentan construir otras historias y posibilitar otros futuros. Es decir, que conforman variaciones de lo que la teórica israelí Ariella Aïsha Azoulay (2014; 2019), ha denominado como “historia potencial”, la cual es definida como una práctica de escritura histórica que no

³⁰⁹ Fanon citado en Robert Stam, *Teorías del cine* (Barcelona: Paidós, 2018), 334.

forme parte de la perpetuación de la violencia constituyente y reiterativa, sobre la cual se funda cualquier empresa imperial, sino que se constituya como una forma de estar con los otros, de generar comunidad, de habitar lo común en contra de la separación entre pasado y presente, pero también entre historia y política.

La historia potencia, es para Azoulay (2019), el espacio en donde la violencia se revierte y las opciones que ésta alguna vez eliminó son reactivadas “como una manera de detener el movimiento del progreso imperial”.³¹⁰ Más allá de una mera crítica, la historia potencial “debe reconstruir las posibilidades del o que ha sido violentamente borrado y silenciado para hacerlo presente de nuevo en un momento determinado”.³¹¹ Ésta implica la recuperación, a través de la imaginación como una potencia política, de las posibilidades que motivaron los actos del pasado, pero también “la transformación del pasado en un evento interminable, en lo que Benjamin ha llamado *historia incompleta*, en la que nuestras obras del presente nos permiten leer los logros del pasado constituidos violentamente de formas que historicen el poder soberano del pasado y lo hagan potencialmente reversible”.³¹²

La historia potencial, por lo tanto, “es un intento por desarrollar un nuevo modelo para la escritura de la historia [...] para extraer del pasado sus posibilidades no realizadas como una condición necesaria para imaginar un futuro diferente”.³¹³ El fin último de los análisis que aquí se presentan consiste en dilucidar cómo y a través de qué tipo de articulaciones formales y narrativas, las obras de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, Travis Wilkerson, Hito Steyerl y Ana Vaz, se constituyen como herramientas críticas para pensar las diversas improntas e inscripciones del pasado colonial y sus violencias en el presente.

En palabras de Azoulay (2019), ello constituiría un intento por “desaprender el imperialismo” desde la revisión y crítica de la constitución de las imágenes con las cuales trabajan. Para ello, la teórica israelí propone pensar a la violencia imperial como el obturador de una cámara fotográfica —materialización de una tecnología imperial—,³¹⁴ cuya función

³¹⁰ Ariela Aïsha Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism* (London; New York: Verso, 2019), 43.

³¹¹ Ariella Azoulay, *Historia potencial y otros ensayos* (México: CONACULTA, 2014), 43.

³¹² Ariella Azoulay, *Historia potencial*, 58.

³¹³ Ariella Azoulay, *Historia potencial*, 59.

³¹⁴ Según indica Azoulay (2019), la fotografía se desarrolló con el imperialismo, “la cámara hizo visible y aceptable la destrucción imperial del mundo y la legitimación de la reconstrucción mundial en términos del

y rapidez son capaces de arraigar al sujeto, objeto o cultura que busca imprimir sobre la superficie fotosensible en el pasado. Pero, al mismo tiempo, la acción de toma fotográfica implica, según la autora, un deslizamiento del pasado hacia otra zona temporal separada, alejada del presente y el futuro:

Unlearning imperialism aims at unlearning its origins, found in the repetitive moments of the operation of imperial shutters. Unlearning imperialism refuses the stories the shutter tells. Such unlearning can be pursued only if the shutter's neutrality is acknowledged as an exercise of violence; in this way, unlearning imperialism becomes a commitment to reversing the shutter's work. This reversal must overcome the dissociation between people and objects in which the experts specialize. Imperial shutters are operated and controlled by experts of different sorts who are mandated to determine how the common is to be exploited, what could be extracted of it and under which circumstances.³¹⁵

En *País bárbaro* (2013), el montaje se convierte en una herramienta teórica útil para dar cuenta de las contradicciones de los discursos históricos oficiales en torno a las misiones imperiales italianas. Asimismo, es posible hablar de las películas de Gianikian y Ricci Lucchi en términos de una estética ética que pone de manifiesto la existencia de una contra-memoria histórica inscrita materialmente en las imágenes. Ello tiene lugar gracias a múltiples estrategias estéticas como el reencuadre, la ralentización y el virado de las imágenes y secuencias que remontan.

Finalmente, a lo largo del filme, los cineastas apelan a la creación de una sensibilidad visual en la cual los detalles y las propiedades materiales de los medios con los que trabajan son exacerbados con la finalidad de hacer una crítica manifiesta al devenir histórico de las diversas enunciaciones y formas de la violencia colonial, así como a su persistencia en la época contemporánea. A través del escrutinio crítico de las imágenes provenientes de los archivos del imperialismo italiano, mediado por la cámara analítica desarrollada por Yervant

imperio". La traducción es mía: the camera made visible and acceptable imperial world destruction and legitimated the world's reconstruction on empire's terms". Veáse Ariella Azoulay, *Potential History*, 7.

³¹⁵ Ariela Aîsha Azoulay, *Potential History* (London; New York: Verso, 2019), 7.

Gianikian y Ricci Lucchi, en *País bárbaro* (2013), se ejecutan una serie de movimientos que buscan entre los fragmentos, las ruinas, los vestigios y las sobrevivencias,³¹⁶ a la vez que se lleva a cabo un re-montaje a partir del corte en el pasado y un empalme en el presente, capaz de inaugurar “una nueva dimensión de la historia y la memoria [...] al agregar al mundo actual un mundo paralelo de reaparecidos”,³¹⁷ en donde las distintas temporalidades entran en diálogo para subvertir las verdades, o al menos ponerlas en crisis al remarcar sus contradicciones, sobre las cuales se ha fundado la historia de Occidente.

³¹⁶ Niney (2015), considera a la película de archivo como una sobrevivencia, ya que “ha sobrevivido en tanto que soporte; se le ha reencontrado, aun deteriorada, como huella física del tiempo. Enseguida, en tanto que representación, ha retenido alguna cosa de un cierto momento del mundo desaparecido; resurge ahora entre los vivos, como un cortocircuito temporal. Finalmente, nos sobrevivirá y verosíblemente podrá ser objeto de proyecciones y de retomas futuras.

³¹⁷ François Niney, *El documental y sus falsas apariencias*, 48.

Conclusiones

El propósito de esta tesis consistió en esbozar una respuesta ante la pregunta acerca de cómo es que el audiovisual contemporáneo, en su vertiente experimental y ensayística, aborda críticamente la manifestación racial de la violencia colonial en diferentes emplazamientos geográficos y temporales, así como su persistencia en el presente. Para ello, se analizaron una serie de obras en las que se redefinen las relaciones entre forma y contenido, y cuya organización narrativa enfatiza la urgencia de recurrir al archivo para reactivarlo y reestructurarlo. Se trata de prácticas que conforman una muestra de aquello que podríamos denominar como audiovisual contraarchivístico y que van más allá de los usos y capacidades enunciativas que se le han atribuido al cine y video de archivo y/o *found footage* por autores como Catherine Russell (2018) y Jeffrey Skoller (2005), entre muchos otros.

De tal manera, el principal objetivo consistió en elaborar una herramienta teórico-analítica a partir de la cual fuese posible analizar las estrategias de montaje y re-montaje de distintas imágenes y materiales de archivo utilizadas en una serie de trabajos audiovisuales heterogéneos, los cuales cesan de ser obras destinadas a la contemplación para intentar incitar la acción o, bien, la re-activación del pensamiento crítico en los espectadores. Las prácticas aquí analizadas interpretan críticamente el pasado y pueden ser consideradas como manifestaciones de la “historia potencial”. Se trata de intervenciones en el archivo que trastocan, intencionalmente, su organización a través del montaje, y que reparan en aquellos detalles de las imágenes y los materiales que éste contiene como excesos.

Las obras aquí analizadas reparan en los detalles, detienen el flujo de las imágenes para dar cuenta de aquello que se escapa a la mirada y, por lo tanto, al entendimiento. Se trata de ejercicios audiovisuales emplazados en los linderos disciplinares y formales entre el cine experimental y el cine-ensayo. Desde las *Historia(s) del cine* (1988-1998) de Jean-Luc Godard, hasta la última obra cinematográfica realizada por la pareja Gianikian- Ricchi Lucchi, *País Bárbaro* (2012), los filmes que conformaron el *corpus* de trabajo de esta investigación cuestionan las dimensiones y particularidades epistemológicas de las variantes no-ficcionales de la imagen en movimiento, ponen en crisis los procesos de representación y construcción de las narrativas históricas hegemónicas y trabajan incesantemente en la búsqueda de las imágenes faltantes.

Todo ello a través de la puesta en operación una serie de relaciones entre las imágenes que sí están ahí, pero también entre imagen y texto, entre imagen y narración, enfatizando dicha falta como parte del proceso violento que constituye todo archivo. Al hacerlo, estas prácticas audiovisuales reconstruyen “las posibilidades de lo que ha sido violentamente borrado y silenciado para poder hacerlo presente de nuevo en un momento determinado”.³¹⁸

En ese sentido, resulta fundamental el papel de la imaginación como el eje rector que nos permite poseer el mundo de nuevo, dar cuenta de él y pensarlo críticamente a partir del despliegue de la posibilidad de una escritura histórica más justa, potencial. La redistribución del metraje con el que estos filmes trabajan implica una nueva manera de encontrarnos con el archivo de la violencia colonial, de habitarlo y entenderlo como algo más que un repositorio en donde el pasado es resguardado e inmovilizado.

Las particularidades formales y narrativas de obras como *Materia oscura* (Bruno Varela, México, 2016), *Las estatuas también mueren* (Alain Resnais, Ghislain Cloquet y Chris Marker, Francia, 1954), y *Pays Barbare* (Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, Italia, 2013), implican una potencia enunciativa, capaz de movilizar y desestabilizar los campos de relaciones sobre los cuales se ha constituido el sentido de los acontecimientos históricos relacionados con el ejercicio de la violencia colonial en su vertiente racial a lo largo y ancho del planeta, en diferentes momentos temporales.

El escrutinio puntual de estas obras a partir de los postulados de los estudios visuales y, sobre todo, su entendimiento como prácticas intermediales y arraigadas en espacios de inteligibilidad específicos y problemáticos permite delinear una serie de características que constituyen a estas obras como ejercicios de la historia potencial, cuyo funcionamiento he especificado unas líneas más arriba. El contexto sobre el que se fundamentan estas lecturas no es otro que aquel en el que tiene lugar el derrumbe de toda certeza y en el que los tejidos discursivos son cuestionados a partir de la imposibilidad del lenguaje para dar cuenta de aquello que lo excede.

Se trata del momento, anunciado por Walter Benjamin, en el cual el pasado arroja su luz sobre el presente, habilitando otros modos y apariciones del sentido, así como otros

³¹⁸ Ariella Aïsha Azoulay, *Historia potencial y otros ensayos* (México: CONACULTA, 2014): 43.

procesos de reflexión y crítica que tienen lugar en las múltiples articulaciones formales-materiales y discursivas que configuran otros regímenes de inscripción de la historia y la memoria.

Estos ejercicios audiovisuales experimentales y ensayísticos establecen una relación crítica con el archivo y, sobre todo, con la escritura y el entendimiento del pasado y de la violencia sobre la cual se escribe la narrativa histórica colonial, a través de la cual buscan posibilitar la existencia de otros futuros no violentos. Por lo tanto, una de sus principales preocupaciones es poner en operación una re-escritura de la historia que dé cuenta de todo aquello que fue violentamente borrado del flujo narrativo acerca del pasado, a través del uso de la imaginación como potencia de construcción y, al mismo tiempo, de restitución de la voz, la imagen y la historia a aquellos que fueron víctimas de la ejecución de las distintas herramientas que dan forma a la violencia colonial.

La primera escala de esta tesis en obras como *Historia(s) del cine* (Jean-Luc Godard, Francia, 1988-1998), *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra* (Harun Farocki, Alemania, 1989), o *Recuerdos del porvenir* (Chris Marker y Yannik Bellon, Francia, 2001), permite trazar una compleja genealogía que trae a cuenta los postulados sobre la imagen y la visualidad como campos siempre en conflicto, aventurados por Godard, Farocki y Marker en sus obras ensayísticas.

En otro tenor, pero no por ello alejadas de los postulados de los tres representantes del cine crítico emanado de las Nuevas olas y de la discusión teórico-metodológica en torno a las potencias y debilidades del lenguaje cinematográfico, acontecida durante los años 60 y 70 del siglo pasado en territorio europeo, las obras que conforman el corpus central de esta investigación pueden ser entendidas como tareas tanto estéticas como políticas y éticas. En ellas se ponen en tensión los límites entre lo presentable y lo irrepresentable, y en donde se disputan las significaciones y las enunciaciones del pasado.

De la misma manera, en *Las estatuas también mueren* (Alain Resnais, Ghislain Cloquet y Chris Marker, Francia, 1954), *Materia oscura* (Bruno Varela, México, 2016), y *Pays Barbare* (Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, Italia, 2013), lo sensible se redistribuye a través del uso del montaje y de tácticas formales como el coloreado, el reencuadre, los cambios de velocidad en la reproducción de los fotogramas, e incluso, en el

ejercicio de daños sobre la materialidad de la imagen. Estas intervenciones sobre la forma irrumpen en la relación sobre la cual se funda la significación y promueven la apertura de espacios intersticiales sobre los que se inscribe el pensamiento.

Al mismo tiempo, la conjunción de estrategias formales que opera en cada una de las imágenes-pensamiento aquí abordadas se convierte en una clave para pensar el presente desde los síntomas que lo atraviesan. En este caso, el ejercicio imparable de la violencia racial, cuya historicidad se traza, en dichos ejercicios, cautelosamente hasta encontrar sus raíces en la violencia colonial ejecutada a mediados del siglo pasado.

De tal manera, ante lo que nos encontramos en estas prácticas de la imagen en movimiento es ante un despliegue arqueológico del presente y sus violencias, cuyo resultado es una nueva repartición de los sentidos y una nueva consolidación de formas discursivas experimentales y ensayísticas que permiten la inscripción de los afectos como parte fundamental de la memoria colectiva.

Es decir, a través de la acumulación y yuxtaposición de historias y memorias no hegemónicas, así como de la instauración de nuevas configuraciones y circulaciones de lo visual (entendido como una articulación entre las imágenes como mostración y lo político como espacio de la sensibilidad), tiene lugar un movimiento dentro del campo semántico en el que se incluyen la historia, la memoria y el pasado, que les permite indagar, excavar y articular nuevos espacios de enunciación de la historia. El montaje, entonces, debe ser comprendido como un gesto, como una acción que pone en relación la memoria y los afectos, y en cuyo umbral aparece un nuevo orden enunciativo en donde “las voces [...] se yuxtaponen y se tensan: un registro sísmico, vacilante de las posiciones discursivas”.³¹⁹

Una vez más, el montaje es la herramienta formal y conceptual gracias a la cual acontecen nuevos modos de circulación de las imágenes que son extraídas de sus contextos originales para ser insertadas dentro de nuevos campos de sentido, en donde se disputa la enunciación y se quiebran las matrices hegemónicas del sentido. Las intersecciones mediales en las películas y videos aquí analizados, operan como dispositivos arqueológicos que

³¹⁹ Gabriel Giorgi, “Arqueología del odio. Escrituras públicas y guerras de subjetividad”, en Gabriel Giorgi y Ana Kiffer, *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020): 40.

permiten conocer y reconocer otras topologías del sentido en donde se rearticulan las relaciones espacio-temporales propias de la linealidad colonial, para dar cabida a otras inscripciones y dinámicas de dicha relación, poniendo en duda (incluso quebrando enérgicamente) los procesos y procedimientos disciplinarios de la historia.

La repetición, la aceleración o desaceleración, los desvíos, las copias, la insistencia en los detalles, en aquello que habita los últimos planos, lo que quedo fuera de foco, fuera de cuadro, aquello que constituye su contra-plano, implican una política de la articulación entre imágenes que se corresponden aún en su no correspondencia, pero también una crítica a las decisiones, completamente políticas, que implica el hecho de decidir la existencia y el aparecer de qué o de quién debe ser fijada en una imagen.

Como se ha podido observar a través de los diversos análisis que conforman esta tesis, obras como las que aquí se abordan son reconfiguraciones del ver y el conocer, cuya potencia reside en la forma como una rearticulación de la memoria que se enfoca en la centralidad y la persistencia de las trazas de la violencia colonial en las sociedades contemporáneas y, sobre todo, visibilizan aquellos procedimientos de censura que reglamentan lo decible y lo inteligible.

En las obras aquí analizadas, la técnica y lo discursivo constituyen una dupla indisoluble e indispensable para re-escribir el pasado, cuestión que abre el camino para repensar la práctica audiovisual como un lugar productivo para el pensamiento crítico en torno al pasado y, sobre todo, para elucidar las diversas relaciones que se establecen entre la imagen, la historia y la memoria, de manera tal que otras cartografías del pasado sean posibles.

Finalmente, en tanto redistribución materiales del sentido histórico, *Pays Barbare* (Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, Italia, 2013), da pie a la aparición de nuevos modos de subjetividad política y de transformación de los espacios de lo común a partir de la desarticulación de las viejas formas coloniales (por lo tanto, violentas) del sentido a partir de los constantes pliegues entre los medios y la materialidad, a través de los cuales se constituyen, enfatizando la existencia de mecanismos de distanciamiento que vacían a las imágenes de la violencia simbólica que las constituyó y las articuló como petrificación del tiempo dentro del archivo. Y, al mismo tiempo, en dicho movimiento, instauran un nuevo

orden de la historia, potencial, ético y más justo que permita pensar el futuro desde esos mismos términos.

Fuentes

Abenshushan, Vivian. *Permanente obra negra*. México: Sexto Piso, 2019.

Adorno, Theodor. *Notes to Literature*. New York: Columbia University Press, 2019.

Adorno, Th. W. y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998.

Acquarelli, Luca. “La historia a través del prisma del figurativo y de lo contemporáneo: País Bárbaro de Gianikiar et Ricci Lucchi”, *deSignis* 31 (julio-diciembre 2019), 181-194.

Acquarelli, Luca. “Il contadio delle immagini-corpo: Pays Barbare di Gianikian e Ricci Lucchi”, *Fata Morgana*, 32 (2017), 227-235.

Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

Alberro, Alexander and Sabeth Buchmann (eds.). *Art After Conceptual Art*. Cambridge; London: The MIT Press, 2006.

Alter, Nora y Timothy Corrigan. *Essays in the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017.

Aragon, Louis. “Aragon parle de Godard”, entrevista por André S. Labarthe, *Cinéma Cinémas*, 1964, audio: 07:20. <https://www.youtube.com/watch?v=9UJOIptgL3I>

Arce, Yissel. “Narraciones de la nación: exploración desde las artes visuales contemporáneas en Sudáfrica postapartheid.” Tesis doctoral, El Colegio de México, 2012.

Archivi della Scienza. “Terre Italiane d'Oltremare: La prima mostra Triennale a Napoli.” Visitado el 14 de junio de 2021. <http://www.archividellascienza.org/it/storia/item/terre-italiane-d-oltremare>

Aumont, Jacques. *Materia de imágenes, redux*. Santander: Shangrila, 2014.

Azoulay, Ariella. *Potential History. Unlearning Imperialism*. London and New York: Verso, 2019.

Azoulay, Ariella. *Historia potencial y otros ensayos*. México: CONACULTA, 2014.

- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- Bal, Mieke. *Traveling Concepts in the humanities: A Rough Guide*. Buffalo, London and Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Barthes, Roland. *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*. Buenos Aires: Godot, 2017.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1980.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2013.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México: Ítaca, 2004.
- Ben-Ghiat, Ruth. *Italian Fascist Empire Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015.
- Ben-Ghiat, Ruth. "The Italian colonial cinema: Agendas and audiences", *Modern Italy* 8 (1), 2010. 49-63.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2013.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Blanco, María del Pilar y Esther Peeren (eds.). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury, Continuum, 2013.
- Blümlinger, Christa. "An Archeologist of the Present", *E-Flux Journal*, no.59 (november 2014), 01-07.
- Bratu Hansen, Miriam. *Cine y experiencia: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2019.
- Brecht, Bertolt. *Diario de trabajo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- Brenez, Nicole (2014). *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo. Introducción al cine letrista*. México: Mangos de Hacha.

Brockelman, Thomas. *The Frame and the Mirror: On Collage and the Postmodern*. Illinois: Northwestern University Press, 2001.

Brunetta, Gian Piero. *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione", 1929-1945*. Bari: Editori Laterza, 2009.

Brunetta, Gian Piero. "Istituto nazionale L. U. C. E", *Enciclopedia del Cinema*, visitado el 14 de junio de 2021, https://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

Buck-Morrs, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: A.Machado, 2001.

Buck-Morss, Susan. *El origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto Frankfurt*. México: Siglo XXI, 1981.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.

Cabañas, Kaira (2014). *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant Garde*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Cangi, Gabriel. "Formas comunes: otras biopolíticas", Conferencia presentada el 8 de abril de 2021 en el Seminario de investigación avanzada Estudios del Cuerpo, video, 3:45:00, <https://www.youtube.com/watch?v=Cv94LUfkuIo>

Casals, Josep. *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.

Capasso, Verónica. "Militancia y prácticas artísticas. Una reflexión sobre el proceso de investigación", *Boletín de arte* 14 (2014): 20-24.

Celis, Claudio. "Imágenes operativas y montaje blando: historicidad de la función social de la imagen en la obra de Harun Farocki", *Aisthesis*, 60 (2016): 91-109.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000.

- Chanan, Michael. "The Changing Geography of Third Cinema", *Screen*, 38, 4 (Winter, 1997).
- Collado, Esperanza. *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama, 2012.
- Conley, Tom and Kline T. J. (eds.). *A Companion to Jean-Luc Godard*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.
- Conrad, Joseph. *Narrativa breve complete*. Madrid, Ciudad de México, Santiago de Chile: Sexto Piso, 2015.
- Cook, Phillip. *The Legacy of the Italian Resistance*. New York: Palgrave Mcmillan, 2011.
- Corrigan, Timothy. *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Cortese, Julia. "Lo precario. Materializar el vacío o la desaparición", *Avances* 29, 2020, 89-106.
- Danielewski, Mark. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000.
- De la Garza, Amanda y Cuauhtémoc Medina. *Harun Farocki:visión, opresión, producción*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2014.
- De la Puente, Maximiliano. "Cine militante I: Estética y política en el cine militante argentino actual", *La Fuga*, 7, 2008.
- De Montaigne, Michel. *Ensayos*. España: Alma Editorial, 2020.
- De Rosa, Miriam. "On gesture, or of the blissful promise", *NECSUS: European Journal of Media Studies* (2019), 113-128.
- Deleuze, Gilles. *Cine 1. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2014.
- Deleuze, Gilles. *Cine 2. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2014.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2010.

- Demos, T.J. "Travelling Images: The Art of Hito Steyerl", *Arforum*, 46 (10), 2008, 408-473.
- Deranty, Jean-Philippe. *Jacques Rancière : Key Concepts*. Durham: Acumen, 2010.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1998.
- Derrida Jacques. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Didi-Huberman, G., Chéroux C. y J. Arnaldo. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas, or the Anxious Gay Science*. Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2018.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2018.
- Didi-Huberman, Georges. "Image, language: the other dialectic", *Angelaki* 23, no. 4 (august, 2018): 19-24.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *The Surviving Image. Phantoms of Time and the Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State university press, 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Santander: Shangrila, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. *Sublevaciones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2016.
- Didi-Huberman. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos, 2015.

- Didi-Huberman, Georges. "Imagen (de la) crítica", *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, No. 7 (diciembre 2015): 370-386.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- Georges Didi-Huberman. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Dobrée, Ignacio. "Huellas de Frankfurt en algunas películas de Harun Farocki", *Revcom. Revista científica de la REDCOM*, 3 no. 6 (julio 2018), 83-94.
- Downing, John (ed.). *Film & Politics in the Third World*. New York: Autonomedia, 1987.
- Ehman, Ante y Kodwo Eshun (eds.). *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*. London: Koenig Books; Raven Row, 2009.
- Eichhorn, Kate. *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*. Philadelphia: Temple University Press, 2013.
- Eisner, Lotte. *La pantalla diabólica: panorama del cine clásico alemán influencia de Max Reinhardt y del expresionismo*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2013.
- Eisner, Lotte. *The Haunted Screen*. London: Thames and Hudson, 1969.
- Elleström, Lars (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Elsaesser, Thomas (ed.). *Harun Farocki: Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

Emmelhainz, Irmgard. "Trademark Images and Perception: Godard, Deleuze and Montage", *Nierika. Revista de estudios de arte*, 5 (2007), 30-44.

Emporium: Rivista mensile d'arte e di cultura. "Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare." Visitado el 14 de junio de 2021. http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=XCII&pagina=XCII_548_055.jpg

Eyman, Scott. *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000.

Fabian, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press, 2006.

Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, IVEL, 1991.

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1991.

Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas, 1973.

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Farocki, Harun. *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: Altamira, 2003.

Farocki, Harun "Commentary form Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, *Discourse* 3, no. 15 (Spring 1993): 78-92.

Flaig, Paul and Katherine Groo. *New Silent Cinema*. London and New York: Routledge, 2016.

Fernández, Diego. "Para una imagen-crítica de la violencia", en Oyarzún, Pablo, Carlos Pérez y Federico Rodríguez (eds.). *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. Santiago: LOM, 2017.

Filipová, Marta. *Cultures of International Exhibitions 1840-1940: Great Exhibitions in the Margins*. London, New York: Routledge, 2015.

Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

- Flusser, Vilém. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse", *October* 110, Fall 2004, 3-22.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2013.
- Foucault, Michel. *The Politics of Truth*. USA: The MIT Press, 2007.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980.
- García, Luis I. "Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo", *Escritura e imagen*, 11 (2015), 111-133.
- García, Luis I. "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin", *Constelaciones-Revista de Teoría Crítica* 2, (2010), 158-185.
- Gemünden, Gerd. "Space out of Joint: Ernst Lubitsch's "To Be or Not to Be"", *New German Critique*, No. 89 (Spring-Summer, 2003), 59-80.
- Gentile, Emilio. *Quién es fascista*. Madrid: Alianza, 2019.
- Gentile, Giovanni. *Origins and Doctrine of Fascism*. New Jersey: Transaction Publishers, 2002.
- Gianikian, Y. y Ricci, A. Our Analytical Camera, *Found Footage Magazine*, 3 (2017), 8-11.
- Godard, Jean-Luc e Ishaghpour, Youssef. *Cinema: The Archaeology of Film and the Memory of a Century*. Oxford; New York: Berg, 2005.
- Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja negra, 2014.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.
- Goldie, Peter and Elisabeth Schellenkens (eds.). *Philosophy and conceptual Art*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.
- Grant, Paul Douglas. *Cinéma Militant. Political Filmmaking and May 1968*. New York: Columbia University Press, 2016.

- Guneratne, Anthony and Wimal Dissanayake (eds.). *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge, 2003.
- Halbwachs, M. y Lasén, A. (1995). “Memoria colectiva y memoria histórica”. En *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 69, pp. 209-219.
- Hochschild, Adam. *El fantasma del rey Leopoldo: una historia de codicia, terror y heroísmo en el África colonial*. Barcelona: Malpaso, 2017.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 2018.
- Huhtamo, Erkki y Jussi Parikka. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley and Los Angeles: University of California press, 2011.
- Huppauf, Bernd y Christoph Wulf (eds.), *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image between the Visible and the Invisible*. New York: Routledge, 2009.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP. 2012.
- Kalyva, Eve. *Image and Text in Conceptual Art. Critical Operations in Context*. Leeds: Palgrave Macmillan, 2016.
- Klarsfeld, Serge (ed.). *The Auschwitz Album: Lili Jacob's Album*. New York: Beate Klarsfeld Foundation, 1980.
- Koselleck, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.
- Kosuth, Joseph. “Intention(s)”, *Art Bulletin* 78, no. 3 (September, 1996): 407-412.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas*. México: Grijalbo, 1975.
- Leyda, Jay. *Film Begets Films: A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.
- Lindqvist, Sven. *The Dead Do Not Die*. New York, London: The New Press, 2014.

- Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. California: university of California Press, 1997.
- Lumley, Robert. *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*. Bern: Peter Lang, 2011.
- López, Fernando. “De la violencia colonial a las nuevas violencias: El pensamiento de la circulación y la travesía de Achille Mbembe”, *Iberian Journal of the History of Economic Thought* 4(1) 2017: 75-78.
- MacKenzie, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2014.
- Magalhaes, Vitor. *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Madrid: Trama, 2008.
- Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1986.
- Mari, Marcelo. “Arte pop, arte conceptual y el golpe militar en Brasil (1964-1970)”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas XXIV*, Núm. 48 (2018): 85-102.
- Martínez, Juliana. *Haunting Without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*. USA: University of Texas Press, 2020.
- Martínez, Pablo. *Los poderes de la imagen. Ensayo sobre cuerpo y muerte en la cultura audiovisual*. México: Universidad Iberoamericana, 2018.
- Martínez, Mariana. “Recuerdos del porvenir”, *Correspondencias. Cine y pensamiento*, No. 4 (invierno, 2018): 8-11. <http://correspondenciascine.com/2018/03/recuerdos-del-porvenir/>
- Martínez, Sergio. “La visualizad en cuestión y el derecho a mirar”, *Revista Chilena de Antropología visual*, no. 19 (Julio, 2012): 20-36.
- Martins, Luiz R. *The Long Roots of Formalism in Brazil*. Leinden and Boston: Brill, 2018.
- Matoso, Rui and José Gomes Pinto. *Art and Photography in Media Environments*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2014.
- Mayer, Benjamin (ed.). *Los cuerpos de la imagen*. México: Diecisiete; CONACULTA, 2018.

- Mbembe, Achille. *On the Postcolony*. Los Angeles, London: University of California Press, 2001.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books, 2004.
- McGoff, Jessica. "IFFR 2020: APIYEMIYEKI? DE ANA VAZ". *Desistfilm*. Consultado el 10 de noviembre de 2020. <https://desistfilm.com/iff-2020-apiyemiyeki-de-ana-vaz/>
- Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Moller, N. "Reassemblage: un nuevo lenguaje subversivo", *La Fuga* 12 (2011). <http://2016.lafuga.cl/reassemblage-un-nuevo-lenguaje-subversivo/465>
- Morgan, Daniel. *Late Godard and the Possibilities of Cinema*. California: university of California Press, 2013.
- Morrey, Douglas. "Jean-Luc Godard and the Other History of Cinema". Tesis doctoral, Warwick University, 2002.
- Musil, Robert. *The Man Without Qualities*. New York: Capricorn, 1965.
- Mussolini, Benito. "Discurso di proclamazione dell'Impero", consultado el 10 de marzo de 2021. https://it.wikisource.org/wiki/Italia__9_maggio_1936,_Discurso_di_proclamazione_dell%27Impero
- Nava, Ricardo. *Deconstruir el archivo: la historia, la huella, la ceniza*. México: Universidad Iberoamericana, 2015.
- Navarro, Sergio. "Cine subalterno latinoamericano: de la concepción redentora a la fragmentación conservadora", *Conexión*, (3), 122-139.
- Nanni, Giordano. *The colonization of time. Ritual, routine and resistance in the British Empire*. Machester: Manchester University Press, 2012.
- Nichols, Bill and Michael Renov (eds.). *Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2011.

- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Niney, Francois. *El documental y sus falsas apariencias*. México: UNAM, 2015.
- Niney, Francois. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de la realidad documental*. México: UNAM, 2009.
- Orejudo, Juan Carlos y Blanca Aimeé Valencia Castillo, “Violencia, exilio y memoria: Hannah Arendt, Edward Said y Tzvetan Todorov”, *Veredas* 32, 2016, pp. 95-112.
- Ortega, María Luisa y Miguel Errazu, “De la caja de herramientas a la poética del palimpsesto: el cine en el hacer de las artes en México”, *Fonseca, Journal of Communication* 19 (2019): 25-48.
- Ozban, Esra. “The Politics of Archive and Counter-archival Practices: The Case of *Geziparkarsir*.” Tesis de maestría, University of London, 2014.
- Pantenburg, Volker. *Farocki/Godard: Film as Theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press Chicago University Press, 2015.
- Pantoja, Antonio. “La imagen como escritura. El discurso visual para la historia”, *Norba. Revista de Historia* 20 (2007): 185-208.
- Pedregal, Alejandro. “Film & Making Other History. Counterhegemonic Narratives for a Cinema of the Subaltern” Tesis doctoral, Aalto University, 2015.
- Peterson, James. *Dreams of Chaos, Visions of Order*. Detroit: Wayne State University Press, 1994.
- Pethö, Agnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Perloff, Marjorie. *the Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.
- Pintor, Iván. “Formas del Atlas y el Ensayo visual a partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto”, *BRAC* 5(2), junio 2017, 156-188.

- Polidori, Ambra y Raymundo Mier (eds). *nicht für immer! ;no para siempre! Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana*. México: UAM; Gedisa, 2017.
- Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*, 2000, <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>
- Prazeres, Leandro. “Brazil — Waimiri-Atroari indigenous massacre”. *Latin American Bureau*, junio 11, 2013. <https://lab.org.uk/brazil-waimiri-atroari-indigenous-massacre/>
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder; eurocentrismo y América Latina”, en Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Quim, Joao. *Dictatorship and Armed Struggle in Brazil*. USA: New Left Books, 1971.
- Rancière, Jacques. *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México: FCE, 2019.
- Rancière, Jacques. “Images re-read. The method of Georges Didi-Huberman”, *Angelaki* 23, no.4, (august 2018), 11-18.
- Rancière, Jacques. *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Cantabria: Shangrila, 2017.
- Rancière, Jacques. *Film Fables*. London; New York: Bloomsbury, 2016.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- Rancière, Jacques. *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Rancière, Jacques. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Chile: LOM, 2000.
- Rancière, Jacques. “La división de lo sensible. Estética y política”, <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>.
- Rapoport, Mario y Rubén Laufer. “Los Estados Unidos ante el Brasil y la Argentina: los golpes militares de la década del 60”, *Estudios Interdisciplinarios De América Latina y El Caribe* 11, núm. 2 (2000): 63-91. <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1001/1036>

- Renov, Michael. "Hacia una poética del documental", *Revista On-Line Cine Documental*, 1 (2010): 1-29.
- Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. New York, London: Routledge, 1993.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. México: FCE, 2000.
- Rocha, Glauber. *La estética del hambre*, 1965.
- Roche, David. "Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction", *Transatlantica* 2, 2015, <http://journals.openedition.org/transatlantica/7846>
- Rodowick, D. N. *The Crisis of Political Modernism*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1994.
- Rodowick, D. N. "Eye Machines: D. N. Rodowick on the Art of Harun Farocki". *Artforum International* 53.6 (2015): 190-197.
- Rodríguez, Romina. "La significación alegórica según Walter Benjamín: Límites y potencialidades", *IX Jornadas de Investigación en Filosofía, 28 al 30 de agosto de 2013*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2950/ev.2950.pdf
- Ruiz Martínez, Natalia. "Poesía y memoria: "Histoire(s) du cinema" de Jean-Luc Godard". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Russell, Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham; London: Duke University Press, 2018.
- Russell, Catherine. "Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices", *Research in Film and History* 1, 2018. Disponible en <https://film-history.org/issues/text/archiveology>
- Russell, Catherine. "Paris 1900. Archiveology and the Compilation Film." En *New Silent Cinema*, editado por Paul Flaig y Katherine Groo. New York and London: Routledge, 2016.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboyano: En torno a La imagen perdida (Rithy Panh, 2013)", *Secuencias* 43-44, 2016, 51-71.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.

- Savarese, Mauricio. "Tribu amazónica acusa de atrocidades al gobierno de Brasil". *Associated Press News*, 8 de marzo, 2019. <https://apnews.com/article/f39d5e720d4e43288e6d6097340a6a3e>
- Schefer, Raquel. "Miradas en rotación en el cine latinoamericano", *Artefacto visual* 5 (8) (2020):13-38.
- Schwartz, Joan y Terry Cook, "Archives, Records, and Power: The making of Modern Memory." *Archival Science* 2 (2002): 1-19.
- Scotini, Marco and Elisabetta Galasso (eds.). *Politics of Memory. Documentary and Archive*. Belin: Archive Books, 2016.
- Silva, Juan Pablo. "Georges Didi-Huberman. Remontajes al tiempo padecido. El ojo de la historia 2. Buenos Aires. Editorial Biblos, 2015, 239 pp. Traducción: Marina Califano", *Auctoconía. Revista de cinecias sociales e historia* 1, no. 2 (julio-diciembre 2017): 303-308.
- Silverman, Kaja. "El sueño del siglo XIX", *Quaderns Portàtils*. Barcelona: MACBA, 2007.
- Silverman, Kaja. "What is a camera?" *Discourse* 5, 30 (1993): 3-56.
- Skoller, Jeffrey. *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2005.
- Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. New York: Picador, 2013.
- Spektor, Matias. "The United States and the 1964 Brazilian Military Coup." En *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Spivak, Gayatri. "¿Puede hablar el subalterno?", *Orbis Tertius*, 1, no. 3 (1998): 175-235.
- Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2018.
- Starkie, E. *Arthur Rimbaud*. New York: New Directions Publishing Corporation, 1968.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Steyerl, Hito. "Incertidumbre documental", *Revisiones* 1, 2014, 1-5.
- Steyerl, Hito. "November: A Film Treatment", *Transit* 1 (1), 2004.

Taccetta, Natalia. “La desmaterialización de la historia en la era del archivo (cinematográfico) de Aby Warburg a Jean-Luc Godard”, *Crítica Cultural* 11, no. 1 (enero/junio, 2016): 29-48.

Tobing, Fatimah. *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham and London: Duke University Press, 1996.

Torrado, Susana. “La página web del archivo histórico del Instituto Luche: un instrumento de difusión cinematográfica,” *Anales de documentación* 10 (2007): 413-428.

Valle, Irene. “Un cine impuro para salvar la Historia del Arte: algunas notas sobre el pensamiento de las imágenes del cine en Jacques Rancière y Didi-Huberman”. *Boletín de Arte*, 39 (2018):245-254. DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2018.v0i39.3749>

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

Wayne, Mike. *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Books, 2001.

Wees, William. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

Weinrichter, Antonio. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra, Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

Weinrichter, Antonio. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2007.

White, Hayden. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.

Wilkerson, T. (2007). “Incomplete notes on the Character of New Cinema”. En *Kino*. Disponible en: <http://www.e-kino.si/2007/no-1/blazinice/incomplete-notes-on-the-character-of-the-new-cinema>

Witt, Michael. *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*. Indiana: Indiana University Press, 2013.

Xavier, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

Filmografía

(.). Dirigida por Morgan Fisher. Estados Unidos, 2003.

A Corner in Wheat. Dirigida por D. W. Griffith. Estados Unidos: Biograph Company, 1909.

A Movie. Dirigida por Bruce Conner. Estados Unidos: Canyon Cinema, 1958.

Aquí y en otro lugar. Dirigida por Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville y Jean-Pierre Gorin (Grupo Dziga Vertov). Francia: Gaumont; Sonimage, 1976.

Austerlitz. Dirigida por Sergei Loznitsa. Alemania: Imperativ Film, Beauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien (BKM), German Federal Film Board, 2016.

Ciudadano Kane. Dirigida por Orson Welles. Estados Unidos: RKO Radio Picture, Mercury Production 1941.

Combat Film [Serie de televisión]. Dirigida por Roberto Olla y Leonardo Valente. Italia: RAI, 1994

Donbass. Dirigida por Sergei Loznitsa. Alemania, Ucrania, Francia, Países Bajos, Rumania, Polonia: Arthouse Traffic, Atoms & Void, Graniet Film BV, JBA Production, Ma.ja.de. Fiction, Ukrainian State Film Agency, Wild at Art, 2018.

Del Polo al Ecuador [*Dal Polo all'equatore*]. Dirigida por Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. Italia: Gianikian-Ricci Lucci, ZDF.

El acorazado Potemkin. Dirigida por Sergei M. Eisenstein. Unión Soviética: Goskino, 1925.

El eterno judío. Dirigida por Fritz Hippler. Alemania: DFG, 1940.

El gran dictador. Dirigida por Charles Chaplin. Estados Unidos: United Artists, 1940.

El nacimiento de una nación. Dirigida por D.W. Griffith. Estados Unidos: David W. Griffith Corp., 1915.

Eva. Dirigida por Joseph Losey. Italia, Francia: Paris Film Productions, Interopa Film, 1962.

Funeral de Estado. Dirigida por Sergei Loznitsa. Países Bajos, Lituania: Atoms & Void, Studio Uljana Kim, Nutprdukce, Current Time TV, 2019.

Historia(s) del cine. Dirigida por Jean-Luc Godard. Francia: Gaumont; Canal+; La Sept; France 3 (FR 3); JLG Films; Centre National de la Cinématographie (CNC); Télévision Suisse-Romande (TSR); Vega Film, 1988-1998.

Hoax Canular. Dirigida por Dominic Gangnon. Cánada, 2005.

Holocausto. Dirigida por Marvin J. Chomsky. 1978. Estados Unidos: NBC.

Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra. Dirigida por Harun Farocki. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion, 1989.

Intolerancia. Dirigida por D.W. Griffith. Estados Unidos: The Triangle Film Corporation / Wark Producing Corporation, 1916.

Kristall. Dirigida por Christoph Girardet y Matthias Müller. Alemania, 2006.

La dama de Shanghai. Dirigida por Orson Welles. Estados Unidos: Mercury Productions, 1947.

Las estatuas también mueren. Dirigida por Alain Resnais, Chris Marker y Ghislain Cloquet. Francia: Présence Africaine, Tadié Cinéma, 1953.

La hora de los hornos. Dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino. Argentina: Grupo Cine Liberación; Solanas Productions, 1968.

Las damas del bosque de Bolonia. Dirigida por Robert Bresson. Francia: Les Films Raoul Ploquin, 1945.

Lili Marleen. Dirigida por Rainer Werner Fassbinder. Alemania: Bayerischer Rundfunk (BR), CIP Filmproduktion GmbH, Rialto Film, 1981.

Los nibelungos 1: la muerte de Sigfrido. Dirigida por Fritz Lang. Alemania: U.F.A; Decla Bioscop, 1924.

Los ángeles del pecado. Dirigida por Robert Bresson. Francia: Synops, 1943.

Los Angeles Plays Itself. Dirigida por Thom Andersen. Estados Unidos: Thom Andersen, Submarine Entertainment, 2003.

M, el vampiro. Dirigida por Fritz Lang, Alemania: Nero Film, 1931.

Materia Oscura. Dirigida por Bruno Varela. México, 2016.

Nuestra música. Dirigida por Jean-Luc Godard. Francia y Suiza: Avventura Films, Les Films Alain Sarde, Périphéria, 2004.

Octubre. Dirigida por Sergei M. Eisenstein. Unión Soviética, 1927.

País bárbaro [Pays Barbare]. Dirigida por Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. Francia: Les Films d'Ici,

Paris 1900. Dirigida por Nicole Védres. Francia: Panthéon Productions, 1947.

Paris que duerme. Dirigida por René Clair. Francia: Films Diamant, 1924.

Phoenix Tapes. Dirigida por Christoph Girardet y Matthias Müller. Alemania, 1999.

Recuerdos del porvenir. Dirigida por Chris Marker y Yannik Bellon, Francia: Arte France; Les Films de l'Equinoxe, 2001.

Sans Soleil. Dirigida por Chris Marker. Francia: Argos Films, 1983.

Scénario du Film Passion. Dirigida por Jean-Luc Godard. Francia. JLG Films, TransVidéo, Télévision Suisse-Romande (TSR), 1983.

Science Friction. Dirigida por Stan VanDerbeek. Estados Unidos: Electronic Arts Intermix, 1959.

Ser o no ser. Dirigida por Ernst Lubitsch, Estados Unidos: Romaine Film, 1942.

Shoah. Dirigida por Claude Lanzmann. Francia, Reino Unido: BBC, 1985.

Signal —Germany on the Air. Dirigida por Ernie Gehr. Estados Unidos, 1985.

Sobytie. Dirigida por Sergei Loznitsa. Países bajos, Bélgica: Atoms & Void, 2015.

Sonata para Hitler. Dirigida por Aleksander Sokurov. Unión Soviética: LSDF, 1989.

The Three Disappearances of Soad Hosni. Dirigida por Rania Stephan. Líbano, 2011.

The Killer of Sheep. Dirigida por Charles Burnett. Estados Unidos: Milestone Films, 1978.

Tribulation 99: Alien Anomalies Under America. Dirigida por Craig Baldwin. Estados Unidos: Drift Distribution, 1992.

Videogramas de la revolución. Dirigida por Harun Farocki. Alemania: Bremer Institut Film, Fernsehen, 1992.

Reassemblage: From the Firelight to the Screen. Dirigido por Trinh T. Minh-Ha. Estados

Walden. Dirigida por Jonas Mekas. Estados Unidos: The Filmmakers Cooperative, 1968.

