

ISSN 2661-6602

1-2

NÚMEROS

I y II SEMESTRES 2025

VOLUMEN 9

FUE RAD ECA MPO

REVISTA DE CINE

Artes
EDICIONES

REVISTA DE CINE

FUE
RAD
ECA
MPO

Vol. 9 N.ºs 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Editor

Pablo Vargas

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

D. R. © Universidad de las Artes 2025

D. R. © De los autores 2025

Fotografía de portada: fotograma de la serie
documental *Los niños del agua*, capítulo de Chile, de Joy Penroz.

Los artículos de esta revista han sido evaluados
mediante revisión por pares doble ciego.

ISSN 2661-6602

 **Artes**
EDICIONES

Dirección: Verónica Andrade Aguilar

Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez

Corrección de texto: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas
editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE
Universidad de las Artes
Volumen 9, Números 1-2. I y II Semestres 2025
ISSN 2661-6602

DIRECTOR/EDITOR/A RESPONSABLE Y CORREO DE CONTACTO

Codirector: Pablo Vargas
pablo.vargas@uartes.edu.ec

Codirectora: Javiera Medina
javiera.medina@uartes.edu.ec

Editor: Jorge Flores

COMITÉ EDITORIAL

- Isabel Carrasco
- Martha Díaz
- Libertad Gills
- Christian León
- Arturo Serrano

COMITÉ CIENTÍFICO

- Margot Benacerraf, directora de cine (Venezuela) †
- Miguel Alfonso Bouhaben, Universidad Rey Juan Carlos (España)
- Katia González, Museo Nacional de Colombia (Colombia)
- Colin MacCabe, University of Pittsburgh (Estados Unidos)
- Gerry McCulloch Goldsmiths, University of London (Reino Unido)
- Joseph Moure, Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia)
- Alquimia Peña, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
- Paul Schroeder, Amherst College (Estados Unidos)

Fuera de Campo es una revista semestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.

La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos.

En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías, pues a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla.

Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista, por favor ponerse en contacto con nosotros.

Fuera de Campo forma parte del Directorio de Latindex y del Hispanic American Periodicals Index (HAPI).



Fuera de Campo. Revista de Cine
Universidad de las Artes
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador (090313)
Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048
revistadecine@uartes.edu.ec
www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

ARTÍCULOS

- Guañuna*: documental y dispositivo de la memoria y la resistencia
Rommel Aquieta Núñez 8
- Una expresión americana en el cine de Glauber Rocha, las arquitecturas efímeras barrocas y el documental latinoamericano
Juan Benítez Allasia 30
- Cosificación, negociación del cuerpo y renuncia de derechos de la mujer maya: en caso de la película *Ixcánul*, de Jayro Bustamante
Karla Morales 54
- Ver(se) en el reflejo: identidad, memoria y cámara subjetiva en *Nikkei*, de Kaori Flores Yonekura
Awki Esteban Lema 86
- Cuerpos, rituales y territorios: hacia una estética decolonial del cine indígena
María Paula Ramírez Rúa 112
- Mujer mapuche, infancia y territorio austral: la espiritualidad del agua en cuatro propuestas cinematográficas chilenas de no ficción
María José Bello 142
- Soy aquel y todos los fantasmas*: hacia un análisis visual y autoetnográfico del cortometraje *Play Back*. *Ensayos de una despedida*, de Agustina Comedi
Mayro Romero Villasagua 164

Reflexiones en torno a la cinematograficidad del arte: prehistoria y antigüedad del arte en clave (pre)cinematográfica Agustín Garcells Suárez	198
---	-----

Imágenes dopadas. Nuevas reorganizaciones de la imagen en la época de los dominios algorítmicos Sebastián Arriagada	226
---	-----

MISCELÁNEO

¿Qué significa preservar como artista? Reporte sobre el 20.º Festival de Cine de Ouro Preto Vivian Castro Villarroel	259
--	-----

Datos de los autores	268
----------------------	-----

Manual de estilo de la revista <i>Fuera de Campo</i>	272
--	-----

Instrucciones para los autores	275
--------------------------------	-----

Declaración de ética y mala praxis	274
------------------------------------	-----

ARTÍCULOS



Fotograma de *Guañuna* (David Lasso, 2022).



Vol. 9 N.ºs 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Guañuna: documental y dispositivo de la memoria y la resistencia

9

Rommel Aquieta Núñez

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Quito, Ecuador)

rommelaquietanunez6@gmail.com

ORCID: 0009-0003-4547-877X

RESUMEN

En las últimas décadas el cine documental en Ecuador desarrolló una producción de películas que buscan comprender a fondo diversos capítulos de la historia y la memoria nacional. Filmes como *La muerte de Jaime Rol-dós* (2013) y *Con mi Corazón en Yambo* (2011), son un par de ejemplos de películas que articularon un trabajo documental entre relatos e historias personales junto a continuos procesos de investigación y un rescate de la memoria nacional. El material de archivo, la recopilación de testimonios y una potente mirada subjetiva de sus creadores propiciaron que estas nuevas construcciones narrativas y audiovisuales revelen historias capa-

ces de convertirse en mecanismos que permitan saldar cuentas con un pasado incomprensible, cargado de vacíos y silencios. En este contexto el presente ensayo permite delinear, a partir del análisis de la película *Guañuna*, de David Lasso, algunas reflexiones sobre el papel del cine de no ficción y la participación de las producciones documentales como parte del debate social, cultural y político en Ecuador. Además, busca reflexionar sobre la utilidad de este tipo de filmes como fuente de la historia y herramienta pedagógica para potenciar el pensamiento crítico en la sociedad.

Palabras clave: Guañuna, cine documental, memoria, educación, Ecuador

ABSTRACT

In recent decades, documentary cinema in Ecuador has developed a film production that seeks to deeply understand various chapters of national history and memory. Films such as *La muerte de Jaime Roldós* (*The Death of Jaime Roldós*, 2013) and *Con mi Corazón en Yambo* (*With My Heart in Yambo*, 2011) are a couple of examples of films that articulated a documentary work between personal stories and narratives, along with continuous research efforts and a rescue of national memory. Archival material, the compilation of testimony, and the powerful subjective gaze of their creators have enabled these new narrative and audiovisual constructions to reveal stories capable of becoming mechanisms for settling accounts with an incomprehensible past, fraught with gaps and silences. In this context, this essay aims to outline, based on an analysis of David Lasso's film *Guañuna*, some reflections on the role of non-fiction cinema and the participation of documentary productions as part of the social, cultural, and political debate in Ecuador. It also seeks to reflect on the usefulness of this type of film as a source of history and an educational tool for promoting critical thinking in society.

Keywords: Guañuna, documentary cinema, memory, education, Ecuador

Introducción

Como bien lo plantea el docente e investigador Christian León, el surgimiento de los documentales que abordan el pasado reciente en Ecuador es un hecho extraordinario que denota el interés particular de una nueva generación de cineastas por comprender de manera más profunda la memoria, la historia y el ayer que nos delinea en el presente.

[...] podemos afirmar que desde inicios del siglo se produjo, de forma inédita, un boom de documentales que abordan, de distintas maneras, el pasado. El surgimiento de estas películas es un hecho sorprendente, ya que el documental ecuatoriano ha abordado escasamente temáticas relacionadas al pasado histórico reciente. De hecho, los cineastas de la generación de los 80 y 90, articularon su trabajo sobre horizontes utópicos, que privilegiaron el futuro.¹

11

Reflexionar sobre el cine documental ecuatoriano resulta siempre una invitación para descubrir la potencia con que las historias de no ficción incrustadas dentro de su producción marcan nuestra contemporaneidad y han sido capaces de ocupar un lugar con una presencia cada vez más latente dentro de la vida social y la realidad política y cultural del país.

Desde esta perspectiva, y analizando las características distintivas del documental que se produce en Ecuador, es notorio entrever cómo este tipo de cine «ha alcanzado un nivel de legitimidad y credibilidad que es capaz de generar un campo de gravitación sobre el cual gira la discusión pública»².

La producción documental que emergió con efervescencia y calidad hace más de dos décadas continúa hoy redescubriéndose y construyendo nuevos lenguajes, poéticas, narraciones e historias audaces. El

¹ Christian León, *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Editorial El Conejo, 2022), 216-17.

² León, *La pulsión documental...*, 140.

documental se reinventa en Ecuador de forma constante y de este modo mantiene su posicionamiento y fascinación entre un público que en su momento superó el número de espectadores de películas de ficción a nivel nacional.

Así, por ejemplo, *Con mi corazón en Yambo* alcanzó 150.000 espectadores, ubicándose por encima de ficciones como *Pescador*, de Sebastián Cordero, o *A tus espaldas* de Tito Jara. De igual manera, podemos mencionar *La muerte de Jaime Roldós*, que alcanzó 54.873 espectadores, cifra superior al promedio de una película de ficción.³

12

El documental en Ecuador desarrolla su avance en paralelo a los retos que implican el redescubrirnos y reflexionar sobre nuestro pasado histórico como elemento trascendental para comprender parte de la realidad y las transformaciones que seguimos experimentando a través del tiempo. Para ello este cine de no ficción es capaz de crear y proponer nuevos proyectos audiovisuales en medio del caos social, donde la belleza del arte y la imagen propician su posicionamiento cada vez más central como campo de producción de conocimiento.

Otra característica distintiva del documental ecuatoriano es su capacidad para generar reflexiones teóricas y desatar procesos de investigación que acompañen su práctica. Desde hace algunos años, el documental ha suscitado debates con disciplinas de ciencias sociales, estudios de comunicación y cultura, que lo han posicionado como un campo privilegiado para pensar la identidad, la historia, la memoria y la diversidad cultural. Es decir, poco a poco, el documental se ha instaurado como un campo de producción de conocimiento, que rebasa las esferas especializadas y genera intensos diálogos entre academia y cine.⁴

³ León, *La pulsión documental...*, 140.

⁴ León, *La pulsión documental...*, 140-141.

En medio de ese espacio de debate y reflexiones teóricas que acompañan la práctica documental, sus producciones mantienen una búsqueda constante de resolución de preocupaciones, reflexiones y dudas para repensar aquellos temas relacionados con el pasado reciente, la memoria y la historia nacional. A través de la ejecución de nuevos procesos creativos y narrativos, el cine documental en Ecuador ha sido capaz de fundar un espacio donde es posible que se conjuguen las nuevas representaciones y configuraciones sobre el pasado, la historia, el archivo, el trauma, el recuerdo y la memoria. Desde esa especie de campo de batalla es que se genera un conjunto de lenguajes e imágenes documentales que invitan al espectador a reconvertir el contenido audiovisual, provocando en él un proceso propio de reflexión, análisis y crítica sobre las historias, relatos y narraciones presentadas en pantalla.

La resistencia y el documental

13

Guañuna, del director David Lasso, es una de las producciones ecuatorianas de los últimos años que revela no solo esos nuevos procesos creativos, sino también un conjunto de diferentes provocaciones e inquietudes sociales por resolver mientras va marcando de manera notable el avance y al mismo tiempo la expansión del cine documental en el país.

«El cine ya no es solo producción de películas. Hoy es un proceso complejo e integral de intervención estética, política y cultural»⁵. La ópera prima de este joven documentalista refleja precisamente la puesta en práctica de este nuevo proceso donde el arte de filmar y producir se enlaza con los relatos personales, los procesos investigativos, las relaciones familiares y las búsquedas personales de su propio director.

5 Christian León, *El oficio de la mirada. La crítica y sus dilemas en la era poscine* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Editorial El Conejo, 2021), 277.

Y es que la película de Lasso no solo continúa dando batalla — como parte de la tradición documental ecuatoriana de las últimas décadas— para descubrir y repensar las historias que marcaron de forma traumática nuestro pasado reciente, sino que además se vuelve protagonista y precursora de un nuevo espacio de potente intervención propiciando todo un proceso de acción en el campo de la educación, la cultura y el pensamiento crítico a través de más de cien funciones de cine y foros públicos en todo el Ecuador y un proyecto educativo y de iniciativa ciudadana que incluyó una guía y talleres educativos desarrollados en colegios y organizaciones de base.

Guañuña, la película documental que vio la luz en 2022, es un filme cargado de interrogantes. Una película que muestra aquellas búsquedas personales y colectivas que de manera decidida escarban y remueven temas como la impunidad, la identidad, la memoria, el autoritarismo, el racismo y la descomposición de la justicia en Ecuador, a partir de la exposición y el abordaje que el sistema judicial y policial ecuatoriano realizó sobre el caso Guañuña. Dentro de este contexto, el filme de Lasso puede apreciarse como una especie de crónica periodística e investigativa y al mismo tiempo como un relato que parte de una enunciación en primera persona para ir en búsqueda de un otro, de ese otro que no pudo contar su historia y a ratos se perdió en el olvido, pero también del otro que necesita conocer una nueva versión sobre estos hechos y reflexionar sobre lo ocurrido a través de múltiples voces y expresiones culturales.

De ese modo, la película construye desde una perspectiva más contemporánea una vinculación con la memoria y el pasado reciente, pero también con la cultura y la juventud. Usando reiteradamente el archivo y el testimonio, el documental de Lasso potencia imágenes capaces de cobrar vida más allá de su naturaleza de prueba judicial, presentando todo un engranaje narrativo que muestra en plenitud la composición real de las múltiples aristas que llegaron a componer este caso a lo largo del tiempo.

David Lasso investigó, filmó y recopiló material de archivo sobre el proceso judicial del caso. A través de una mirada aguda, expone cómo

la impunidad se impone mediante artimañas jurídicas y la negligencia gubernamental. El proceso de transformación y empoderamiento de Leonardo Guañuna, padre de Paúl, a lo largo del juicio, nos devuelve un gesto de dignidad, reparación y esperanza. En paralelo, se observa su impacto sociocultural, especialmente en los jóvenes, donde su lucha convierte la música y el arte en herramientas de resistencia y memoria frente a la violencia policial y la opresión estatal.⁶

El filme de 64 minutos de duración articula el relato de lucha de una familia por obtener justicia frente al asesinato cometido por un grupo de oficiales de la Policía Nacional ecuatoriana en contra de Paúl Guañuna, un joven estudiante de 16 años acusado de haber rayado una pared. Las interrogantes íntimas del propio director de la película se entremezclan con el relato del caso de Paúl. «Cuando hay una crisis de certidumbre sobre lo que tenemos por delante, comenzamos a pensar en el pasado, a regresar al pasado»⁷.

Transitando entre el presente y el pasado, Lasso utiliza la memoria personal y las vivencias, principalmente del padre de Paúl, y las combina con archivos oficiales de la época, diversos testimonios y recursos audiovisuales que ponen en evidencia, sobre todo, la feroz impunidad con la que se lleva el caso en medio de una búsqueda de justicia y una descarga de protesta social por parte de diversos colectivos y culturas urbanas.

Guañuna es sin duda ese tipo de documental que supera el simple registro mecánico y cronológico de los acontecimientos relacionados con el asesinato de Paúl. El documental de David Lasso es una mezcla perfecta entre una postura objetiva y la lectura subjetiva tan particular que su propio director es capaz de articular alrededor del caso.

6 David Lasso y Alejandro Cevallos, «Guañuna|Guía Educativa», Guañuna Vive, 2024, 6, <https://guanunavive.com/proyecto-educativo-guanuna/>.

7 Alejandro Aguirre, «Identidad, memoria y disputas de sentido en el documental contemporáneo ecuatoriano», en *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, edición de Christian León y Cristina Burneo (Ecuador: Corporación Cinememoria, 2015), 131.

A lo largo de casi un siglo de historia, los documentales han articulado de distintas maneras la dualidad entre un trabajo, con una realidad no manipulable —o manipulable lo menos posible— que se relaciona con una postura objetiva, y la lectura subjetiva que realizan y que los diferencia de un simple registro mecánico de los acontecimientos.⁸

Tanto lo objetivo como lo subjetivo dentro del filme se fusionan consolidando un engranaje narrativo capaz de proyectar en pantalla no solo una realidad cruda sobre los hechos narrados, sino también un pedazo de historia nacional recuperada entre los archivos oficiales y personales que juegan entre el pasado y el presente para cuestionarnos el futuro en relación con casos de violación a los derechos humanos y el accionar de las fuerzas policiales y militares del estado frente a la sociedad civil. «Buscamos respuestas atrás para comprender nuestro contexto y pensar a dónde podemos ir»⁹.

Un documental de memoria

Guañuna es un documental que no apela al pasado de manera nostálgica, sino exploratoria. Un documental de memoria que surge como una necesidad personal de contar una historia. Desde allí se vuelve una película que reconstruye un trozo del pasado reciente, uno que toda la sociedad debería conocer. Uno que nadie quiere volver a vivir o repetir como parte de su propia historia.

La película presenta una reflexión crítica sobre el sistema policial y judicial en Ecuador, exponiendo cómo estas instituciones están atravesadas por prácticas autoritarias y perpetúan jerarquías basadas en

8 Gustavo Aprea, «El documental, la memoria y las otredades», en *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, edición de Christian León y Cristina Burneo (Ecuador: Corporación Cinememoria, 2015), 39.

9 Aguirre, «Identidad, memoria...», 131.

la raza, el género y la clase. Además, nos convoca a mantener viva la memoria de Paúl y a unirnos en una lucha común en busca de la verdad, la justicia y la garantía de que hechos como estos no se repitan.¹⁰

El caso de Paúl Guañuna es una herida abierta, un punto de indignación del ayer, una historia que no está cerrada todavía. Es desde ese sentido del pasado que Lasso se permite construir con su documental una nueva visión del caso y con ello participa activamente en la construcción de la memoria colectiva desde su propia subjetividad y visión de lo ocurrido.

«La persistencia de incertidumbres y problemas no resueltos en el pasado es el detonante para la creatividad de toda una generación de realizadores, que heredaron una historia incomprensible»¹¹. Como bien lo señala León, ese pasado que no cierra y esas interrogantes y problemas que no encuentran solución bien podrían ser también en Lasso un detonante creativo o un punto de evocación sobre un pasado no solo incomprensible, sino un pasado que pudo ser el suyo propio o que incluso podría repetirse y hacerse real en el presente de cualquiera de nosotros.

17

[...] los documentales de memoria se convierten básicamente en lecturas del pasado que evidencian algunas de las condiciones del momento de la evocación. Estos trabajan con los testimonios como parte fundamental de la interpretación que realizan, resaltando las conexiones entre el pasado recordado y el presente del rodaje. La utilización de la palabra de los testigos no invalida la presencia de otro tipo de recursos —como materiales de archivo o diversos tipos de ficcionalización—, pero posiciona al conjunto de la evocación en esta relación explícita entre el pasado y el presente. Esto permite ver los filmes como una parte constitutiva de las memorias sociales, en las que aparecen elementos —en distinto grado de visibilidad, según los casos— que dan

¹⁰ Lasso y Cevallos, «Guañuna|Guía Educativa», 6.

¹¹ León, *La pulsión documental...*, 167.

cuenta de la lógica que organiza las diferentes lecturas de los sucesos evocados. Por lo tanto, el interés de su evocación del pasado se focaliza más en el proceso de construcción de memoria, que en su capacidad para narrar e interpretar el pasado en los términos del discurso histórico.¹²

Guañuna resulta no solo una lectura de un episodio del pasado, sino un ir y venir entre el ayer y el hoy. Una especie de conexión que enlaza las preocupaciones de ayer con la realidad que todavía construimos como sociedad alrededor de temas como la violación a los derechos humanos, por ejemplo. El uso de testimonios y material de archivo que se mezcla en la producción dotan al documental de Lasso de una evocación con voces múltiples donde la narración lograda adquiere un valor especial sobre la construcción de memoria, a la que hace referencia Aprea, lo que termina convirtiéndose en un eje central del filme. Esta particularidad, a su vez, resulta la pieza clave que importa más que la simple narración cronológica y la interpretación del pasado netamente histórico del caso.

18 «En las producciones contemporáneas encontramos un realizador que es a la vez investigador»¹³. Como bien lo marca Alejandro Aguirre, es notable descubrir que David Lasso es ese tipo de realizador e investigador contemporáneo que logra ir más allá de su faceta de director. Su documental está atravesado por una profunda investigación que le tomó años tejer para poder superar las barreras que incluso llegó a poner la misma institucionalidad jurídica en su camino por encontrar la verdad sobre el asesinato de Paúl. En este contexto, la película *Guañuna* consigue, además, ir hacia atrás y disputar el relato oficial construido sobre un caso todavía abierto, marcando de ese modo una fuerte disputa dentro de ese campo de batalla que es la memoria, entendida como «espacio de lucha política»¹⁴ y también espacio de lucha por el sentido de lo histórico que

12 Aprea, «El documental, la memoria y las otredades», 48-49.

13 Aguirre, «Identidad, memoria...», 127.

14 Elizabeth Jelin, «Exclusión, memorias y luchas políticas», en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización* (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001), 99.

se da tanto en el presente como en parte de los proyectos de futuro que construye la sociedad.

Y a pesar de los límites, los documentalistas se construyen como agentes tenaces que no cesan de intentar revelar lo negado. Sus trabajos devienen una crónica de investigación —por momentos cercanos al policial negro—, una búsqueda de claves, yendo de aquí para allá, rescatando estas imágenes de archivos quemados, evidencias perdidas del período.¹⁵

A través de su ópera prima *Lasso* no solo intenta revelar lo sucedido y lo negado dentro del caso de Paúl. Su trabajo, siguiendo de cerca lo planteado por Aguirre, muestra cómo la figura del documentalista-agente se activa para incursionar en el espacio de la memoria, proponiendo resolver las preocupaciones y las búsquedas de conocimiento sobre el pasado. Esto en la actualidad es parte de uno de los pendientes del ayer que las nuevas generaciones han tratado constantemente de solucionar, abordando temas inconclusos, ocultos y hasta borrados de la historia oficial. «En el documental, la memoria y sus testimonios hablan de una urgencia, la de experiencias que no deben, que no quieren perderse. En última instancia es lo que queda»¹⁶.

El caso de Paúl Guañuna y todo lo que enmarca es sin duda algo que no debe olvidarse y perderse en el tiempo. Un pedazo de historia y de memoria que no solo debía rescatarse a través de un documental, sino también convertirse en un caso de análisis urgente desde el cual se considere y reflexione nuestra realidad y las formas en las que la sociedad ha naturalizado el abuso del poder policial, la injusticia, la falta de respuestas de las autoridades judiciales y sobre todo el autoritarismo y el racismo, tan vigentes dentro de la cotidianidad en múltiples casos de este tipo que continúan ocurriendo.

¹⁵ Aguirre, «Identidad, memoria...», 133.

¹⁶ Aguirre, «Identidad, memoria...», 134.

Me demoré 14 años en hacer la película, pues quería no sólo contar un caso más de abuso policial, sino hacer un ensayo audiovisual sobre el auto disciplinamiento. Quería cuestionar esa mirada punitiva que se le exige a la justicia. Hay una frase en el documental que dice: “si por rayar lo mataron, rayando lo recordaremos”. Hacer esta película es una forma de grafitear la historia, en un momento donde el pánico a la delincuencia justifica los excesos policiales. Hacer esta película es una forma de reparación simbólica a las víctimas.¹⁷

El cine documental como herramienta educativa

20

Guañuna rompió las barreras de lo cinematográfico, es decir, fue más allá de la mera producción fílmica, los límites del género, el lenguaje visual y las técnicas, permitiendo que su esencia se transmita y dé vida a la campaña de impacto *Guañuna Vive*. Esta, a su vez, es parte de un proyecto educativo de amplio alcance vinculado al ámbito formativo, crítico y artístico para la juventud, expandiendo su alcance de manera considerable a otros espacios de debate, análisis y reflexión fuera de las salas de cine. Además de conquistar importantes premios y reconocimientos dentro y fuera del país, el documental propició el desarrollo de una guía educativa como parte de toda una campaña de impacto comunicacional y pedagógico. Esta guía, compuesta por tres ejes transversales, permite una participación activa y protagónica de la sociedad, especialmente de los jóvenes, para repensar importantes temas que el filme aborda a lo largo de su construcción narrativa.

Desde el estreno del documental, hemos tenido más de cien proyecciones y foros en universidades, parques y centros culturales; la mayoría organizados por la gente que sostiene estos espacios. En el recorrido, hemos visto todo tipo de reacciones: jóvenes expresando solidaridad

¹⁷ Lasso y Cevallos, «Guañuna|Guía Educativa», 7.

y ganas de “hacer algo”; llenos de indignación y pidiendo castigo para los responsables. Mientras que personas mayores, que cuidan jóvenes, dijeron sentirse invadidos por tristeza, miedo e impotencia. Sabemos lo difícil que resulta lidiar con emociones y preguntas que surgen al conocer la historia de Paúl. Al final de los foros, muchos vuelven a casa a enfrentarse a sentimientos y reflexiones dolorosas. Creemos que hacerlo en soledad siempre es más difícil. Esta guía busca provocar un espacio para que nos acompañemos en ese camino reflexivo y afectivo. Proponemos ejercicios y conversaciones colectivas basadas en las experiencias de vida propias, las habilidades y saberes que cada quien tiene para sobreponerse al dolor. Creemos que la historia de Paúl abre la capacidad de unirnos para enfrentar el autoritarismo de manera colectiva y transformarnos en el proceso.¹⁸

La película de Lasso se transformó también en una herramienta educomunicacional. Un instrumento cinematográfico, audiovisual, educativo y didáctico que trabaja desde el arte, la memoria y el pensamiento crítico. Esta película, nacida como una labor colectiva y participativa, ha sido seleccionada en 19 festivales internacionales, obteniendo múltiples premios y el voto del público en varios de ellos. Además, después de más de cien proyecciones en barrios, canchas de fútbol, festivales, universidades y otros espacios comunitarios de Ecuador y el mundo, pudo extender su naturaleza y esencia a través de talleres de reflexión y creación artística junto a estudiantes de colegios en Quito y en jornadas culturales promovidas por la Prefectura de Pichincha. Así, ha propuesto, a la par, una herramienta como la guía educativa del mismo filme, con lo que se consiguió reunir a muchos colectivos y ciudadanía en general para repensar y abordar temas como el autoritarismo, los derechos humanos o la identidad, algo que resulta urgente en contextos sociales como los que afrontamos contemporáneamente.

«Una película de memoria no es una película de archivos porque la memoria es la imagen del pasado convertida en palabra presente, en

¹⁸ Lasso y Cevallos, «Guañuna|Guía Educativa», 8.

acto presente»¹⁹. *Guañuna* es una historia viva, un documental que se transformó en praxis y presente. Su contenido permite que la sociedad comprenda cómo una imagen que revela el terror y la injusticia puede alcanzar una potencia tan grande al punto de convertirse también en palabra o hasta en grito. Un grito de reclamo, protesta, indignación o rabia y también una palabra que nutre, enseña y permite trabajar colectivamente diversos temas, desde la educación y el arte, a través de una mirada más sensible y pedagógica, capaz de pensar y reflexionar críticamente sobre el impacto que tiene la violencia autoritaria en nuestro devenir humano y en la vida de nuestras comunidades para, desde allí, desarrollar iniciativas nuevas de encuentro y análisis de este tipo de casos y hechos históricos, propiciar espacios de diálogo y fomentar la creación de diversas formas de expresión, diversión y hasta protesta.

22

Trabajamos en intervenciones artísticas y acciones en el espacio público para avivar la memoria, promover la solidaridad frente a la violencia del Estado; y con la esperanza de fortalecer comunidades en contra del autoritarismo, para la paz con justicia social.²⁰

Grafitear la historia

Guañuna es una imagen del pasado que se convierte en el presente. Una imagen grabada en una pared, trazada con *spray*, un grafiti de la historia. Una imagen que arde, como diría el historiador y ensayista francés Georges Didi-Huberman.

Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta (corno cuando se dice “ardo por usted” o “ardo de impaciencia”). Arde por la

19 Manolo Sarmiento, «La Muerte de Jaime Roldós: La irrupción del archivo», en *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, edición de Christian León y Cristina Burneo (Ecuador: Corporación Cinememoria, 2015), 166.

20 Lasso y Cevallos, «Guañuna|Guía Educativa», 97.

destrucción, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible... Arde por el dolor del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: Y sin embargo...²¹

El conjunto de imágenes que se recogen y conectan en este documental resultan algo vivo e interrelacionado con la memoria, un detonante capaz no solo de mostrar uno de los capítulos más oscuros de la historia nacional ecuatoriana en relación con la violación de los derechos humanos, sino de convertirse en un recurso visual que contagie el dolor por la injusticia y evidencie con ello la necesidad social de construcción de un futuro diferente, más crítico y capaz de cuestionar la realidad.

En una época en que el cuestionamiento a los medios de comunicación es cada vez mayor, y que el espectador se pone en guardia frente a la imparcialidad y veracidad de la información que recibe cotidianamente, el cine documental —al igual, por ejemplo, que la literatura histórica o biográfica— nos ofrece, cargado de autenticidad y honestidad, un acercamiento a los hechos y a los personajes, haciendo que la realidad se “revele” en su mayor amplitud y complejidad a los ojos del espectador, además de estar dotada de una carga subjetiva que él valora. A ello se suma el hecho de que por la naturaleza misma del trabajo documental y la gran proporción de imprevisibilidad e incertidumbre que impiden que el realizador pueda tener un control absoluto sobre los elementos de su historia, es inevitable que se filtren multiplicidad de elementos que no estuvieron presentes al inicio y que también abonarán a que el relato sea aún más auténtico. La dosis de azar que caracteriza al proceso de producción documental se convierte, en este sentido

23

21 Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (Ediciones VE, 2012), 42.

y ante la mirada del espectador, en una manifestación palpable de que detrás del dispositivo cinematográfico “late” la vida misma.²²

Es posible en este punto concluir que *Guañuna* es un trabajo documental que se carga de honestidad, crítica, reflexión y realidad. La construcción de ciertas escenas a lo largo de la película documental parece revelar, como objetivo central, la necesidad de mostrar lo muchas veces invisibilizado, aquello que pasa desapercibido al ser naturalizado como una conducta que ya es parte de la cotidiana realidad de una sociedad racista.

La forma en la que el “juez” no pronuncia bien el apellido de Paúl, es una de las escenas más impactantes del documental. ¿Qué implicaciones y qué significa pronunciar un apellido indígena para una justicia claramente racista?²³

24

Detrás de aquella escena hay una profunda crítica sobre el racismo presente en la justicia, lo que nos invita a repensar y reflexionar sobre las dinámicas que experimentamos a diario en diferentes espacios de convivencia social. No pronunciar bien un apellido indígena dice mucho de la estructura y composición de nuestra sociedad y Lasso consigue evidenciarlo en su trabajo cinematográfico por medio de una potente muestra de realidad a momentos demasiado cruda, injusta, increíble, pero al final auténtica.

Esto no solo pone en evidencia el talento creativo de su director; revela cómo la estructura narrativa y el tratamiento de la imagen y el sonido en su producción permiten al espectador sumergirse en una historia capaz de remover, además de fuertes reflexiones, distintos sentimientos

22 Álvaro Muriel, «Abuelos: Plantando cara a la muerte», en *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, edición de Christian León y Cristina Burneo (Ecuador: Corporación Cinememoria, 2015), 180.

23 María Elena Bedoya Hidalgo y Karolina Romero, «Memoria, violencia racial y pervivencia colonial: Un análisis sobre la película ecuatoriana *Guañuna* (2022)», *Revista de História Comparada* 17, n.º 2 (2023): 153.

humanos que poco a poco lo llevan a relacionarse con los protagonistas del filme, repensando su propia historia, su identidad y su memoria.

En el documental de Lasso se puede mirar las escenas con los estudiantes adolescentes donde ellos reivindican su derecho de habitar la ciudad, las calles, los espacios públicos haciendo una crítica frontal sobre sus derechos y la situación en las calles. Este filme no se limita a ser una mera crónica del proceso judicial relacionado con la muerte de Paul Guañuna, sino que desmonta meticulosamente el entramado del racismo estructural de profundas raíces coloniales.²⁴

En *Guañuna* no solo late la vida misma, también el pasado y el futuro. Grafitear la historia, en ese espacio temporal latente, podría entenderse como dotarla de un nuevo color, o quizás tan solo de otro matiz, sumarle otras versiones, otras voces, otras formas de contarla y, sobre todo, dotarla de nuevas imágenes que al final son ya conocidas, pero que quizás fueron olvidadas intencionalmente para que nadie más las usara o pretendiera con ellas crear y fomentar nuevas discusiones, interrogantes y búsquedas.

25

En una sociedad donde la inmediatez, la superficialidad, la cultura de lo light, se convierten en norma, es fácil entender que el olvido se vuelva una constante. La recuperación de la memoria termina siendo así una acción política. No importa si esa memoria recuperada es histórica o familiar, detrás de ella, siempre existirá la necesidad de un individuo que busca construir su propia identidad, aun cuando el proceso para llegar a ella resulte por momentos doloroso.²⁵

David Lasso y su documental asumen una disputa entre el pasado y el presente para mostrarnos que es posible aplacar la necesidad de

24 Bedoya Hidalgo y Romero, «Memoria, violencia...», 154.

25 Muriel, «Abuelos: Plantando cara a la muerte», 181.

respuestas sobre lo que somos una vez que nos atrevamos a dejar que nuestros propios silencios hablen y se cuestionen. En este contexto, *Guañuna* no solo nos permite regresar por un momento la mirada al pasado para reflexionar sobre nuestra propia identidad, nuestra historia personal y las raíces de lo que verdaderamente somos, sino que además nos enseña cómo debemos soplar sobre las cenizas de los restos del ayer y sus archivos, todavía calientes, para descubrir por qué fueron quemados intencionalmente permaneciendo tanto tiempo silenciados y sin ser descubiertos.

Guañuna no solo consiguió que el pasado reviva y vuelva a arder. La película de Lasso provocó un conjunto de debates vinculados a la defensa de los derechos humanos y discusiones, especialmente alrededor del racismo presente entre la sociedad y el modo de actuar de la justicia ante situaciones donde este se activa como un factor clave para el tratamiento de un caso específico.

26

[...] *Guañuna* del director David Lasso se coloca claramente como un documental que apela al antirracismo y a la justicia transicional, entendida esta como una vía de reparación y restitución en sociedades que emergen de periodos de conflicto y represión, abordando situaciones de larga escala o violaciones sistemáticas de derechos humanos que la justicia ordinaria no puede abordar adecuadamente o que simplemente se ha dejado cooptar por una violencia racial hacia estas poblaciones que ha sido naturalizada y normalizada por el propio Estado y sus actores.²⁶

El papel que juega en la actualidad la memoria dentro del campo de lo político, lo cultural y lo social se revela en el filme como una especie de camino para encontrar no solo el reconocimiento de otra versión sobre los hechos, sino también una reparación que pueda convertirse en punto referencial de avance para otros procesos judiciales de este tipo.

26 Bedoya Hidalgo y Romero, «Memoria, violencia...», 154.

«La película analiza de cerca la construcción de la memoria colectiva en torno a la trágica muerte de Paúl, explorando la tensión entre las imágenes y la búsqueda de la verdad»²⁷. Precisamente esas imágenes que presenta el documental de Lasso se convierten en parte de la construcción de una memoria colectiva sobre el caso. Desde allí su existencia propone una tensión con la verdad oficial, posicionando a esta construcción de memoria como un campo de debate, discusión e incluso resistencia que se interrelaciona con lo político, lo histórico lo cultural y lo social.

Guañuna se encargó de reescribir y revisar un episodio que pocos no quisieran tan siquiera nombrar. Esto permitió posicionar al documental en Ecuador como una fuente histórica y una herramienta para fomentar el pensamiento crítico alrededor de reflexiones sobre ciertos hechos que marcaron el ayer. Es una herramienta que hoy invita a las nuevas generaciones a potenciar un trabajo de desmontaje sobre los grandes relatos oficiales y las versiones únicas del pasado reciente, a través de la discusión de temas de interés social en los que se vincula una crítica a ciertas estructuras estatales que todavía desarrollan dinámicas y lógicas racistas y violentas. Esta película revela una vez más toda la capacidad que puede llegar a adquirir el cine documental para construir no solo memoria, sino también relatos, narrativas y reflexiones considerables sobre la verdad histórica, permitiendo a la sociedad proyectarse a la construcción de un futuro en el que más casos como estos no se vuelven a repetir jamás.

27

Cómo citar este artículo:

Aquieta Núñez, Rommel. «*Guañuna*: documental y dispositivo de la memoria y la resistencia». *Fuera de Campo* 9, n.º 1-2 (2025): 8-28

27 Bedoya Hidalgo y Romero, «Memoria, violencia...», 155.

Bibliografía

- Aguirre, Alejandro. «Identidad, memoria y disputas de sentido en el documental contemporáneo ecuatoriano». En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Editado por Christian León y Cristina Burneo. Corporación Cinememoria, 2015.
- Apra, Gustavo. «El documental, la memoria y las otredades». En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Editado por Christian León y Cristina Burneo. Corporación Cinememoria, 2015.
- Bedoya Hidalgo, María Elena y Karolina Romero. «Memoria, violencia racial y pervivencia colonial: Un análisis sobre la película ecuatoriana Guañuna (2022)». *Revista de História Comparada* 17, n.º 2 (2023): 142-156.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Ediciones VE, 2012.
- Jelin, Elizabeth. «Exclusión, memorias y luchas políticas». En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001.
- Lasso, David y Alejandro Cevallos. «Guañuna|Guía Educativa». Guañuna Vive, 2024. <https://guanunavive.com/proyecto-educativo-guanuna/>.
- 28 León, Christian. *El oficio de la mirada. La crítica y sus dilemas en la era poscine*. Universidad Andina Simón Bolívar; Editorial El Conejo, 2021.
- León, Christian. *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria*. Universidad Andina Simón Bolívar; Editorial El Conejo, 2022.
- Muriel, Álvaro. «Abuelos: Plantando cara a la muerte». En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Editado por Christian León y Cristina Burneo. Corporación Cinememoria, 2015.
- Sarmiento, Manolo. «La Muerte de Jaime Roldós: La irrupción del archivo». En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Editado por Christian León y Cristina Burneo. Corporación Cinememoria, 2015.



Fotograma de *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha, 1977).



Vol. 9 N.ºs 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Una expresión americana en el cine de Glauber Rocha, las arquitecturas efímeras barrocas y el documental latinoamericano

31

Juan Benítez Allassia

Universidad del Cine (Buenos Aires, Argentina)

Universidad Tres de Febrero (Argentina)

juanbenitezallassia@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-6824-9489>

RESUMEN

Este trabajo propone una lectura del cine latinoamericano a partir del concepto de «expresión americana» formulado por José Lezama Lima. Así, gesta un diálogo entre literatura y cine a través del análisis de los cortometrajes de Glauber Rocha: *O pátio* (1959) y *Di Cavalcanti* (1977). Esta articulación tiene como objetivo, además, revisar el concepto de cine do-

cumental, justamente como Lezama Lima lee al barroco latinoamericano en la contraconquista europea. De esta manera, se busca conectar los legados del barroco, la arquitectura efímera y las intervenciones urbanas dentro de la producción de imágenes experimentales de América Latina. A través de una fórmula comparatista entre períodos temporales erráticos, este trabajo problematiza las nociones de unidad, tradición y tecnología en el contexto de América Latina. En busca de configurar una imagen del continente, este ensayo se posiciona desde un lugar crítico sobre lo latinoamericano y lo documental como una zona de hibridez, de contrasimultaneidad y de fragmentación. En este escenario, las escuelas de cine documental operan como espacios de transición de los modelos estéticos europeos hacia las urgencias narrativas de lo latinoamericano.

Palabras clave: Glauber Rocha, expresión americana, José Lezama Lima, fiestas barrocas, documental

ABSTRACT

32

This work proposes an interpretation of Latin American cinema based on the concept of 'American expression' formulated by José Lezama Lima. It thus fosters a dialogue between literature and cinema through the analysis of Glauber Rocha's short films: *O Pátio* (1959) and *Di Cavalcanti* (1977). This articulation also aims to review the concept of documentary cinema, just as Lezama Lima reads Latin American baroque in the European counter-conquest. In this way, it seeks to connect the legacies of baroque, ephemeral architecture, and urban interventions within the production of experimental images in Latin America. Through a comparative formula between erratic time periods, this work problematises the notions of unity, tradition, and technology in the Latin American context. In seeking to configure an image of the continent, this essay takes a critical stance on Latin Americanism and documentary film as a zone of hybridity, counter-simultaneity, and fragmentation. In this scenario, documentary film schools operate as spaces of transition from European aesthetic models to the narrative urgencies of Latin America.

Keywords: Glauber Rocha, American expression, José Lezama Lima, baroque festivals, documentary

Introducción

La expresión americana (1957) —título del libro escrito por el cubano Lezama Lima que incluye las cinco conferencias dictadas en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de la Habana— elabora una visión general de América¹ desde sus orígenes precolombinos hasta el presente de «las sumas críticas»². En efecto, el concepto de «expresión» intenta traducir lo americano al revés de la orientación eurocéntrica. Bajo estas coordenadas, este trabajo se dirige a construir una cartografía de la expresión americana cinematográfica como una posible apropiación del concepto del ensayista Lezama Lima. De acuerdo con esto, y en función de conseguir un ensamblaje que produzca una unidad de sentido, se retomarán algunos conceptos de la literatura para analizar trabajos cinematográficos del cineasta brasileiro Glauber Rocha. Para tal efecto, tomo como caso de estudio *O pátio*³, *Di Cavalcanti*⁴ y las arquitecturas efímeras de la fiesta barroca del siglo XVII. Entiendo a estos casos de estudio como radicalidades que indagan en la construcción de las imágenes y la ciudad a través de una experimentación estético-narrativa y espacial.

En este sentido, forzar la unión de dos materiales alejados en el tiempo implica incluir un método de trabajo dentro del *devenir*⁵ para constituir *constelaciones fílmicas*⁶ que se muevan a través de tiempos erráticos. Esta perspectiva dialoga con la noción de Souto en la que los

33

1 El autor se refiere a América incluyendo los países que forman parte del norte: Estados Unidos, sobre todo. En mi caso, el recorte de lo americano tendrá que ver con cartografiar los países desde el sur del continente hasta México. No descarto en un futuro incluir a Estados Unidos dentro de esta problemática.

2 El autor denomina «sumas críticas» a un proceso de integración múltiple entre lo histórico, cultural y mitológico.

3 *O Pátio*, dirigido por Glauber Rocha (Salvador, Brasil: Ecran Filmes, 1959), cortometraje.

4 *Di Cavalcanti*, dirigido por Glauber Rocha (Brasil: Glauber Rocha Produções, 1977), cortometraje.

5 José Lezama Lima, *La expresión americana. Edición conmemorativa 70 aniversario* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005).

6 Mariana Souto, «Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema», *Galáxia* (São Paulo, online) 45 (2020): 153-165, <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>.

films operan como sustancias. «Solo cuando se acercan, sabemos cómo se comportarán: unas se fusionan, otras se repelen como el agua y el aceite; unas explotan al entrar en contacto, otras cambian de estado físico; y hay otras que no reaccionan»⁷. Esto nos abre la posibilidad no solo de comparar proyectos alejados en el tiempo, sino de acercar documentales multidisciplinares: expandidos, en video, televisivos, cinematográficos y navegables. En línea con lo que propone Lezama Lima, se busca relacionar los hechos culturales americanos no por la relación causa-efecto, denunciando una progresión evolutiva, sino a través de un contrapunto que se mueva erráticamente en busca de analogías que revelen el devenir.⁸ Al menos, este trabajo propone una lectura de esos materiales esquivando las vanguardias y pensamiento europeos para encontrar un método autóctono que se acerque a la idea y —consecuentemente— a la identidad de América Latina.

En resumen, propongo abordar el asunto americano a través de una comparación que exceda los bordes fronterizos y habilite una lectura comparada entre las fiestas barrocas latinoamericanas y los cortometrajes de Glauber Rocha.

34

La expresión: de la unidad a la contrasimultaneidad y la repetición

La convergencia hacia la unidad ha sido uno de los problemas —quizás recurrentes— a la hora de definir lo latinoamericano. En su lugar, la respuesta a esa discusión parece hallarse en la diversidad; partir de la pluralidad de paisajes, culturas, cinematografías y tecnologías resulta, entonces, el lugar más conveniente. Ahora bien, si revisamos algunos textos históricos observamos que la síntesis se origina en la colonización. La unidad que se impone desde Europa segrega las diferentes culturas americanas

⁷ Souto, «Constelações fílmicas...», 154.

⁸ Irleamar Chiampi, «La historia tejida por la imagen», en *La expresión americana*, José Lezama Lima (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005), 18.

de las poblaciones indígenas/negroides. Por consiguiente, este proceso de transculturación termina en una tendencia que se dirige hacia la unidad.

Asumiendo cierto carácter de unidad, Silvano Santiago analiza dos civilizaciones que son completamente extrañas entre sí (la indígena y la europea) y va estableciendo una serie de episodios críticos donde la geografía los fue unificando. En lo religioso primero y en el lenguaje después, las comunidades indígenas pierden su idioma, el territorio, el concepto de sagrado y reciben el sustituto europeo. A esto Santiago lo llama «importación del poder colonialista». «En los términos del conquistador, la unidad es la única medida que cuenta. Un solo dios, un solo rey, una sola lengua»⁹. De esta manera, América entra en una fase de simulación de una expresión impuesta a través del olvido de lo original. El neocolonialismo, dice Santiago, es la exportación de objetos fuera de moda transformados hoy en una sociedad de consumo.¹⁰

En cuanto al adjetivo «americana» Lezama Lima asume una totalidad indisoluble.¹¹ El ensayista cubano recupera el nombre «original» del continente y se refiere a una geografía única, una *naturaleza*. Aunque, la novedad en Lezama pasa por el rechazo a la similitud y la repetición.¹² De esta manera, la expresión americana de Lezama Lima —como operatoria de contraconquista— disuelve la unidad, en una mixtura entre lo europeo y lo autóctono, donde el elemento híbrido persevera. «La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental proviene de la destrucción de los conceptos de *unidad* y *pureza*»¹³.

Cuando hablamos de fuentes e influencias, tendemos a replicar la lógica del colonialismo, imponiendo un modelo de importación que impacta en la obra sin considerar las diferencias que allí oscilan. Esto pone en consideración un estado de producción en el que el artista latinoamericano —frente a su ausente tradición estilística autóctona— imita un

9 Silvano Santiago, «El entre-lugar del discurso latinoamericano», en *Una literatura en los trópicos: ensayos*, Silvano Santiago (Chile: Escaparate Ediciones, 2012), 62.

10 Santiago, «El entre-lugar...», 64.

11 Chiampi, «La historia tejida por la imagen», 13.

12 Chiampi, «La historia tejida por la imagen», 19.

13 Santiago, «El entre-lugar...», 64-65.

modelo que circula desde Occidente. Esto reduce la creación de Latinoamérica a la condición de obra parasitaria¹⁴: una obra que se nutre solo de otra sin añadirle algo personal y propio. Entonces, cuando optamos por la unidad, hay una dimensión residual/colonial que todavía sigue existiendo a la hora de pensar lo latinoamericano. Frente a un gesto de corrimiento de esa idea de unidad, impulsaremos —como Lezama Lima— una expresión de contrasimultaneidad y repetición.

Una manera —posible— de abordar la historia del cine documental latinoamericano: la periodización de Lezama Lima

36

América Latina se ha presentado —en varias oportunidades— como una potencia sintetizada y unificadora; un tipo de producción con imágenes heterogéneas en contextos diferentes frente a una geografía dispar. A propósito, Jorge La Ferla piensa al cine de nuestro continente como una entelequia difícil de sortear.¹⁵ Es decir, si entendemos a América Latina como una *indefinición*, esto no quiere decir que haya una ausencia de definición, sino que el acto de definirla es abordar esa indefinición. El abordaje no debe ser entendido como una limitación, sino, por el contrario, como un factor de potencia. Justamente, trabajar sobre el carácter inacabado de la expresión es atacar su posibilidad más fértil.

Cuando nos referimos a una historia del cine de América Latina, lo primero que suelen aparecer son unas series de restricciones y segmentaciones. Estas categorías plantean una historización de los cines nacionales a través de temporalidades fijas que van desde el cine silente, industrial, moderno y contemporáneo, hasta la actualidad. El carácter lineal y progresivo imposibilita la expresión americana contemplando sus potencias integradoras: zonales y extratemporales. Entonces, el cine lati-

¹⁴ Santiago, «El entre-lugar...», 67.

¹⁵ Jorge La Ferla, «Cines de América Latina», *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* 16-17 (2020), 7.

noamericano muchas veces encapsula un rótulo —a través del pronombre «el»— que oculta la pluralidad evidente.

Ahora bien, los años sesenta parecen ser el momento o la «época» en la que proliferan los discursos sobre América Latina en el cine. Y, justamente, la vertiente temática de esta producción es la política. Me refiero a este momento bajo la categoría de época, tal como advierte Claudia Gilman: un bloque (años sesenta y setenta) atravesado por el fuerte interés de la política y las transformaciones radicales en todos los órdenes.¹⁶ Asociados al nombre del «nuevo cine latinoamericano», estos cineastas elaboran films políticos y desarrollan manifiestos que producen teorías sobre el cine latinoamericano, nacional y regional. No obstante, la canonización de la expresión «nuevo cine latinoamericano» está cargada de un reduccionismo hacia los films políticos que excluyen otras zonas también innovadoras y rupturistas de la época.¹⁷ Justamente, los trabajos realizados en esta época se agrupan en categorías que pasan por el cine militante y político, el cine indigenista, el tercer cine, el «nuevo» cine nacional o latinoamericano. Si bien estos recortes ponen en escena la actividad cinematográfica de América Latina, parecen no responder a la riqueza de la producción continental que excede a tales categorías.¹⁸ Para Paulo Antonio Paranaguá no existe —en estos términos— el cine latinoamericano en sentido estricto. Más bien, la mayoría de las películas se generan en ámbitos nacionales, provinciales y municipales.¹⁹ Podemos dar cuenta de esto a través de algunos cambios —más o menos nítidos— que han incorporado, por ejemplo, las escuelas de cine ubicadas en los extremos de las capitales. Los casos de la Escuela Documental de Santa Fe en Argentina, la Escuela de Cusco en Perú, la Carrera de Comunicación de la Universidad del Valle en Colombia, el Departamento de Cine de Mérida en la Universidad de Los Andes en Venezuela, entre otros, dan cuenta de panoramas que incluyen zonas y regiones periféricas que producen conocimiento sobre América Latina y «hacen escuela» en cuanto al au-

16 Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política* (Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016), 9.

17 Mestman, *Las rupturas del 68...*, 10.

18 La Ferla, «Cines de América Latina», 7.

19 Mestman, *Las rupturas del 68...*, 13.

diovisual. Además de la cuestión epocal que señala Gilman —la Revolución cubana y la cinematografía política—, debemos pensar las nociones implícitas y los cambios introducidos por el cineclubismo, la crítica y las primeras escuelas de cine.

Las escuelas de cine surgen a mediados de los años cincuenta en los países de América Latina; muchos de sus primeros docentes se forman en Europa: Fernando Birri, Adelqui Camusso, Nelson Pereira Dos Santos, Tomás Gutiérrez Alea en Italia; Jorge Sanjinés en España; Simón Feldman en Francia, entre otros. Estos directores instalan sus prácticas y teorías haciendo recircular conceptos que traían desde su formación inicial. Este fenómeno primero trasciende como influencia (hablamos de neorrealismo italiano, *nouvelle vague*, entre otros) para luego convertirse en confluencia: elementos culturales diversos que se yuxtaponen y entrelazan para formar una nueva expresión, evidenciando una diferenciación con lo anterior. En este sentido, las escenas de instrucción tienen mucho que ver en el sistema de procesamiento —de lectura y apropiación— de conceptos exógenos para transformarlos en endógenos y así constituir una identidad propiamente americana. Si pensamos a la escuela como una escena, como un escenario de instrucción, Jacques Rancière dice que la escena permite abrir lo imprevisto, lo que no sabemos cómo va a suceder, y coloca las cosas en movimiento.²⁰

Para Javier Campo, el film que inicia una tradición documentalista como discurso de lo real —y no como mero registro mimético— es *Tire dié* (1958-1960). «Este documental (y las actividades de la Escuela Documental de Santa Fe, en la que se produjo) marcaron a la que se convertirá en la vertiente temática de mayor desarrollo dentro de la producción documental Argentina»²¹. El documental no solo va a ser el tipo de cine que elijan los directores militantes, sino que será el ejercicio —ideal— para los alumnos que comienzan a estudiar en las escuelas de cine. La versatilidad del equipo reducido, la posibilidad de trabajar en entornos naturales

20 Adriana Mabel Fresquet, «Entrevista a Inés Dussel: 'Sobre cine y educación'», *Voces de la Educación* 5, n.º 10 (2020): 141.

21 Javier Campo, *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2012), 1.

(idealmente la ciudad) y la elección de no actores, configura un tipo de producción única del espacio donde se gestan. Esto incluye una lectura crítica del espacio —ciudades— a través de narrativas —ensayos experimentales— que articulan teorías y metodologías europeas con apropiaciones latinoamericanas. La apropiación implica que lo documental no solo se remita a un discurso con imágenes reales, institucionalizado por la escuela documental británica, John Grierson y Paul Rotha, sino que permitirá trazar múltiples caminos. El cine documental, como estrategia pedagógica de las escuelas con espíritu crítico, implicará un desplazamiento de sus definiciones iniciales. Al respecto, el teórico brasileño Arlindo Machado propone problematizar el nombre de documental que se da en una serie de films, videos y programas de televisión. Machado va a proponer una lectura crítica sobre lo documental como una extensión de la producción que no encaja con aquel tipo de estética, lenguaje, y postura ética que caracterizaba aquellas producciones de Flaherty, Jean Rouch o Frederick Wiseman.

39

En cierto sentido, estábamos viviendo una fase no sólo de hibridez y de difuminación de las categorías, sino también de pérdida de la inocencia, una fase de toma de conciencia de que “realidad”, “verdad” e “información objetiva”, además de ser conceptos complejos con un vasto repertorio de controversias a lo largo de la historia de la filosofía, no podían alcanzarse con métodos elementales de aproximación al mundo.²²

Lo que propone Machado es una redefinición de la práctica que desde sus inicios ha tenido un problema básico: una definición de documental que dé cuenta de la heterogeneidad de productos audiovisuales que muchas veces son encajados en esa categoría. La imagen documental, lejos de encarnar una sola y única condición real, más cercana a un gesto antropofágico de contraconquista entre Europa y América, ha desborda-

22 Arlindo Machado, «Novos territórios do documentário», *Doc On-line* 11 (2011): 6.

do sus primeras pretensiones iniciales: la de ser «reflejo» del mundo. A lo largo del tiempo y de las geografías latinoamericanas, el documental no ha hecho otra cosa más que mutar sus estatutos prístinos. Por tal motivo, hablar hoy de documental implica pensar ese tipo de producción con imágenes técnicas —fotografía, cine, video, digital— a través de los diversos caminos que ha seguido. Y, para entender el estado de situación de lo documental en América Latina es necesario armar un mapa de entramados comparativos que exceda, por un lado, a las temporalidades lineales y proponga un tipo de estudio comparativo en tiempos erráticos o *constelaciones fílmicas*²³ y que incorpore una visión crítica de esos *paisajes mediáticos*²⁴ que construye.

Ahora bien, este trabajo propone un método antievolucionista tomado de la lectura de *La expresión americana*. El *devenir*, herramienta conceptual para historizar de Lezama Lima, propone un movimiento en el tiempo desde atrás hacia delante —y/o viceversa— erráticamente. En el campo de los estudios mediáticos, el teórico alemán Siegfried Zielinski formula una «an-arqueología», que podríamos emparentar al método de Lezama Lima. Por su parte, Zielinski establece una conexión de su teoría arqueológica de los medios como prolongación de diversos ensayos sobre el estudio de la tierra. Traslada la tesis del actualismo —de la investigación geológica— hacia un «tiempo profundo de los medios», en el que la historia de la tierra no se puede explicar como un proceso lineal e irreversible, sino como un circuito dinámico donde se van acumulando erosiones, sedimentaciones, consolidaciones, y nuevas erosiones.²⁵ Es decir que debajo de las capas geológicas (que se muestran horizontalmente) los esquistos arcillosos caen en las profundidades traspasando las capas que se encuentran por encima de ellas. Asimismo, James Hutton llega al concepto de una «máquina» del mundo que se renueva constantemente

40

23 Souto, «Constelações fílmicas...», 153-165.

24 Arlindo Machado, *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (Buenos Aires: Nueva Librería, 2009).

25 Siegfried Zielinski, «Introducción. La idea de un tiempo profundo de los medios», en *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011), 6.

sin principio ni final. Por otro lado, Stephen Jay Gould, fiel a los principios de Hutton, propone una investigación en torno a la cronología dilatada —como continuación de la teoría del actualismo geológico— en función de una preocupación en la riqueza de la variedad.²⁶

Ahora, si nos referimos al ensayista cubano, para él, el origen del barroco americano proviene de un plutonismo: fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica.²⁷ De esta manera, se construye un distanciamiento de la idea evolucionista con la que se piensa —recurrentemente— a las tecnologías (en este caso audiovisuales) donde lo nuevo —siempre— se lee como una etapa superadora de lo viejo. Para que puedan emerger nuevas apreciaciones tendientes a leer la historia como lo hace Lezama Lima, pondré en circulación ideas desechadas que el tiempo ha abandonado. «Explorar los basureros y extraer radiantes joyas a partir de lo olvidado y descartado»²⁸. De aquí derivará una producción de constataciones suprahistóricas y, como tal, de galaxias (des)conectadas.

41

De las fiestas barrocas a Glauber Rocha

Dentro de la arqueología de los medios, la variantología se define como el estudio de las múltiples variaciones y ramificaciones de los medios a lo largo de la historia, sustituyendo la línea del tiempo por formas temporales más accidentadas.²⁹ Andrés Burbano propone el proyecto de variantología como una arqueología medial que busca respuestas a las preguntas poscoloniales y decoloniales; despliega el concepto de «variantoscopia» para estudiar los tiempos profundos de las artes, ciencias y tecnologías

26 Gould citado en Zielinski, «Introducción. La idea...», 7.

27 José Lezama Lima, «La curiosidad Barroca», en *La expresión americana. Edición conmemorativa 70 aniversario* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005), 77.

28 Zielinski, «Introducción. La idea...», 3.

29 Andrés Burbano, «Prólogo: Variantoscopios», en *Imaginación mediática en Hispanoamérica. Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX*, editado por Mauricio Vásquez Arias y Diego Fernández Montoya (Medellín: Editorial EAFIT, 2020), 7.

en una serie de intervenciones entre la época barroca y la independencia de América.³⁰ Dentro de este análisis, Burbano incorpora un estudio sobre las fiestas barrocas entre los siglos XVI y XIX y se detiene en aquellas celebraciones de origen colonial que se constituyen en una amplitud de prácticas escénicas, espaciales y artefactuales.³¹ En las fiestas barrocas — como el Corpus Christi, bodas, canonizaciones, coronaciones y procesiones — se utilizaban estructuras físicas temporales para transformar las edificaciones permanentes. Esta intervención arquitectónica, que duraba un tiempo medianamente corto, tenía la función de invisibilizar las estructuras edilicias originarias. Bajo la forma de arquitecturas efímeras, estos emplazamientos tenían una función monárquica, colonialista y religiosa articulando, a la vez, lo simbólico, lo metafórico, lo cultural, lo social y lo político que se desprendían de las transformaciones de la ciudad.³² Según Burbano, a estas prácticas podemos entenderlas como procesos intermediales, ya que las fiestas barrocas se expresaban a través de la música, la poesía y el diseño. Esta ciudad virtual, fingida e imaginada, ocultaba una realidad no deseada³³ operando por solapamiento de sentido. Esto permitía al público de las festividades barrocas experimentar un desdoblamiento; eran capaces de mantenerlo, simultáneamente, en dos espacios diferenciados. Ahora bien, en el cine, «poner en escena» implica disponer el espacio filmado y establecer conexiones entre sus diferentes componentes.³⁴ Tanto el cine como las fiestas barrocas demandan poner en escena al espectador. El deseo de cada espectador trata de una voluntad de «estar ahí», donde el sujeto busca involucrarse virtualmente

30 Burbano, «Prólogo: Variantoscopios», 9.

31 Burbano, «Prólogo: Variantoscopios», 11 y 12.

32 Ángela María Salazar Restrepo, Deicy Johana Pareja Montoja, Juan Gabriel Jaramillo Vásquez y Manuel Alejandro Valencia Zapata, «Claves mediáticas de la arquitectura efímera en la fiesta barroca hispanoamericana», en *Imaginación mediática en Hispanoamérica. Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX*, editado por Mauricio Vásquez Arias y Diego Fernández Montoya (Medellín: Editorial EAFIT, 2020), 124.

33 Salazar Restrepo, Pareja Montoja, Jaramillo Vásquez y Valencia Zapata, «Claves mediáticas...», 126.

34 Jean-Louis Comolli y Vincent Sorrel, *Cine, modo de empleo: de lo fotográfico a lo digital* (Buenos Aires: Manantial, 2016), 287.

con las situaciones representadas.³⁵ El gesto de intervenir la ciudad en las fiestas barrocas tiene —en su parecer— una equivalencia a «filmarla». Este impulso de «estar ahí», de habitar virtualmente la representación, consagra el desdoblamiento del espectador. Poner la ciudad en la escena ha sido capitalizado por las primeras escuelas de cine de América Latina.³⁶ Sectores marginales y excluidos empiezan a hacerse presentes en los trabajos realizados por alumnos de escuelas de cine. La ciudad filmada, ya como género en la cinematografía, se desplaza en Latinoamérica a partir de los años sesenta para dar cuenta de ciertos procesos migratorios que se instalan en las urbes. Dan cuenta de esto las películas *Tire dié*³⁷, *Los 40 cuartos*³⁸, *Cinco vezes favela*³⁹, *Rio, 40 graus*⁴⁰, *Valparaíso, mi amor*⁴¹, etc.

Lejos de ser una estructura unívoca, la puesta en escena de la ciudad opera sobre una serie de binarismos críticos: lo americano frente a lo europeo, lo perenne frente a lo efímero —la arquitectura soñada—, y el poder de la Iglesia frente al de la corona. En esta clave, el barroco se debate en esa contradicción inherente: su posibilidad de reconocerse como una expresión auténtica latinoamericana y la de depender de un origen incluido en su genealogía europea. Ahora bien, la dualidad es la expresión que establece una conexión entre la arquitectura efímera y los trabajos de Glauber Rocha. En su primer cortometraje, *O pátio*, Rocha presenta a una

35 Comolli y Sorrell, *Cine, modo de empleo...*, 287.

36 Por ejemplo: la Escuela Documental de Santa Fe. Su modo de trabajo era a través de la cartografía de la ciudad de Santa con la cámara cinematográfica, mostrando y exhibiendo lo arquitectónico y cultural como una posibilidad de transformarla. En *Gaitán a casa* (Beceyro, 1964), *Los 40 cuartos* (Oliva, 1962), *Tire dié* (Birri, 1960), *La ciudad oculta* (Contardi, 1969) hay un procedimiento narrativo inverso donde se tiende a desenmascarar o desocultar gran parte de la ciudad para narrarla. Otro ejemplo es la carrera de Comunicación Social de la Universidad del Valle en Cali a través del programa televisivo *Rostros y rastros*.

37 *Tire dié*, dir. Fernando Birri (Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, 1960), documental.

38 *Los 40 cuartos*, dir. Juan Fernando Oliva (Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1962), medimetraje documental.

39 *Cinco vezes favela*, dir. Marcos Farias et al. (Brasil: Centro Popular de Cultura da UNE, 1962), ficción episódica.

40 *Rio, 40 graus*, dir. Nelson Pereira dos Santos (Brasil: Cinedistri, 1955), ficción.

41 *Valparaíso, mi amor*, dir. Aldo Francia (Chile: Cine Experimental de Viña del Mar, 1969), ficción social.

pareja atrapada en un espacio cuadriculado similar al tablero de ajedrez. La rigidez del damero, formado por las losas del patio, contrasta con el mar y las palmeras que lo rodean: una representación de la naturaleza brasileña frente a la severidad del cuadriculado urbano. Como si fueran objetos inanimados, esa misma rigidez invade sus cuerpos, a los que vemos yacer en el suelo o sentarse a contemplar el mar en un estatismo absoluto.

Esa fractura se hace operativa en el cine de Rocha, quien construye un espacio cinematográfico a través de una evidente disociación de los dos mundos que construye. Con el mismo gesto que la ornamentación espacial de la arquitectura efímera, Rocha establece un puente dentro de esos dos espacios construidos cinematográficamente: el sueño y la realidad, la arquitectura y el trópico. La puesta en abismo, como operatoria principal de Glauber Rocha, parece situarnos en un recorrido por las fiestas barrocas donde desfilamos por las «calles de la imagen» inmersos en dos realidades que compiten. Lo onírico se debate con la realidad donde Rocha desencaja las imágenes en el montaje y rompe la contigüidad por la lógica del extrañamiento. Los cuerpos de Solon Barreto y Helena Ig-nêz —actores de *O pátio*— están por momento próximos, y por el otro, distanciados. De esta forma, *O pátio* parece citar la expresión americana de Lezama Lima, al poner en escena un plutonismo que intenta reconstituir los fragmentos de esa puesta en escena. Aquí, los dos extremos se presentan como sustancias indisolubles.

A través de un plano picado en el minuto 08:10, el filme radicaliza la disociación espacial: las sombras de los bananos y de los protagonistas se confunden en una mancha negra sobre el cuadriculado del patio. Los zapatos negros en el centro del cuadro son el único resto inanimado y la certeza de que un cuerpo estuvo ahí. Esta economía del negro obliga a mirar los bordes de la imagen, donde la luz revela, de forma intermitente, la unión de los cuerpos con su entorno. Es una puesta en escena donde la sombra —ya sea del objeto presente o del cuerpo en fuera de campo— adquiere una densidad táctil que intensifica la composición. Todo lo que

vemos está en la misma escala cromática. Evidentemente, esta situación trasciende cualquier efecto de verdad, y pone al descubierto una intensidad de Rocha que se puede unir al hecho americano: al igual que Lezama Lima, Rocha articula una estética de la acumulación y la resistencia, donde la forma y el contenido (lenguaje para Lezama e imagen para Rocha) no buscan una unidad, sino la tensión irresoluble de la exuberancia del paisaje latinoamericano. Las sombras que tienen el mismo color de los rectángulos negros del patio funcionan como espacios intersticiales y zonas de contacto *entre* el patio y el trópico, la ciudad colonial y la americana, la identidad americana entre lo reconocible y lo clausurado, las huellas de lo que fue y de lo que se desvanece.

Así como la colonialidad establece una serie de patrones de construcción y de puesta en escena para pasar de lo «viejo» a lo «nuevo», en *O pátio*, asistimos a este movimiento a partir de una puesta que va de una temporalidad y de un espacio hacia otro sin descubrirlo. La tensión de ir de un lugar a otro sin contigüidad espacial, como propuesta de montaje, elabora una serie de convivencias antagónicas, y «un esfuerzo por alcanzar una forma unitiva»⁴². En el barroco —arte de la contrarreforma— la tensión está en la disputa, o en la forma que adquiere el contrarrestar lo extranjero. Glauber Rocha resuelve esta unión de los antagónicos, y se puede observar en los primeros minutos, con un movimiento de cámara, un paneo de derecha a izquierda que sincretiza las diferencias entre las plantas del trópico y el piso arquitectónico.

Lezama Lima dice que el barroco tiende a mezclar una y otra bisagra, y piensa en el sueño como esa dimensión donde, por ejemplo, sor Juana Inés de la Cruz alcanza la plenitud. «Parece como si remedase la lenta corriente de un río sumergido, mientras la sustancia del sueño va horadando y penetrando aquellos parajes»⁴³. Para Glauber Rocha también hay una función del sueño en su cinematografía. «No justifico ni explico mi sueño, porque él nace de una intimidad cada vez mayor con

⁴² Lezama Lima, «La curiosidad Barroca», 78.

⁴³ Lezama Lima, «La curiosidad Barroca», 87.

el tema de mis filmes, sentido natural de mi vida»⁴⁴. Rocha habla de su estética como una iluminación espiritual que le ayuda a dilatar la sensibilidad afroindia en dirección de los mitos de su raza. Esto tiene que ver con la negación del catolicismo, en principio, pero a la vez con una exploración cinematográfica que se libera de las tendencias de la época (neorrealismo italiano, *nouvelle vague*, por ejemplo). El cineasta brasileño busca una exploración librada al universo onírico que lo conecte con sus antepasados históricos para, de ese modo, leer la historia como lo hace Lezama Lima. Es justamente el sueño, elemento principal de la escritura metafórica de Lezama Lima y de la puesta en escena de Rocha, donde se hace posible la unión de la indisociable, materializado en las formas de montaje. Para Lezama Lima, el sueño, al prolongarse, ocupa nuevos fragmentos nocturnos, y es la noche la imagen del sistema poético de Lezama atravesado por lo fragmentario y lo no visto para constituir una imaginación hipostasiada. Al transformar esa abstracción en un objeto real construye una imaginación histórica donde esa realidad deberá ser reconstruida y puesta a pruebas por la historia. «Invencionando de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido»⁴⁵.

Podemos observar cómo la imagen transmuta del cuerpo durmiente a la «arquitectura soñada» en el minuto 01:57. A través de un diseño sonoro que señala el cruce entre un espacio y otro, la pareja se desplaza delante de la cámara picada, habitando un espacio que parece construirse mientras lo recorren. Al frenarse ante el paisaje, los personajes marcan el límite entre la invención y el territorio; lo sonoro —nuevamente— en una operación inversa anuncia el pasaje hacia el mundo «real». Las sombras de las plantaciones tropicales se mueven sobre los cuerpos sin movimiento. A medida que pasan las imágenes el universo de la indeterminación —sueño/realidad— se desplaza con voluntad férrea. Como espectadores —por momentos— no sabemos dónde estamos parados: justamente, en un *entre*, en la unión de lo indisociable.

⁴⁴ Glauber Rocha, «La estética del sueño», *La Caja*, n.º 4 (1993): 1.

⁴⁵ José Lezama Lima, *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue, 2014), 216.

En el caso de *Di Cavalcanti*, Glauber Rocha continúa explorando el territorio visual a partir de algunos recursos usados en *O pátio*: dualidad, fragmentación e indeterminación espacial. En esta oportunidad, Glauber Rocha filma el funeral de su amigo y pintor Emiliano Di Cavalcanti de una manera muy peculiar. En el trabajo aparecen imágenes del último adiós a Di Cavalcanti que se entremezclan con pinturas para crear una propuesta original en cuanto a su montaje y registro de las acciones. Emiliano Di Cavalcanti fue un pintor relacionado al modernismo brasileño que, entre sus producciones, ha retratado a las mujeres mulatas de las fiestas populares. Se puede observar cómo Di Cavalcanti proyecta en su pintura *Samba*⁴⁶ una integración absoluta: las montañas y los cuerpos dejan de ser entidades separadas para sintetizarse en una misma geografía. En este juego de analogías, la cabeza se mimetiza con el horizonte, sugiriendo que el paisaje es, también, una extensión del cuerpo americano. «Cavalcanti integra personajes humanos y naturaleza brasileña recurriendo a la construcción cubista, en la medida en que la forma redondeada de la cabeza de los personajes establece un *continuum* con los cerros verdes y azulados»⁴⁷.

47

No es menor que Glauber Rocha elija a un pintor que ponga en escena el paisaje social del Brasil moderno y que lo haga a partir de una forma para unir esos dos mundos, justamente, como sucede en *O pátio*, *Di Cavalcanti* y las arquitecturas efímeras de las fiestas barrocas. De esta manera, en la puesta en escena se intenta borrar un elemento sobre el otro. Los personajes que construye plásticamente Di Cavalcanti introducen el universo de las *foliãs*⁴⁸ a los propios personajes del carnaval como un estado en trance; como el estar en un *entre lugar* extasiado frente al

46 Emiliano Di Cavalcanti, *Samba*, 1925. [Pintura]. Óleo sobre tela. Museo de Arte Moderno, São Paulo.

47 Carolina Serra Azul, «Di Cavalcanti Di Glauber: un entierro festivo para el modernismo», *Revista Chilena de Literatura*, n.º 106 (2022): 436.

48 Nota del traductor: manteniéndonos en el mundo del carnaval brasileño, a los participantes se les suele llamar *foliões*, o, en femenino, *foliãs*, es decir, quienes están inmersos o caen en la folia (farra, jolgorio) carnalesca. Una posible traducción para *foliãs* sería «fiesteras», «carnavalescas», «parranderas» (Serra Azul, 2002).

carnaval. Por su parte, Serra Azul piensa a *Samba*⁴⁹ como un esfuerzo de superación de los límites del arte occidental estando situado por fuera de Europa.

En nuestra cultura [brasileña] existe una ambigüedad fundamental: la de ser un pueblo latino, de herencia cultural europea, pero étnicamente mestizo, situado en el trópico, influenciado por culturas primitivas, amerindias y africanas. Esta ambigüedad dio siempre a las afirmaciones particularistas un tono avergonzado, que generalmente se resolvía mediante la idealización [...] Ahora bien, en el Brasil las culturas primitivas se mezclan con la vida cotidiana o son reminiscencias aún vivas de un pasado reciente. Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara, eran, en el fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos. La familiaridad que teníamos con el fetichismo negro, con los calungas, con los ex-votos, de la poesía folclórica nos predisponía a aceptar y asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones espirituales.⁵⁰

48

La presencia del autor se manifiesta desde una voluntad inicial, bajo el título *Di Glauber*. La voz en *off* de Rocha interviene el espacio sonoro. Al recitar el poema de Augusto dos Anjos, el cineasta no solo cita, sino que se apropia de la palabra ajena para dar cuerpo a su propia puesta en escena. «Nadie asistió al formidable entierro de su última quimera, solo la ingratitud —esa pantera— fue su compañera inseparable»⁵¹. Serra Azul detecta un enmascaramiento de la puesta en escena en donde el portugués de Brasil, el verbo «asistir», que significa comparecer, también es usado como sinónimos del verbo ver. La idea de ver —conexión con esa posibilidad que da el film de ser visto y, por consiguiente, esa alteración realizada por Rocha— incide sobre sí mismo y sobre el documental: el

49 Di Cavalcanti, *Samba*.

50 Candido en Serra Azul, «Di Cavalcanti Di Glauber...», 439.

51 *Di Cavalcanti*, Glauber Rocha, 0:44.

filme es sobre Di Cavalcanti, pero también es sobre Glauber Rocha.⁵² El cineasta Glauber Rocha —evidentemente— está parado con la cámara al lado del cajón, no solo para poner en escena la imagen de Di Cavalcanti, sino para narrar la suya como acto reflejo en fuera de campo: es Glauber visto filmando. Esta dualidad se gesta —a propósito— en un proceso similar al enmascaramiento de las fiestas barrocas. Además, los saltos temporales y espaciales con lo que procede en el montaje —del velorio al museo, de la tristeza a la alegría, de Di Cavalcanti a Di Glauber— remarcan ese escindido espacio que narra. De la misma forma que en *O pátio*, Rocha nos pone en una crisis la identificación del espacio y el tiempo donde la confusión reina entre las coordenadas geográficas espaciales y las coordenadas del tiempo.

A propósito, para Facundo Ruíz, el barroco de indias evidencia un pasaje —como característica— y un concepto de unidad. Pero este elemento se encuentra entre lo hispano y lo americano; la conquista y la independencia; en la literatura como en la arquitectura; en el cielo y en la tierra.⁵³ En este sentido, Ruíz cita a Picón Salas, quien señala que el *corpus* barroco de América tiene una fuerza bifronte que no es una doble fuerza, sino una fuerza con «dos máscaras»⁵⁴. Al igual que en la arquitectura efímera hay un encubrimiento de una fuerza sobre otra; de una imagen en la otra para proponer un modo de sutura no sintética. La fuerza bifronte en Rocha se presenta desde un lugar innovador, donde, por un lado, tenemos un registro documental que no busca un efecto de verdad y, por el otro, una ficción soñada que no requiere, *a priori*, una verificación de verdad. Esto lo podemos observar en el minuto 07:20, cuando Rocha registra un periódico sobre la pared a partir de un *travelling*. El registro se detiene en el texto: «Glauber Rocha lo filmó todo: el velatorio y el entierro. Pero fueron pocos los amigos que se despidieron de Di Cavalcanti, enterrado

52 Serra Azul, «Di Cavalcanti Di Glauber...», 445.

53 Facundo Ruíz, «Barroco de Indias». En *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, coordinado por Beatriz Colombi y Gonzalo Aguilar *et al.* (Buenos Aires: CLACSO, 2021), 49.

54 Picón Salas en Ruíz, «Barroco de Indias», 49.

ayer en el cementerio de San Juan Bautista. Ahora, el pintor de Catete es solo una calle en Barra». El cortometraje no es solo la muerte del amigo, sino el registro de esa muerte. Segundos después aparece la inscripción «Viva JK» haciendo referencia al presidente de Brasil entre 1956 y 1961, Juscelino Kubitschek, del modernismo brasileño, marcando en su gestión la construcción de Brasilia. En este caso, Glauber Rocha vuelve a retomar la idea del paisaje urbano como símbolo de la planificación y de la *tabula rasa* de Brasilia: aquí comienza la historia desde cero.

Los trabajos analizados de Glauber Rocha articulan una dualidad recurrente que vincula su puesta en escena con el rediseño de la ciudad americana. Esta tensión se despliega en binomios fundamentales: Dios y el diablo, sueño y trópico, ciudad y naturaleza, y vida y muerte.

Cómo citar este artículo:

Benítez Allassia, Juan. «Una expresión americana en el cine de Glauber Rocha, las arquitecturas efímeras barrocas y el documental latinoamericano». *Fuera de Campo* 9, n.^{os} 1-2 (2025): 30-52.

Bibliografía

- Burbano, Andrés. «Prólogo: Variantoscopios». En *Imaginación mediática en Hispanoamérica. Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX*. Editado por Mauricio Vásquez Arias y Diego Fernández Montoya. Medellín: Editorial EAFIT, 2020.
- Campo, Javier. *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.
- Chiampi, Irleamar. «La historia tejida por la imagen». En *La expresión americana*. José Lezama Lima. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Comolli, Jean-Louis y Vincent Sorrel. *Cine, modo de empleo: de lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial, 2016.
- Fresquet, Adriana Mabel. «Entrevista a Inés Dussel: ‘Sobre cine y educación’». *Voces de la Educación* 5, n.º 10 (2020): 132-152.
- La Ferla, Jorge. «Cines de América Latina». *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* 16-17 (2020).
- Lezama Lima, José. *La expresión americana. Edición conmemorativa 70 aniversario*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Lezama Lima, José. *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue, 2014.
- Machado, Arlindo. «Novos territórios do documentário». *Doc On-line* 11 (2011): 5-24. www.doc.ubi.pt.
- Machado, Arlindo. *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.
- Mestman, Mariano. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016.
- Rocha, Glauber. «La estética del sueño». *La Caja*, n.º 4 (1993).
- Ruiz, Facundo. «Barroco de Indias». En *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Coordinado por Beatriz Colombi y Gonzalo Aguilar et al. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- Salazar Restrepo, Ángela María, Deicy Johana Pareja Montoja, Juan Gabriel Jaramillo Vásquez y Manuel Alejandro Valencia Zapata. «Claves mediáticas de la arquitectura efímera en la fiesta barroca hispanoamericana». En *Imaginación mediática en Hispanoamérica. Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX*. Editado por Mauricio Vásquez Arias y Diego Fernández Montoya. Medellín: Editorial EAFIT, 2020.

- Parra Triana, Clara María. «Ciudad letrada». En *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Coordinado por Beatriz Colombi y Gonzalo Aguilar et al. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- Serra Azul, Carolina. «Di Cavalcanti Di Glauber: un entierro festivo para el modernismo». *Revista Chilena de Literatura*, n.º 106 (2022).
- Santiago, Silviano. «El entre-lugar del discurso latinoamericano». En *Una literatura en los trópicos: ensayos*. Silviano Santiago. Chile: Escapate Ediciones, 2012.
- Sozzi, Martín. «Nuestra expresión». En *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Coordinado por Beatriz Colombi y Gonzalo Aguilar et al. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- Souto, Mariana. «Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema». *Galáxia* (São Paulo, online) 45 (2020): 153-165. <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>.
- Zielinski, Siegfried. *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011.

Corpus de análisis

- Rocha, Glauber. *O Pátio*. Cortometraje. Salvador, Brasil: Ecran Filmes, 1959.
- Rocha, Glauber. *Di Cavalcanti*. Cortometraje. Brasil: Glauber Rocha Produções, 1977.
- Di Cavalcanti. *Samba*. Óleo sobre lienzo. 1925. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo, Brasil.



Fotografía de Manuel, Juana y María, en *Ixcanul* de Jairo Bustamante.



Vol. 9 N.ºs 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Cosificación, negociación del cuerpo y renuncia de derechos de la mujer maya: en caso de la película *Ixcanul*, de Jayro Bustamante

55

Karla Morales

Investigadora independiente

karlavalery21@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4368-5910>

RESUMEN

Este artículo analiza la situación de las mujeres mayas rurales de Guatemala a partir de la película *Ixcanul* (2015), dirigida por Jayro Bustamante. El filme visibiliza diversas formas de vulneración de derechos fundamentales —como la autonomía corporal, el acceso a la salud y la maternidad libre y elegida— que enfrentan mujeres indígenas empobrecidas en contextos de exclusión estructural. A partir de un enfo-

que interseccional que articula género, colonialidad y cosificación del cuerpo, el estudio examina cómo el cuerpo femenino se convierte en un espacio de negociación económica y social dentro de un sistema patriarcal que lo subordina.

La investigación adopta una metodología cualitativa basada en el análisis del discurso audiovisual y la interpretación simbólica de las imágenes. A través de la lectura de escenas clave, se exploran las tensiones entre lo ancestral y lo colonial, así como las formas en que las jerarquías familiares y estatales reproducen la subordinación femenina. Al mismo tiempo, se identifican gestos de resistencia y sororidad que emergen en espacios íntimos, configurando redes de cuidado que funcionan como prácticas políticas de supervivencia.

Se sostiene que *Ixcanul* no solo representa la cosificación del cuerpo indígena femenino, sino que expone su inscripción histórica en estructuras de poder que combinan racismo, pobreza y control estatal, revelando la persistencia contemporánea de lógicas coloniales en la vida cotidiana.

Palabras clave: mujeres mayas, cosificación del cuerpo, interseccionalidad, colonialidad, cine latinoamericano, género

ABSTRACT

56

This article analyzes the situation of rural Maya women in Guatemala through the film *Ixcanul* (2015), directed by Jayro Bustamante. The film makes visible multiple forms of violations of fundamental rights—such as bodily autonomy, access to healthcare, and freely chosen motherhood—faced by impoverished Indigenous women within contexts of structural exclusion. Drawing on an intersectional framework that articulates gender, coloniality, and body objectification, the study examines how the female body becomes a site of economic and social negotiation within a patriarchal system that subordinates it.

The research adopts a qualitative methodology based on audiovisual discourse analysis and symbolic interpretation. Through the close reading of key scenes, it explores the tensions between the ancestral and the colonial, as well as the ways in which family and state hierarchies reproduce female subordination. At the same time, the analysis identifies gestures of resistance and sorority that emerge in intimate spaces, forming networks of care that operate as political practices of survival. The article argues that *Ixcanul* not only represents the objectification of the Indigenous female body but also exposes its historical inscription within structures of power shaped by racism, poverty, and state control, revealing the contemporary persistence of colonial logics in everyday life.

Keywords: Maya women, body objectification, intersectionality, coloniality, Latin American cinema, gender

Introducción

El cine como medio de expresión artística se ha adaptado a las condiciones históricas de cada época. Por ello, se advierte la importancia del cinematógrafo como hecho social, en particular para la construcción de las representaciones imaginarias del mundo, vistas a través del lente de la cámara.¹ La narrativa del cine comercial refuerza tradicionalmente principios hegemónicos en los que los grupos subalternos se ven relegados a los bordes. Los pobres eran representados desde el lenguaje y los códigos narrativos de la cultura hegemónica eran vistos desde una mirada exterior que los confinaba a la negatividad del estereotipo o a la positividad de la mirada paternalista.² Estas narrativas hegemónicas reproducen discursos de dominadores y dominados. Por esta razón, poco se abordaba, de manera crítica, las verdaderas problemáticas sociales, culturales y económicas de los grupos subalternos.

Sin embargo, la relación entre la producción cinematográfica y los sujetos subalternos en el cine contemporáneo en América Latina se ha transformado porque se sincroniza con la cotidianidad de la gente desde un enfoque crítico, ya que la subalternidad convoca, para su lectura, no solo las categorías fundamentales de desigualdad y clase, sino también aspectos transversales como género, raza y trabajo.³ Es por ello que se ha resignificado el rol del sujeto subalterno en el cine moderno, porque se le permite hablar, es decir, se le otorga un rol protagónico.

El director Jayro Bustamante, en su filme *Ixcanul* (2015), rompe con las narrativas tradicionales del cine latinoamericano al proponer

57

1 Fabio Nigra, «El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica», *Años 90* 22 (2015): 375-402.

2 Christian León, *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Abya Yala; Corporación Editora Nacional, 2005), 26.

3 Marcos Tabarozzi, «La cuestión de lo popular en el cine», *Discusiones & Aperturas* 4 (2012): 73-79.

una mirada crítica sobre las adversidades que enfrentan las mujeres indígenas en contextos de empobrecimiento. A través de la historia de una joven mujer maya y su familia, el largometraje visibiliza las múltiples formas de vulneración que atraviesan los pueblos indígenas y campesinos en zonas rurales, con un énfasis particular en las experiencias de las mujeres en relación con su cuerpo y sus derechos.

Uno de los principales problemas que se evidencian es la cosificación y el uso del cuerpo femenino como herramienta para sobrevivir a las difíciles condiciones sociales y económicas. Desde la categoría de género, este artículo se plantea como una investigación que analiza cómo la presentación audiovisual de *Ixcanul* expone la negociación del cuerpo de la mujer indígena por parte de su familia, lo cual funciona como una denuncia de las estructuras sociales que la obligan a renunciar a sus derechos fundamentales: el derecho a la autonomía corporal, el derecho a la salud y el derecho a la maternidad libre y elegida.

58

Para abordar estas problemáticas, se propone un acercamiento crítico a las imágenes del filme, enmarcado en su contexto histórico, social, político y cultural, a fin de comprender su carga ideológica. La película intenta presentar las realidades de las mujeres en el ámbito rural y al mismo tiempo evidencia cómo estas dinámicas se extienden a los espacios urbanos.

Por lo tanto, los objetivos de este análisis se centran en examinar la representación —o más bien, la presentación— de la mujer indígena empobrecida y las políticas de negociación de su cuerpo dentro de un sistema económico excluyente. Asimismo, se argumenta que *Ixcanul* constituye una denuncia profunda sobre las condiciones que perpetúan la vulneración de los derechos de estas mujeres, a través de tres ejes fundamentales: la cosificación del cuerpo femenino, la negociación del cuerpo dentro de un sistema patriarcal y colonial y la renuncia forzada a los derechos humanos de las mujeres mayas, producto de la pobreza, el racismo y la exclusión estructural.

Cosificación de la mujer indígena

La categoría de subalternidad se manifiesta de manera diferenciada entre hombres y mujeres, sobre todo cuando se observa desde una perspectiva interseccional. Esta mirada permite entender que la vida social de las personas no puede analizarse de forma aislada, sino como el resultado del cruce de múltiples ejes de opresión y privilegio como la clase, el género y la etnicidad que determinan la posición que cada quien ocupa dentro de las estructuras sociales. En las comunidades mayas rurales de Guatemala, esta intersección produce una forma de subordinación más profunda en las mujeres, cuya condición étnica y de clase se entrelaza con la desigualdad de género. Los campos en los cuales nos vinculamos los humanos son espacios estructurados de posiciones, como pueden ser los ámbitos de la política, el arte, la religión o la sexualidad y de manera constante se encuentra en ellos una lucha de intereses.⁴

El género como categoría no se introduce únicamente a partir de la colonización; también habita el mundo indígena y regula, desde su propia lógica simbólica, las relaciones entre lo femenino y lo masculino. En *Ixcánul*, Jayro Bustamante explora esta dualidad al mostrar cómo las mujeres mayas viven en tensión entre el orden comunitario ancestral y la estructura patriarcal heredada del colonialismo. La película pone en evidencia que el sistema de género indígena no es estático, ya que se resignifica y se adapta, pero continúa reproduciendo jerarquías que sitúan a las mujeres en un plano de obediencia y silencio. Como explica Chirix:

La Iglesia masculina, blanca y colonial utilizó mecanismos moralistas, políticos y también económicos para construir cuerpos sumisos dispuestos al servilismo. Trataron de destruir la familia extendida e ignoraron la vida comunitaria maya y a sus autoridades. Impusieron una moralidad cristiana con eficiencia administrativa. Dentro de los

⁴ Adriana Leona Rosales Mendoza, *Sexualidades, cuerpo y género en culturas indígenas y rurales* (México: Universidad Pedagógica Nacional, 2010), 15.

nuevos cánones, se impuso el matrimonio cristiano y nuclear, útil para la recolección de tributo.⁵

Las dinámicas sociales contemporáneas mantienen vivas las estructuras hegemónicas que perpetúan las desigualdades históricas. Los hombres continúan ocupando espacios de privilegio tanto en lo público como en lo privado, y las mujeres son relegadas a roles de servicio y contención emocional. Este orden patriarcal se entrelaza con el racismo y la exclusión económica, generando una red compleja de subordinación en los contextos rurales empobrecidos.

En ese sentido, en los campos y haciendas se visibilizan situaciones que se creían superadas, como las relaciones de dominación entre «amo-siervo», donde persiste un alto número de pueblos y comunidades indígenas que viven en condiciones estructurales de precariedad y desigualdad. Estas dinámicas no constituyen meros vestigios del pasado, sino formas reconfiguradas de subordinación que se actualizan en el presente bajo modalidades laborales y económicas aparentemente modernas. La dependencia respecto del terrateniente no se limita al trabajo agrícola, sino que atraviesa la vivienda, la seguridad y la estabilidad familiar, generando un sistema de sujeción integral.

Estas realidades producen múltiples tensiones en la convivencia cotidiana y en las interacciones sociales, entre las cuales una de las más persistentes y graves es la violencia de género. Ello se explica porque el género constituye uno de los principales ejes a través de los cuales se produce y reproduce la desigualdad, asentada en un régimen social donde lo femenino y las mujeres ocupan una posición estructural de inferioridad frente a lo masculino y los hombres.⁶ Como señala Federici, en el sistema feudal

5 Emma Delfina Chirix García, «Cuerpos, sexualidad y pensamiento maya», en *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*, coordinado por Xochitl Leyva Solano y Rosalba Icaza (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2019), 143.

6 Mariana Espeleta, «Subalternidades femeninas: la autorrepresentación como resistencia» (tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2015), 12.

los siervos estaban atados a los terratenientes: sus personas y posesiones eran consideradas propiedad de sus amos y sus vidas estaban reguladas en todos sus aspectos por la ley del señor.⁷ Esta lógica de apropiación no se restringía al control del trabajo, sino que implicaba el dominio sobre la reproducción, el matrimonio y la sexualidad, lo que permite comprender la persistencia de formas contemporáneas de subordinación que afectan de manera diferenciada a las mujeres indígenas en contextos rurales.

El impacto de la colonización transformó las formas de interrelación social y cultural. Desde la imposición del cristianismo, se instauraron roles y estereotipos que redefinieron el lugar de las mujeres en la sociedad. Los valores morales impuestos por la Iglesia promovieron una visión binaria que ubicó a las mujeres como símbolo de pecado, tentación e impureza. Esta moralidad no solo negó las cosmovisiones originarias, sino que desplazó concepciones fundamentales para los pueblos precolombinos. Tal como lo señala Rosales Mendoza:

La concepción del equilibrio cósmico y social, ampliamente valorado por los pueblos precolombinos, se vio menguado cuando se impusieron los valores de la religión cristiana, en la cual, la dualidad complementaria de lo femenino/masculino se convierte en una oposición entre las fuerzas del bien y del mal, ordenadas por un solo Dios omnipresente y omnipotente.⁸

Es así que los cuerpos morenos y negros fueron consignados como mano de obra barata, bestias de carga y útiles para la servidumbre, mientras que los cuerpos morenos femeninos fueron sometidos a la violación sexual.⁹ Esta explotación económica y sexual constituye una de las raíces más agudas de la cosificación del cuerpo de la mujer indígena. En la película, Bustamante traduce esta lógica colonial al presente: el cuerpo de

61

7 Silvia Federici, *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Cochabamba: La Libre, 2019), 61-62.

8 Rosales Mendoza, *Sexualidades, cuerpo y género...*, 107.

9 Chirix García, «Cuerpos, sexualidad y pensamiento maya», 140.

María, la protagonista, se convierte en una extensión del sistema económico, negociado por su familia como recurso de supervivencia.

En *Ixcanul*, estos procesos se reflejan en la manera en que el cuerpo de María es vigilado, intercambiado y silenciado por las figuras masculinas que la rodean: el padre, el patrón y el Estado. La cámara de Bustamante no solo retrata esa vigilancia, sino que la hace sentir: los planos cerrados sobre la piel, los gestos mínimos y los silencios prolongados evidencian la densidad del control sobre el cuerpo femenino.

Por otro lado, la idea feudal del «amo-siervo» se fue redefiniendo para generar condiciones más «favorables» para el trabajador de la tierra: consistió en que los siervos recibían una parcela de tierra que podían utilizar para mantenerse y dejar criar a sus hijos.¹⁰ Esto creó una experiencia de relativa autonomía para los campesinos; sin embargo, no implicó necesariamente la existencia de relaciones igualitarias. Las diferencias sociales eran evidentes: por un lado, estaban los campesinos con mayores recursos, que contaban con seguridad en la tenencia de la tierra; por otro, aquellos en situación de pobreza, que dependían de un salario por su trabajo en tierras ajenas.

En este contexto, el rol de las mujeres en el ámbito rural no se limitaba únicamente a la crianza de los hijos. Al igual que sus esposos, participaban activamente en las labores agrícolas. No obstante, los acuerdos y decisiones importantes en torno a la tierra y el trabajo eran, en su mayoría, realizados entre hombres, perpetuando así una estructura de poder excluyente y patriarcal:

La dependencia de las mujeres con respecto a los hombres en la comunidad servil estaba limitada por el hecho de que sobre la autoridad de sus maridos y de sus padres prevalecía la de sus señores, quienes se declaran en posesión de la persona y la propiedad de los siervos y trataban de controlar cada aspecto de sus vidas, desde el trabajo hasta el matrimonio y la conducta sexual.¹¹

¹⁰ Federici, *Calibán y la bruja...*, 62.

¹¹ Federici, *Calibán y la bruja...*, 65.

Para las posiciones etnocéntricas y patriarcales, la mujer maya es incivilizada por ser mujer, pobre, monolingüe y analfabeta, de ahí el afán por despojarla de sus derechos y de su identidad maya para convertirla en eterna sirvienta, para asimilarla y volverla ladina o cosificarla e identificarla como un cuerpo folclorizado y pintoresco útil para la industria turística, para cristianizar su cuerpo moreno y para continuar sosteniendo el sistema económico y político colonial sobre él.¹²

En *Ixcánul*, esta realidad se presenta con crudeza: el cuerpo femenino es territorio de transacción y control, pero también de resistencia silenciosa. María encarna esa tensión entre la obediencia impuesta y el deseo de libertad, entre el peso del linaje y la fuerza de lo ancestral.

La sociedad continúa atravesada por un sistema patriarcal que consiste en el poder de los padres: un sistema familiar y social, ideológico y político con el que los hombres determinan cuál es o no el papel que las mujeres deben interpretar con el fin de estar sometidas al varón.¹³ En las mujeres mayas rurales, este sistema se agrava por la triple condición de género, etnia y clase, que las sitúa en el centro de las tensiones entre lo ancestral, lo colonial y lo moderno.

63

Negociación del cuerpo de la mujer

Estos antecedentes han tenido un impacto persistente en la actualidad, especialmente en los contextos rurales, donde aún prevalece un fuerte paternalismo en la relación entre el dueño de la tierra y quienes la trabajan. Por ello, las relaciones de poder en estos ámbitos son muy evidentes, y, como consecuencia, estos roles se reproducen también en el entorno familiar. La jerarquía sexual instaurada durante la colonización arrebató la autonomía de la mujer y la transfirió a sus parientes masculinos. En este contexto, la ley del padre o del patriarca resulta inalterable, y el con-

12 Chirix García, «Cuerpos, sexualidad y pensamiento maya», 142.

13 Adrienne Rich, *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*, trad. Ana Becciu y Gabriela Adelstein (Madrid: Traficantes de Sueños, 2019), 106.

trol social que ejercen los hombres como padres sobre sus esposas e hijas es absoluto.¹⁴

El poder ejercido sobre la sexualidad de las mujeres campesinas e indígenas, sustentado en estas ideologías, continúa vigente en la actualidad. Un claro ejemplo de ello es la limitación que se impone a las mujeres, especialmente a sus hijas, para decidir sobre su propio futuro. El matrimonio concertado es una práctica en la cual la familia decide con quién debe casarse la hija, sin considerar en absoluto sus propios intereses o deseos. La voluntad de la mujer, como sujeto autónomo, carece de relevancia; de esta forma, el matrimonio se convierte en un acto de negociación entre familias, en el que ambas partes buscan obtener algún beneficio. Dentro de esta dinámica de reciprocidad, el matrimonio funciona como una forma básica de intercambio de regalos, donde las mujeres constituyen el regalo más valioso.¹⁵

64 De hecho, la mujer se convierte en un objeto de transacción, y quienes participan activamente en el intercambio son los hombres.¹⁶ En esta sociedad, ambas partes —el padre y el esposo— resultan beneficiadas, mientras que la mujer pasa a ser una propiedad sobre la cual la figura masculina ejerce derechos absolutos. Los deseos y sentimientos de la mujer carecen de valor, y la relación de dependencia que mantiene con su familia le impide buscar alternativas que le permitan decidir por sí misma.

Podría pensarse que estas ideas corresponden únicamente a sociedades premodernas o al pasado; sin embargo, estos procesos de comercialización persisten hasta la actualidad. El concepto de «intercambio de mujeres» ayuda a explicar cómo, a partir de las relaciones de parentesco, los hombres adquieren ciertos derechos sobre sus parientes mujeres, mientras que las mujeres no gozan de los mismos derechos ni sobre sí

14 Linda McDowell, *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas* (Madrid: Cátedra; Universitat de València; Instituto de la Mujer, 2000), 32.

15 Gayle Rubin, «El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo», *Nueva Antropología* 8, n.º 30 (1986): 95-145.

16 Rubin, «El tráfico de mujeres...», 110.

mismas ni sobre sus parientes masculinos.¹⁷ En este sentido, la mujer es reducida a un instrumento manipulable en beneficio de otros.

Por otra parte, los diversos roles que la mujer desempeña en contextos rurales no se limitan únicamente al cuidado del esposo y las labores domésticas; ellas también son agentes activas en la producción y el cuidado de la tierra. Por ello, al momento de ofrecer a su hija en matrimonio, el padre persuade a la otra familia asegurando que ella cumplirá con estas responsabilidades dentro del hogar. En consecuencia, el régimen doméstico de género se fundamenta en la producción doméstica como la principal estructura y espacio de trabajo femenino, donde se explota tanto su trabajo como su sexualidad, además de mantener a las mujeres excluidas de la vida pública.¹⁸

La mujer pasa de manos de su padre a manos del esposo elegido por sus progenitores. Son entrenadas para el matrimonio, tomadas en batalla, intercambiadas por favores, enviadas como tributo, compradas y vendidas.¹⁹ De este modo, el cuerpo femenino se cosifica y deshumaniza, pues las mujeres son tratadas como objetos sometidos a la voluntad ajena.

65

Representaciones de la violencia hacia las mujeres mayas en *Ixcanul*

Históricamente, los derechos de las mujeres han sido sistemáticamente violados, aunque existen contextos y realidades en los que esta situación alcanza niveles de extrema gravedad. La falta de acceso a la información, la educación y la salud coloca a las mujeres en un estado de vulnerabilidad constante, en el que su derecho a la vida y a la integridad física se encuentra permanentemente amenazado.

La «Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer» (1993) define la violencia contra las mujeres como todo acto basa-

17 Rubin, «El tráfico de mujeres...», 113.

18 McDowell, *Género, identidad y lugar...*, 34.

19 Rubin, «El tráfico de mujeres...», 111.

do en su pertenencia al sexo femenino que cause o pueda causar daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico, incluyendo la amenaza de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea en la esfera pública o privada.²⁰

Aunque hoy se reconoce formalmente la existencia de los derechos de las mujeres indígenas, ni las instituciones ni la sociedad garantizan su ejercicio efectivo. La discriminación estructural y la violencia que padecen se encuentran directamente vinculadas con los estereotipos de inferioridad asociados a sus cuerpos y a su identidad étnica. Esta situación deriva en la vulneración sistemática de sus derechos colectivos, civiles, políticos, económicos, sociales y culturales. La Comisión Interamericana de Derechos Humanos advierte que la violencia obstétrica y la violencia espiritual constituyen también expresiones contemporáneas de esa dominación.²¹

66 En ese sentido, la exclusión no se limita al ámbito rural, ya que, en los espacios urbanos, las mujeres indígenas son frecuentemente víctimas de maltrato, abuso y negligencia institucional, especialmente en el sistema de salud. Durante el conflicto armado en Guatemala (1960-1996), muchas mujeres pobres y desprotegidas fueron incluso obligadas legalmente a entregar a sus hijos en adopción. Este *continuum* de violencia muestra cómo las estructuras coloniales siguen operando sobre los cuerpos femeninos indígenas, bajo nuevas formas de control social y moral.

El sistema de justicia estatal tampoco las ampara porque su funcionamiento reproduce prejuicios patriarcales y racistas que terminan por revictimizarlas. Lejos de ser un instrumento de protección, la justicia se convierte en una instancia que ejerce una violencia doble sobre las mujeres indígenas, campesinas y empobrecidas. La crueldad y el desamparo

20 Instituto de Derechos Humanos de la Universidad de San Carlos de Guatemala (IDHUSAC), *Derechos humanos de las mujeres en Guatemala* (Guatemala: IDHUSAC, 2006), 16.

21 Comisión Interamericana de Derechos Humanos, *Mujeres Indígenas y sus Derechos Humanos en América* (Washington, D. C.: CIDH, 2017).

que sufren aumentan a medida que la modernidad y el mercado expanden su dominio sobre territorios, cuerpos y subjetividades.²²

Este entramado de opresiones —de género, clase, etnia y territorio— encuentra una representación simbólica y visual en el cine latinoamericano contemporáneo. Desde las obras de Lucrecia Martel, Claudia Llosa o Tatiana Huezo, hasta la filmografía de Jayro Bustamante, el cuerpo femenino indígena ha sido un territorio donde se expresan las tensiones entre el poder patriarcal, la marginalidad y la búsqueda de dignidad.

En *Ixcanul* (2015), Bustamante traduce estas violencias estructurales en una experiencia sensorial y cotidiana. La protagonista, María, encarna la vulneración de tres derechos fundamentales: el derecho a la vida y a la integridad física, el derecho a la libertad y autonomía sobre el propio cuerpo, y el derecho a la igualdad y no discriminación. La cámara, íntima y silenciosa, no representa estas violencias desde la denuncia explícita, sino que las presenta a través de la textura del paisaje, los gestos, la piel y la interacción ritual con la naturaleza.

67

El volcán —*ixcanul*, «volcán» en kaqchikel— funciona como metáfora de los cuerpos contenidos y a punto de estallar. El fuego interior simboliza tanto el deseo reprimido como la rabia ancestral que se acumula bajo las estructuras patriarcales. En este sentido, el lenguaje cinematográfico de Bustamante hace visible la continuidad histórica entre la violencia colonial y la contemporánea, entre la servidumbre impuesta y la maternidad forzada.

Así, *Ixcanul* se inscribe en una corriente del cine latinoamericano de resistencia, que busca subvertir las narrativas hegemónicas y dar presencia a los cuerpos históricamente silenciados. La cámara se convierte en una herramienta política porque revela las tensiones entre la pertenencia y el despojo.

22 Rita Laura Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015), 72.

Metodología

El presente artículo se fundamenta en la construcción de un marco teórico e interpretativo que permitiera abordar los distintos aspectos planteados en el problema de investigación. La técnica principal utilizada fue la observación analítica, orientada a identificar los significados simbólicos y narrativos presentes en el filme *Ixcánul* (2015), de Jayro Bustamante. A partir de esta observación, se organizó una línea temática que articula las principales categorías de análisis: la cosificación del cuerpo de la mujer indígena, la negociación de su cuerpo como espacio económico y social y la renuncia o despojo de sus derechos fundamentales.

El enfoque metodológico es cualitativo e interpretativo, centrado en comprender la producción y apropiación simbólica de la realidad social en contextos específicos. Tal como plantea Sandoval Casilima,²³ el enfoque cualitativo permite formar generalizaciones comprensivas que iluminan los aspectos comunes de las prácticas humanas dentro de sus estructuras de poder y significación. En el caso del presente estudio, ello implicó situar la mirada en los entornos socioculturales guatemaltecos y mayas, entendiendo que el lenguaje cinematográfico no solo reproduce realidades, sino que las presenta a través de imágenes enraizadas en un territorio y una cosmovisión particulares.

El análisis metodológico se estructuró en tres ejes principales:

1. El análisis contextual de la imagen, considerando el entorno geográfico, cultural y simbólico en el que se desarrolla la historia.
2. El estudio de los personajes y sus roles de género en relación con las estructuras de poder comunitario y patriarcal.
3. El examen del conflicto narrativo como expresión de la tensión entre tradición, pobreza y modernidad.

²³ Carlos A. Sandoval Casilimas, *Investigación cualitativa* (Colombia: Asociación Colombiana de Universidades e Instituciones Universitarias, 1997), 32.

El estudio parte de una perspectiva hermenéutica, que concibe la interpretación como la comprensión de las acciones humanas desde las estructuras de dominación que atraviesan la sociedad. Para ello, se aplicó un análisis de discurso visual sustentado en las nociones de denotación, connotación y tercer sentido propuestas por Roland Barthes.²⁴ En esta lectura, el *tercer sentido* corresponde al nivel simbólico, mientras que el *sentido obtuso* refiere a la dimensión literal de la imagen. A partir de estas categorías, se elaboró un esquema de lectura propia, compuesto por los siguientes elementos:

Escena	Plano	Descripción	Interpretación
--------	-------	-------------	----------------

Dentro de este proceso, adquirió relevancia la categoría analítica del espacio especular, desarrollada por González Requena,²⁵ que fue aplicada de forma transversal en el análisis del filme. Esta noción, entendida como el espacio de la mirada donde el objeto observa al espectador, se incorpora aquí como clave para entender la relación entre la cámara, el cuerpo y el territorio. En *Ixcanul*, este espacio especular se manifiesta en la forma en que los cuerpos mayas son mirados y se miran a sí mismos, revelando una tensión constante entre visibilidad e invisibilidad, entre representación y presencia.

Previo al análisis fílmico, se elaboró una ficha técnica del largometraje —indicando año, idioma, país y contexto de producción— y una tabla descriptiva de los personajes principales, con el fin de identificar sus funciones narrativas y sociales. Posteriormente, se desarrolló un análisis connotativo y denotativo de las secuencias seleccionadas, integrando elementos proxémicos y visuales. Este procedimiento permitió comprender cómo el lenguaje cinematográfico articula discursos sobre el género, la pobreza, el cuerpo y la espiritualidad.

24 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 2002).

25 Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate, «Avatares de la (in)diferencia: la máscara de la sexualidad en el spot publicitario», *Questiones Publicitarias* 3 (1994): 9-17.

Finalmente, se realizó un recorrido por los símbolos y metáforas visuales presentes en el filme —el volcán, el fuego, el agua, los animales—, comprendidos como extensiones del cuerpo femenino y del territorio comunal. A través de esta metodología, fue posible vincular los procesos de cosificación, resistencia y negociación del cuerpo femenino indígena, situando la interpretación dentro de un marco histórico y cultural específico de las mujeres mayas en Guatemala.

Resultados

La película *Ixcanul*, escrita y dirigida por el cineasta guatemalteco Jayro Bustamante, fue producida en Guatemala y estrenada en 2015. El idioma principal del filme es el maya kaqchikel, aunque en algunos momentos también se utiliza el español. La historia se sitúa en una comunidad indígena periférica, ubicada en las faldas del volcán Pacaya. El título *Ixcanul*, que significa «volcán», refleja este entorno geográfico, pero también se convierte en metáfora del mundo interior de la protagonista y de las fuerzas latentes que atraviesan la vida de las mujeres en contextos de dominación.

La obra fue galardonada con el Oso de Plata Alfred Bauer en el Festival Internacional de Cine de Berlín,²⁶ marcando un hito en el cine guatemalteco contemporáneo. A través de este largometraje, Bustamante denuncia la situación de empobrecimiento que enfrentan las comunidades indígenas, y visibiliza cómo la desigualdad se encarna de manera específica en los cuerpos y las vidas de las mujeres mayas.

Ixcanul construye un lenguaje cinematográfico que presenta la complejidad de las relaciones entre lo originario y lo colonial. El filme sitúa la colonización como una capa que se superpone sobre estructuras patriarcales y comunitarias ya existentes, complejizándolas y per-

26 Bénédicte Prot, «Ixcanul: un majestuoso viaje hacia las entrañas de la humanidad», *Cineuropa*, 2015, <https://cineuropa.org/es/newsdetail/286314/>

petuando su vigencia. En esa tensión —entre lo ancestral y lo impuesto, entre el volcán y la ciudad— se sitúa la lectura interseccional del género en el filme.



Figura 1. Poster promocional de *Ixcánul*. Fuente: Filmaffinity.

Para contextualizar, se observa un paisaje aislado que no ha sido alcanzado por la modernidad ni la tecnología, a pesar de estar situado en un tiempo contemporáneo. La mayoría de las personas que habitan este entorno —principalmente indígenas y campesinos— trabajan para el dueño de una hacienda cafetera. En este lugar, las tradiciones orales, costumbres, vestimenta y cultura se mantienen vigentes. Los pobladores practican rituales religiosos vinculados a los elementos de la naturaleza, fusionándose con creencias cristianas.

Desde las primeras escenas, el entorno rural se configura como un espacio suspendido entre el pasado y el presente. La comunidad vive en un tiempo que parece detenido: un paisaje donde la tierra y la tradición regulan las relaciones sociales. Este universo reproduce un sistema de servidumbre moderna, en el que los campesinos indígenas dependen de un patrón mestizo que encarna la figura del amo.

En este contexto, la historia central de *Ixcánul* se enfoca en la vida personal y familiar de María, una joven indígena empobrecida de 17 años y única hija de sus padres. Su padre, Manuel, es campesino y trabaja en la hacienda cafetera, mientras que su madre, Juana, se dedica a la crianza de animales y a la agricultura.

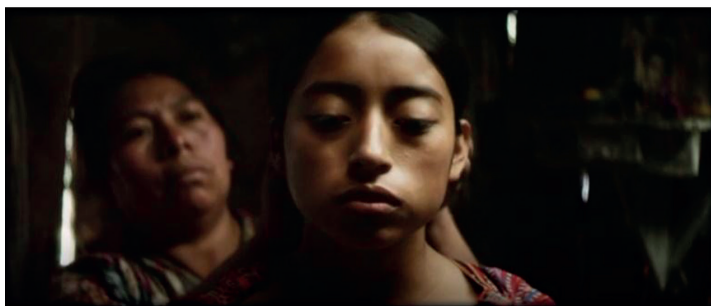


Figura 2. Fotograma de María y Juana. Fuente: Jayro Bustamante.

72

La historia comienza con esta escena: María aparece con la mirada baja y el rostro inexpresivo mientras su madre le arregla el cabello, como si la estuviera preparando para alguna ceremonia. Los colores y accesorios que utiliza reflejan la preservación de su vestimenta tradicional. Tanto el póster original de la película como esta escena permiten intuir una relación profunda y significativa entre madre e hija.

Por otro lado, María mantiene un romance secreto con Pepe, un joven que sueña con dejar el campo para trabajar en Estados Unidos en busca de mejores oportunidades. Todo lo que saben del mundo exterior proviene de relatos de otras personas, lo que alimenta sus altas expectativas sobre la vida fuera de su entorno rural. Para María, Pepe representa una posibilidad de escapar del destino que sus padres han trazado para ella y mejorar su situación. Ante esta necesidad Pepe la manipula para que ella tenga relaciones sexuales con él.

La película transmite numerosos mensajes metafóricos, uno de ellos a través de una escena en la que Juana encierra a dos cerdos en un corral para que se apareen. Al notar que el cerdo no responde, le da

alcohol para estimular su libido. María observa al cerdo con atención durante todo el proceso. Cuando Juana cumple su objetivo, lleva al cerdo para sacrificarlo; luego lo despelleja, le corta la cabeza y lo cocina. María presencia todo este procedimiento con profunda tristeza, pues se identifica con el animal: sus padres arreglaron un matrimonio que ella no desea. El hecho de forzar al cerdo a aparearse y después sacrificarlo para saciar el apetito de otros provoca en María una reflexión profunda sobre su propia vida.



Figura 3. Fotograma de cerdo siendo sacrificado. Fuente: Jayro Bustamante.

El gesto de Juana al embriagar al animal para que cumpla su función no es un mero acto doméstico: es una alegoría del uso instrumental del cuerpo femenino en contextos donde la pobreza y la tradición justifican la violencia. María observa en silencio ese sacrificio, consciente de que su destino se parece al del animal.

Aquí se evidencia la corriente subterránea de sentido que recorre toda la película: la mujer como cuerpo ritual, controlado y ofrecido. La violencia no se muestra en estallidos explícitos, sino en acciones naturalizadas: el peinado de la madre, la ropa ceremonial, el silencio ante los hombres. La cámara de Bustamante convierte lo cotidiano en ritual, y en ese gesto resuena el eco de las estructuras de dominación que perduran bajo formas disimuladas.

Los padres de María arreglaron su unión con Ignacio, encargado de supervisar a los trabajadores y velar por los intereses del dueño de la hacienda. La posición privilegiada de Ignacio dentro de la hacienda asegura que Manuel pueda conservar su empleo y su hogar al casar a su hija. Por

ello, organizan un almuerzo para unir a ambas familias y dialogar sobre el futuro que les espera.

Juana prepara a María para esta importante ocasión, vistiéndose con sus mejores ropas y accesorios, de manera similar a cómo preparaban al cerdo para ser servido. Durante todo el tiempo, María mantiene una actitud de tristeza y apatía hacia Ignacio, pero esto parece pasar desapercibido para todos los presentes.



Figura 4. Fotograma de María. Fuente: Jayro Bustamante.



Figura 5. Fotograma de Ignacio. Fuente: Jayro Bustamante.

En esta escena, la mesa se transforma en un espacio de negociación donde las figuras masculinas discuten cómo la unión matrimonial puede resultar altamente beneficiosa para ambas familias. La ocasión se convierte en una celebración, pues el intercambio permite al padre preservar su empleo y su hogar. Por otro lado, a la familia del futuro esposo le interesa evaluar las capacidades domésticas de María como ama de casa, para determinar si es merecedora de estar con Ignacio. A lo largo de todo

el diálogo, la voz de María nunca es tomada en cuenta; ella es tratada únicamente como un objeto del cual ambas partes podrían obtener beneficios. Aquí queda clara la subordinación de la mujer al padre y al marido, pues carece de autonomía para decidir e incluso para hablar, ya que todo el tiempo hay intermediarios que responden por ella.

El filme también nos muestra cómo la protagonista explora su sexualidad. En un momento de soledad, conectada con la naturaleza, María descubre el placer a través del tacto, el roce y la masturbación. Aunque generalmente la sexualidad femenina se asocia únicamente con la procreación, el director aborda el placer desde una perspectiva poco habitual. Cabe destacar que la masturbación femenina sigue siendo un tema tabú tanto en las comunidades rurales como en la urbanidad. María es una joven que nunca ha tenido relaciones sexuales, pero siente curiosidad e intriga, y no se limita a experimentar.

Por otro lado, la película también revela la otra cara de la moneda, cuando María decide tener relaciones sexuales con Pepe. En esta escena se percibe claramente un acto violento donde el cuerpo femenino solo es utilizado como instrumento de placer. En medio de la sociedad donde ocurre el acto, María expresa dolor e incomodidad. Pepe nunca mostró empatía hacia su cuerpo, enfocándose solo en su propio placer. De hecho, cuando María le pide que no termine dentro de ella, él no accede y actúa en contra de su voluntad. Las necesidades de la mujer no tienen importancia alguna; su cuerpo se convierte en un objeto para complacer a otros.

75



Figura 6. Fotograma de María y Juana. Fuente: Jayro Bustamante.

A consecuencia de esto, María queda embarazada y Juana lo descubre en el temascal. Este espacio es exclusivo de ellas, donde se conectan madre e hija. La desnudez es un elemento importante porque se presentan tal cual son, sin ningún prejuicio sobre su cuerpo. En este espacio de contención se bañan juntas, complementándose madre e hija como en el vientre. Cuando Juana nota que María está embarazada no la juzga, la comprende, la acompaña y resguarda.

Sin embargo, en la situación en la que se encuentran es inadmisiblemente que María tenga un hijo. Por ello, Juana prepara todo para que su hija aborte, nuevamente en contra de su voluntad. No es conveniente para la familia que Ignacio, el futuro esposo de María, se entere de esta situación porque perderían la casa y el trabajo. En ese sentido, la responsabilidad sobre el futuro de la familia recae sobre los hombros de María. No puede hacer más que obedecer a las advertencias de su madre.

76



Figura 7. Fotograma de María, Juana y el volcán. Fuente: Jayro Bustamante.

El cuerpo de María se convierte en un territorio que puede ser invadido, comprado, vendido, y mutilado. Aquí se presenta otra vulneración sobre su vida y su cuerpo; con las cargas que su familia ha puesto sobre sus hombros, no le queda de otra que renunciar a su derecho a decidir.

No dieron resultado todas las cosas que hizo Juana para obligar a su hija a abortar. Resignada, María termina por aceptar que ese ser está destinado a vivir, lo que le genera una profunda felicidad. Deciden entonces contarle la verdad a Manuel, quien recibe la noticia con enojo. Al

no tener hijos varones, el padre considera que la única manera en que su hija podría serles útil es casándose con un hombre de mejor situación económica. Al conocer el embarazo, siente únicamente decepción, pues el acuerdo con Ignacio ya no se hará efectivo; por el contrario, las relaciones entre ambas familias podrían romperse, lo que agravaría aún más la situación de la familia.

En este punto, es importante destacar que el idioma representa una limitación fundamental para María, su familia y la comunidad en general, ya que la mayoría solo domina su lengua originaria, el kaqchikel. Al no hablar castellano, dependen de otras personas para comunicarse, especialmente con el mundo exterior y la ciudad. Este aspecto es clave en la película, pues la única persona que domina el castellano es Ignacio, quien además ya posee una posición de poder y control sobre la familia de María.

El primer contacto que María y su familia tienen con el mundo exterior ocurre cuando María es mordida por una serpiente, lo que los obliga a abandonar la comunidad para acudir a un hospital. Esta situación refleja la carencia de servicios de salud y la precariedad en la que viven quienes habitan zonas rurales. Para llegar al hospital, deben recorrer una larga distancia y, una vez más, dependen de Ignacio. En este traslado, el paisaje cambia radicalmente: se pasa de la naturaleza, la tierra, el volcán y el silencio, a un entorno urbano de asfalto, altos edificios de cemento, ruido constante, y una multitud de carros y personas en movimiento.

77



Figura 8. Fotograma de María en el hospital. Fuente: Jayro Bustamante.

Esta yuxtaposición de espacios contrastantes revela el choque entre dos mundos irreconciliables. La naturaleza, asociada al cuerpo y a la memoria ancestral, se contrapone al cemento y al ruido como signos de una modernidad que aliena. La cámara alterna planos amplios del paisaje con tomas cerradas del rostro de María, generando un ritmo visual que traduce la sensación física de desarraigo: el cuerpo indígena se descompone en el espacio urbano, donde pierde sus coordenadas simbólicas.

La escena del hospital profundiza esta ruptura. Cuando los médicos hacen firmar documentos a la familia de María —que no sabe leer ni escribir en castellano—, el lenguaje se convierte en herramienta de despojo.

Para los padres de María, comunicarse se convierte en una dificultad porque nadie habla su idioma. Por ello, dependen de Ignacio para que les transmita cualquier noticia sobre su hija. Mientras María permanece inconsciente en la camilla, se informa a la familia que ella está bien. Sin embargo, Ignacio les dice que María ha perdido a su hija, pero que aún podrá ser madre nuevamente. Poco después, la doctora les entrega unos documentos para «recibir ayuda del Gobierno». Debido a la falta de conocimiento del idioma y la escritura, la familia no tiene más opción que confiar en la palabra de la doctora. En la inconsciencia de María, le toman la huella digital en lugar de la firma y marcan el documento.

Ese hecho expone el poder institucional de la lengua dominante como mecanismo de control. La palabra oficial suplanta la experiencia, y el sistema utiliza su propio lenguaje técnico y jurídico para robar lo que nombra: la hija de María. El gesto de la huella digital sustituye a la firma como símbolo de subordinación; el cuerpo vuelve a ser documento, registro y prueba de su propia exclusión.

Todo este proceso fue una farsa, pues nunca permitieron a María ver el cuerpo de su hija. Ante la incertidumbre, María decide desenterrar el ataúd y descubre que en su interior solo había un ladrillo. El hospital se aprovechó de la situación de María y de la ignorancia de su familia para arrebatárle a su hija. Este acto fue en complicidad con Ignacio, quien pen-

só que esta podría ser la oportunidad para remediar las cosas con María y lograr que ella se convierta en su esposa.

Todos sus derechos como mujer fueron vulnerados hasta el final. Nunca tuvo control sobre su vida ni sobre sus decisiones. No solo su padre, su madre e Ignacio tomaron control sobre su destino, sino también el propio Estado, que se aprovechó de su vulnerabilidad y pobreza para decidir el futuro de ella y de su hija.



Figura 9. Fotograma de María con un velo de novia. Fuente: Jayro Bustamante.

79

Finalmente, María no pudo escapar del destino que sus padres le habían deparado. La película termina de la misma manera en que comenzó: con María siendo arreglada por su madre para un festejo importante. Juana coloca un velo blanco sobre su cabello, lo que se interpreta como la preparación de María para ser desposada por su verdugo, Ignacio.

El desenlace reitera la imagen inicial: María siendo arreglada por su madre. El velo blanco sustituye al trenzado ritual, y la ceremonia que parecía de iniciación se convierte en preparación para su entrega. Sin embargo, en la quietud de su rostro se adivina otra posibilidad: la conciencia del dolor.

El volcán, presente en todo momento, funciona como testigo y símbolo de esta tensión. Su interior ardiente refleja el deseo contenido y la rabia ancestral. Lo originario y lo colonial se funden en una sola imagen: la tierra que quema y la tierra que calla.

El cine de Bustamante, a través de lo simbólico y lo corporal, presenta una denuncia que se siente. Las pausas, los silencios, los planos prolongados sobre la piel y el paisaje operan como lenguaje político: hacen visible la violencia estructural que se ejerce sobre los cuerpos mayas femeninos sin necesidad de verbalizarla.

El volcán en la película simboliza la frontera entre lo desconocido y lo incierto, pero también es testigo silencioso de toda la travesía de la historia. Existe una relación simbólica entre María y el volcán: la idea latente de que, bajo su aparente pasividad y quietud, hay una expectativa de que en algún momento explote. En las entrañas del volcán se esconden fuerzas y elementos en constante movimiento, reflejo del mundo interior de María.

Desde su estética del silencio y la inmovilidad, Bustamante construye una mirada que no solo denuncia la pérdida de derechos, sino que devuelve al cuerpo indígena su capacidad de mirar y de arder, como el volcán que da nombre a la película.

80

Discusión y conclusiones

Ixcanul realiza una crítica profunda a la realidad de las comunidades mayas en Guatemala, donde se entretajan diversas problemáticas sociales, culturales y de género. La precariedad, la explotación, la falta de servicios básicos y el acceso limitado a la información, la educación y la salud convierten estos espacios en territorios de exclusión, invisibilidad y vulnerabilidad.

La película, desde su narrativa visual y sensorial, propone un retrato complejo en el que lo originario y lo colonial se superponen. En lugar de situar la colonización como causa exclusiva de las desigualdades, Bustamante la presenta como una capa más dentro de una red histórica de dominación, donde conviven estructuras patriarcales comunitarias, racismo estructural y violencia estatal.

La pregunta que guio esta investigación —si *Ixcanul* representa la cosificación de la mujer indígena a través de la negociación de su cuerpo por parte de su familia empobrecida— encuentra una respuesta afirmativa, pero también matizada. El filme presenta las tensiones entre cuerpo, clase, etnicidad y género, a través de una estética que evita el discurso explícito y apuesta por la experiencia corporal, la textura visual y el silencio.

El racismo, la humillación y la exclusión se hacen evidentes en los espacios de servidumbre y dependencia que la película retrata, tanto en el ámbito rural como en el urbano. Tal como advierte Segato,²⁷ las mujeres indígenas enfrentan una violencia doble: aquella que proviene del mundo blanco y colonial, y la que emerge dentro de sus propios hogares, reproducida por los hombres de su misma comunidad.

La situación de empobrecimiento y la ausencia de alternativas empujan a las familias campesinas a estrategias de supervivencia que implican la negociación del cuerpo femenino. Aunque las mujeres participan activamente en las labores agrícolas, la toma de decisiones sigue concentrada en los hombres. Los acuerdos sobre la tierra y el trabajo reproducen un orden patriarcal que las margina de la esfera pública y de la autonomía personal.

Como señala Rich,²⁸ el poder patriarcal se ejerce a través de la tradición, la ley, el lenguaje y la división del trabajo. En *Ixcanul*, ese poder se encarna en el padre de María y en el patrón de la hacienda, figuras que deciden su destino. El cuerpo femenino se convierte en el centro de las transacciones familiares y sociales, objeto de intercambio en un sistema que asocia la honra, la propiedad y la supervivencia. Esta relación entre parentesco y control del cuerpo fue ya teorizada por Gayle Rubin,²⁹ para quien las mujeres son los bienes simbólicos que los hombres intercambian dentro del sistema de parentesco.

²⁷ Segato, *La crítica de la colonialidad...*, 73.

²⁸ Rich, *Nacemos de mujer...*, 108.

²⁹ Rubin, «El tráfico de mujeres...».

El filme traslada esa lógica al contexto guatemalteco contemporáneo. A través de una puesta en escena austera y de encuadres precisos, Bustamante amplifica las emociones contenidas de sus personajes y nos confronta con una realidad material de desigualdad. El tránsito del espacio rural al urbano no debe entenderse como un binario cerrado —campo versus ciudad—, sino como una continuidad de violencias que adopta distintas formas según el territorio. La luz fría del hospital y el ruido urbano sustituyen el silencio y la densidad del volcán, pero no eliminan la subordinación, solo la transforman.

La escena en la que María firma con su huella dactilar en lugar de con su firma es clave para comprender cómo opera la hegemonía: el sistema se impone no solo por la fuerza, sino a través del lenguaje, la burocracia y el desconocimiento. El Estado y sus instituciones ejercen una violencia simbólica que despoja a quienes no dominan sus códigos, reforzando la exclusión de quienes quedan «fuera de la norma». La inhabilidad de María para comprender el lenguaje médico o legal es también el

82 síntoma de una sociedad que niega el derecho a comprender y a decidir.

Frente a este escenario, el filme abre una grieta de esperanza en el vínculo entre madre e hija. El temascal —espacio de purificación y ritualidad maya— se convierte en el único lugar donde los cuerpos femeninos se encuentran fuera del control masculino. Allí, la desnudez no implica exposición, sino refugio; no vulnerabilidad, sino poder compartido. La sororidad emerge como un tejido íntimo de resistencia, un gesto que encarna el cuidado y la empatía como formas de sobrevivencia política.

El desenlace, con María nuevamente adornada por su madre, cierra el ciclo visual y narrativo. La película termina como comienza, pero la repetición no es signo de cierre, sino de continuidad. El destino de María parece sellado, pero el espectador percibe que algo ha cambiado: la conciencia del dolor se ha transformado en memoria.

Desde esta lectura, *Ixcánul* no plantea un final esperanzador en términos convencionales, pero sí propone una esperanza silenciosa, an-

clada en la posibilidad de mirar de otra manera. En esa quietud reside la potencia del nuevo cine latinoamericano contemporáneo, que evita la redención narrativa para apostar por la incomodidad reflexiva. Lo esperanzador no está en lo que ocurre, sino en la forma en que la cámara nos enseña a ver: a través del fuego, del silencio, del cuerpo.

Cómo citar este artículo:

Morales, Karla. «Cosificación, negociación del cuerpo y renuncia de derechos de la mujer maya: en caso de la película *Ixcanul*, de Jayro Bustamante». *Fuera de Campo* 9, n.^{os} 1-2 (2025): 54-85

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Bustamante, Jairo. *Ixcnul*. Drama, 2015.
- Derechos humanos de las mujeres en Guatemala*. Guatemala: IDHUSAC, 2006.
- Chirix García, Emma Delfina. *Cuerpos, sexualidad y pensamiento maya*. En *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*, coordinado por Xochitl Leyva Solano y Rosalba Icaza, 139–158. Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2019.
- Espeleta, Mariana. «Subalternidades femeninas: la autorrepresentación como resistencia». Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2015.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Cochabamba: La Libre, 2019.
- Gayle, Rubin. «El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo». *Nueva Antropología* 8, n.º 30 (1986): 95–145.
- González Requena, Jesús y Amaya Ortiz de Zárate. «Avatares de la (in)diferencia: la máscara de la sexualidad en el spot publicitario». *Questiones Publicitarias* 3 (1994): 9–17.
- León, Christian. *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Serie Magíster, v. 64. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Abya Yala; Corporación Editora Nacional, 2005.
- McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Madrid; Valencia: Cátedra, Universitat, Instituto de la Mujer, 2000.
- «Mujeres Indígenas y sus Derechos Humanos en América». Comisión Internacional de Derechos Humanos. 2017.
- Nigra, Fabio. «El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica». *Anos 90, Porto Alegre* 22, n.º 42 (2015): 375–402.
- Prot, Bénédicte. «Ixcnul: un majestuoso viaje hacia las entrañas de la humanidad». *Cineuropa* (blog). 2015. <https://cineuropa.org/es/newsdetail/286314/>.
- Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Traducido por Ana Becciu y Gabriela Adelstein. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

- Rosales Mendoza, Adriana Leona. *Sexualidades, cuerpo y género en culturas indígenas y rurales*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 2010.
- Sandoval Casilimas, Carlos A. *Investigación Cualitativa*. Colombia: Asociación Colombiana de Universidades e Instituciones Universitarias, 1997.
- Segato, Rita Laura. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.
- Tabarozzi, Marcos. «La cuestión de lo popular en el cine». *Discusiones & Aperturas* 4 (2012): 73-79.



Fotograma del filme *Nikkei*. Prima Hidomi mientras cuida su viñedo.
Fuente: <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>



Vol. 9 N.ºs 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Ver(se) en el reflejo: identidad, memoria y cámara subjetiva en *Nikkei*, de Kaori Flores Yonekura¹

87

Awki Esteban Lema

Centro de Investigaciones Etnológicas CIET ULA (Mérida, Venezuela)

a.estebanlema@gmail.com

¹ Este trabajo fue realizado durante la maestría en Investigación en Comunicación y Estudios Visuales de la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), sede Quito, en la materia Escritura Académica. Mi agradecimiento siempre al profesor Iván Rodrigo Mendizábal y a la realizadora Kaori Flores —cineasta y colega venezolana-japonesa— por el apoyo en la realización de este artículo.



Figura 1. Fotograma del filme *Nikkei*. En Japón, con ayuda de un vecino, el tío Midori y la directora Kaori Flores encuentran a la prima Hiromi.

Fuente: <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>

RESUMEN

Este artículo analiza el largometraje *Nikkei*², de Kaori Flores Yonekura, con el objetivo de comprender cómo la cámara opera como un dispositivo mediador en la construcción identitaria de la realizadora a lo largo del proceso de filmación. Desde la perspectiva de los estudios visuales, se sustenta metodológicamente, en el análisis del lugar de producción de la imagen³, articulándose teóricamente con la categoría de cámara subjetiva propuesta por François Niney⁴. Esto permite entender su forma de registrar como una modalidad de enunciación que hace visible la implicación corporal, afectiva y política en la producción de la imagen. Mediante un análisis de tres secuencias clave, se examina cómo la cámara, al funcionar como extensión del cuerpo de la cineasta, acompaña y condiciona la exploración de la memoria familiar y al mismo tiempo del legado migratorio nikkēi. Se evidencia, así, una propuesta ensayística en la que filmar se constituye simultáneamente como una práctica de conocimiento y como un proceso de construcción identitaria.

Palabras clave: cámara subjetiva, memoria familiar, construcción identitaria, cine documental, migración japonesa

2 Kaori Flores Yonekura, *Nikkei*, documental, Venezuela-Perú, 2011, <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>

3 Gillian Rose, *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales* (Murcia: CENDEAC, 2019).

4 François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental* (Ciudad de México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009).

ABSTRACT

This article examines *Nikkei*, by Kaori Flores Yonekura, with the aim of elucidating how the camera operates as a mediating device in the filmmaker's process of identity construction throughout filming. From a visual studies perspective, the analysis is methodologically grounded in the examination of the site of image production, in dialogue with François Niney's notion of the subjective camera. This framework enables an understanding of the filmmaker's mode of recording as a form of enunciation that makes visible the bodily, affective, and political involvement embedded in image-making. Through the analysis of three key sequences, the article demonstrates that the camera, functioning as an extension of the filmmaker's body, not only accompanies but also conditions the exploration of family memory and the Nikkei migratory legacy. In this sense, the film articulates an essayistic approach in which filmmaking emerges simultaneously as a situated practice of knowledge production and as a performative process of identity construction. The article thus contributes to the understanding of contemporary documentary forms in which embodied subjectivity reconfigures the relationships between image, memory, and belonging.

Keywords: subjective camera, family memory, identity construction, documentary film, Japanese migration

Introducción

Desde el desplazamiento: cine, memoria y preguntas sobre el origen

Los grandes movimientos migratorios que han marcado la historia contemporánea han tenido una incidencia profunda en la producción artística y cultural. Desde distintos puntos de enunciación, el cine (y particularmente el cine documental) ha funcionado como una herramienta de investigación sensible que permite interrogar los efectos del desplazamiento, el desarraigo y la memoria fragmentada. En este contexto, la imagen cinematográfica no solo contribuye a la invención de imaginarios colectivos, sino que también funciona como un espacio de reinscripción simbólica desde el cual sujetos y comunidades intentan rehacerse en el mundo. En el caso del cine ensayístico y autorreferencial, el acto de filmar adquiere además un carácter reparador, al posibilitar procesos de indagación identitaria tanto individuales como colectivos.

90

El largometraje *Nikkei* (2011), dirigido por Kaori Flores Yonekura, cineasta venezolana de ascendencia japonesa, se inscribe de manera significativa en esta tradición. Este dato biográfico no es menor, ya que constituye uno de los ejes estructurales del filme: la experiencia de la migración intergeneracional y la construcción identitaria desde una herencia cultural fragmentada. A través de un viaje personal por la memoria familiar de sus abuelos maternos, la película articula un relato íntimo que, al mismo tiempo, se expande hacia una dimensión histórica más amplia. En este sentido, *Nikkei* ofrece un testimonio audiovisual sobre el éxodo japonés hacia América Latina, abordando episodios poco representados en el cine y la literatura, como la migración durante los periodos Meiji y Taishō, los campos de trabajo forzado (conocidos como «campos amarillos») y las campañas racistas y de persecución sufridas por la comunidad nikkēi durante la Segunda Guerra Mundial.

La investigación emprendida por Flores Yonekura se desarrolla a través de un recorrido por territorios clave de esta historia migratoria: Japón, Perú y Venezuela. Sin embargo, lejos de proponer una reconstrucción histórica exhaustiva, el filme se construye desde la experiencia

situada de la realizadora, quien accede a estos espacios como descendiente e investigadora. Desde su historia familiar emerge un relato que pone en tensión los vestigios de memoria frente al borramiento producido por la movilidad, configurando un cine de descubrimiento que avanza a partir de la sorpresa, el azar y la incertidumbre.

En este marco, el presente artículo se propone analizar el comportamiento del dispositivo cinematográfico (y en particular de la cámara subjetiva) en el proceso de construcción identitaria que atraviesa el filme. El dispositivo se ve así expuesto al devenir de la exploración: encuentros inesperados, espacios desconocidos y relaciones emergentes que, aunque pueden condicionar la pulcritud técnica, generan a su vez una valiosa experiencia inmersiva.

A partir de estas consideraciones, surge la pregunta central de esta investigación: ¿qué lugar ocupa y qué función cumple la cámara subjetiva en el proceso de construcción identitaria del filme *Nikkei* de Kaori Flores Yonekura? Asimismo, se desprenden otras cuestiones complementarias: identificar si el dispositivo cinematográfico actúa como un obstáculo o como un mediador entre el estado de intriga del realizador y la posibilidad de obtener respuestas existenciales a través de los encuentros producidos durante el rodaje. Estas preguntas permiten complejizar el análisis audiovisual clásico, dotándolo de una lectura necesaria en un contexto contemporáneo marcado por la disputa por la representación y las narrativas hegemónicas sobre la migración.

91



Figura 2. Fotograma del filme *Nikkei*. Cementerio Japonés, Perú.
Fuente: <https://www.nuevobfilm.com/vernikkei>

Metodología

Mirar desde el lugar de quien filma: una aproximación desde los estudios visuales

El presente análisis se inscribe en el campo de los estudios visuales, y toma específicamente como marco metodológico las propuestas desarrolladas por Gillian Rose⁵ en torno al análisis crítico de las imágenes en el mundo contemporáneo. En particular, se retoma su planteamiento de los cuatro «lugares» desde los cuales es posible interrogar una imagen: el lugar de producción, la imagen en sí misma, su circulación y su audiencia.

Si bien estos niveles se encuentran interrelacionados, este estudio se centra principalmente en el lugar de producción de la imagen, y de manera secundaria en el análisis de la imagen en sí misma como dimensión formal y expresiva. Esta elección metodológica responde al interés por comprender los materiales audiovisuales no solo desde una perspectiva estético-narrativa, sino también a partir de una lectura político-social y cultural que atienda a los contextos en los que las imágenes son producidas y a los significados que allí se configuran.

De acuerdo con Rose, el lugar de producción de la imagen se articula a partir de tres dimensiones analíticas: la compositiva, la tecnológica y la social. La dimensión compositiva remite a los aspectos formales de la imagen como el encuadre, la textura, el movimiento y el posicionamiento de la cámara, pues son elementos que contribuyen a la construcción de sentido y a la adscripción de una obra a un género establecido. La dimensión tecnológica, por su parte, se refiere a las particularidades del registro y la reproducción, entendidas no únicamente como dispositivos técnicos, sino como mediaciones que inciden en la forma, el significado y los efectos de la imagen, tanto por sus características materiales como por los usos humanos que las activan y contextualizan. Finalmente, la dimensión social —central para este análisis— permite problematizar la

⁵ Rose, *Metodologías visuales...*

identidad del autor, su acceso a los recursos y las relaciones que establece con los sujetos y territorios representados.

El énfasis en el lugar de producción permite, a su vez, una reflexión sobre los posicionamientos políticos que atraviesan el acto creativo. Resultan fundamentales para comprender el sentido de la imagen documental preguntas como las siguientes: quién produce la obra, por qué lo hace, desde qué lugar social y cultural enuncia, cuál es su nivel de investigación previa y qué tipo de vínculo mantiene con el material audiovisual que produce. En este marco, el análisis convierte al audiovisual en un recurso histórico-afectivo de dimensiones mayores a las convencionales.

El análisis se concentra específicamente en las primeras secuencias de la llegada de la directora a Japón, país que constituye el núcleo genealógico de su historia familiar y que, durante el rodaje, revela de manera progresiva la brecha cultural existente entre la realizadora y sus parientes lejanos. Las lecturas propias se complementan con entrevistas a su directora, Kaori Flores Yonekura, las cuáles develan especialmente una reconstrucción del proceso de filmación. Estas se emplean como material complementario para describir y contextualizar las decisiones formales, afectivas y metodológicas que atraviesan el rodaje; también funcionan para comprender este viaje que opera simultáneamente en dimensiones físicas y psíquicas, permitiendo adentrarnos en la historia compleja y enrevesada del éxodo nikkéi, pero haciéndolo visible como una práctica situada, parcial y encarnada.

93

Filmar desde sí: identidad y modalidad de producción en el cine subjetivo

La imagen ha dejado de concebirse como un reflejo transparente del mundo para ser reconocida como una construcción subjetiva, producida desde marcos culturales, históricos y afectivos específicos. En el ámbito del cine documental, esta toma de conciencia ha dado lugar a la posibilidad de un acto representacional que encuentra su expresión en formas autobiográficas, ensayísticas y *performativas*.

El surgimiento y la consolidación de estas prácticas responde a dos procesos interrelacionados. Por un lado, a las transformaciones sociales, tecnológicas y culturales asociadas a la posmodernidad, que han cuestionado los grandes relatos, las nociones estables de identidad y las pretensiones de objetividad. Por otro, a una evolución estética y formal del cine contemporáneo, el cual encontró interés desde la conexión y la reflexión sobre los propios dispositivos de representación. En este contexto, el cine documental comenzó a interrogar no solo aquello que muestra, sino también cómo, desde dónde y con qué implicaciones lo hace.

En este contexto, surgen corrientes como el cine ensayo, una modalidad que impulsa una experimentación formal sostenida y sitúa al autor en una posición activa dentro del dispositivo fílmico. Desde esta perspectiva, el cineasta no se limita a observar o registrar una realidad externa, sino que se implica corporal, emocional y reflexivamente en el proceso. Catherine Russell⁶ conceptualiza esta práctica como una forma de «etnografía experimental», ya que articula una doble operación: por un lado, documenta comportamientos, experiencias y contextos socio-culturales; por otro, hace explícita la mediación subjetiva desde la cual dicha documentación es producida e interpretada.

94

Aunque estas formas hayan podido ser objeto de deslegitimación, como señala López⁷, este tipo de cine no renuncia al conocimiento, sino que redefine sus condiciones de producción al adoptar la subjetividad como eje estructurante del relato. Lejos de constituir una carencia, la subjetividad se presenta como una estrategia de resistencia frente a los límites de un modelo documental normativo, que invisibiliza las condiciones de enunciación y naturaliza un normado y reduccionista modo de concebir el cine documental.

En consonancia con esta postura, Peirano⁸ sostiene que la «realidad» filmada en este tipo de prácticas no se presenta como una entidad

6 Catherine Russell, «Autoetnografía: viajes del yo», *laFuga*, 2014, <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446/>.

7 Celina López Seco, «La experiencia como categoría en el cine de Chris Marker», *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 11 (2011): 159-172.

8 María Paz Peirano, «Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental», *Revista Chilena de Antropología Visual*, n.º 12: 31-47, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6495046>.

autónoma ni preexistente al acto de filmación, sino como una construcción inseparable de la experiencia del sujeto que filma. La imagen documental, en consecuencia, no aspira a ofrecer un acceso directo a lo real, sino a evidenciar las formas en que lo real es vivido, recordado y narrado. La subjetividad se convierte así en el principal foco de interés, no como expresión solipsista, sino como espacio de articulación entre lo personal y lo colectivo.

Desde este marco, el largometraje *Nikkei* puede inscribirse dentro del cine documental subjetivo, ensayístico y *performativo*, en tanto propone un tratamiento creativo de la realidad y, a su vez, privilegia la exploración del yo y la memoria familiar como vías para interrogar procesos históricos más amplios. A diferencia de las modalidades documentales orientadas por mandatos políticos, estéticos o ideológicos previamente definidos, este tipo de relato se caracteriza por una apertura metodológica que habilita la incorporación de registros poéticos, líricos, oníricos e incluso erráticos.

Esto, lejos de debilitar el discurso, constituye una de sus principales potencias al permitir que el proceso de búsqueda, con sus vacilaciones, silencios y hallazgos parciales, se vuelva visible para el espectador. Desde este lugar de enunciación íntimo y próximo establece una relación horizontal con quien mira y que irremediabilmente se involucra con aquello que moviliza el filme.

En términos de modalidad de producción, estas prácticas suponen una reorganización de los medios técnicos y humanos involucrados en la realización. El relato se construye a partir de los recursos personales que el realizador considera más adecuados a sus necesidades expresivas, lo que suele traducirse en la elección de dispositivos ligeros, flexibles y poco invasivos. De este modo, la producción se adapta al azar, la incertidumbre y la afectividad propias del proceso de investigación, reafirmando su carácter situado y encarnado.

Cuando la cámara deja de observar y comienza a implicarse: la cámara subjetiva propuesta por François Niney

El discurso cinematográfico de carácter documental se sostuvo históricamente en la premisa de una supuesta «verdad objetiva» del mundo, configurando una serie de campos asociativos que, como advierte Barthes⁹, transforman el sustantivo *documental* en un adjetivo abstracto, cargado de valores de autenticidad y transparencia. Aquello ha contribuido a naturalizar una serie de convenciones (técnicas de grabación, narración en *off* omnisciente, entrevistas directas, planos generales) que no solo estructuran el lenguaje documental, sino que también refuerzan una idea de neutralidad del dispositivo.

Frente a esta tradición, el cine de descubrimiento propuesto por Joaquín Cortés¹⁰ plantea una redefinición del documental como una práctica orientada a explorar el mundo. Cortés vincula esta postura con las pulsiones originarias del medio cinematográfico, evocando la forma de registro desarrollada por los hermanos Lumière, quienes produjeron las primeras imágenes fílmicas a partir de una relación directa, intuitiva y no mediada por una puesta en escena compleja. Esta referencia invoca a hacer cine desde una tensión permanente entre observación, presencia y contingencia. En esta línea, *Nikkei* se inscribe en un deseo similar de «mostrar» una realidad que no se encuentra completamente sometida al control del dispositivo ni de la realizadora, enfrentándose a acontecimientos que huyen de una planificación total.

Desde esta perspectiva, el uso de la cámara adquiere una relevancia central. Más que un simple procedimiento técnico, la cámara se presenta como una extensión del campo visual del realizador y como un dispositivo relacional que involucra al espectador en una experiencia compartida de la realidad. Para Niney¹¹, esta modalidad es llamada «cámara subjeti-

9 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 1986), <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/30892>.

10 Joaquín Cortés, *¿El cine documental, una ficción?: el cine de descubrimiento, una mirada al documental* (Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012).

11 Niney, *La prueba de lo real...*

va», la cual establece una forma de identificación que, lejos de buscar la inmersión plena, puede generar una sensación de incomodidad o distanciamiento, precisamente por exponer la errancia y la inestabilidad de la mirada. De este modo, Niney cuestiona la absorción tradicional del cine clásico y propone una relación basada en el reconocimiento del punto de vista y de una posición más activa por parte del espectador.



Figura 3. Fotograma del filme *Nikkei*. Prima Hidomi mientras cuida su viñedo.
Fuente: <https://www.nuevobfilm.com/vernikkei>

97

Así pues, la cámara subjetiva diluye las convenciones formales del encuadre y privilegia la aprehensión de la fugacidad del instante. El discurso fílmico se construye entonces a partir de un proceso dinámico y dialógico entre el realizador, la cámara y la materialidad del mundo, lo que Niney conceptualiza como un *dirigirse a*: un gesto que implica atención, apertura y exposición a lo imprevisto. Esta noción resulta particularmente relevante para los estudios visuales y la antropología visual, en la medida en que desplaza el énfasis desde la representación de un objeto hacia la relación que se establece con él.

Asimismo, la mirada producida desde la cámara subjetiva busca involucrar al espectador en una experiencia encarnada del realizador y/o protagonista, otorgándole una corporeidad dentro del relato. En el contexto documental, esta estrategia se manifiesta como una apertura al

desborde del encuadre y a la visibilización de aquello que habitualmente permanece fuera de campo. En este punto, el lugar de enunciación se vuelve explícito y opera como un acto de deconstrucción del dispositivo cinematográfico, revelando la maquinaria que sostiene la ilusión óptica del cine. A diferencia del relato sin narrador del cine de ficción clásico, esta explicitación del punto de vista introduce una nueva posibilidad narrativa basada en la autorrepresentación.

La revelación de la puesta en escena produce una reacción inversa al encantamiento propio del cine convencional. En lugar de reforzar la identificación empática, se genera una desidentificación que introduce distancia crítica y reduce la pasividad del espectador. Tal como señala Niney¹², el objetivo no es eliminar la ilusión óptica, sino «disiparla o denunciarla para crear una tensión fecunda entre enunciado y enunciación, entre el filmador y lo filmado, entre la película y el espectador». Esta tensión se convierte en un espacio productivo de sentido, donde la imagen se reconoce como construcción.

98

Resulta pertinente, en este punto, diferenciar la cámara subjetiva documental del plano subjetivo propio del cine de ficción. Mientras que en la ficción este recurso suele orientarse a intensificar la identificación emocional con el personaje (produciendo una inmersión súbita en su mirada), en el documental la cámara subjetiva funciona como un punto de vista señalado. Niney distingue aquí dos modelos de identificación: por un lado, la identificación secundaria propia del cine de ficción, en la que el espectador acepta un punto de vista enmascarado; y, por otro, la identificación crítica que emerge cuando el punto de vista es explícito y reconocible. Para ilustrar esta diferencia, el autor compara el registro de una caminata filmada desde una cámara en mano, donde la presencia del filmador es perceptible debido a su inestabilidad, con la filmación de dos personas que caminan frente a la cámara sin advertir su existencia, ejemplo de un punto de vista enmascarado.

12 Niney, *La prueba de lo real...*

A partir de estos planteamientos, puede afirmarse que en *Nikkei* el relato se articula de manera recurrente desde un punto de vista explícito, especialmente en las secuencias de encuentro con los familiares de la realizadora. Esta condición se hace legible gracias a pasajes previos del filme y al uso del recurso sonoro, que permiten identificar que quien opera la cámara es la propia realizadora. De este modo, la cámara subjetiva no solo cumple una función descriptiva, sino que se inscribe en una estrategia autorreferencial que refuerza la dimensión *performativa* del registro.

Finalmente, la explicitación del punto de vista del filmador puede entenderse como un acto kinestésico que, en el marco del cine de descubrimiento, busca transgredir los convencionalismos de la representación. A través de la *performatividad* de la mirada y de la presencia de un yo que asume simultáneamente los roles de realizador y personaje, el filme propone una experiencia que, si bien cuestiona los códigos tradicionales del documental, no escapa a la lógica de la construcción narrativa. La cámara subjetiva, junto con el montaje, participa así en la elaboración de un relato que reconoce su carácter situado y busca establecer una relación activa, crítica y sensible con el espectador.

99

Construirse mientras se filma: identidad, experiencia y relato

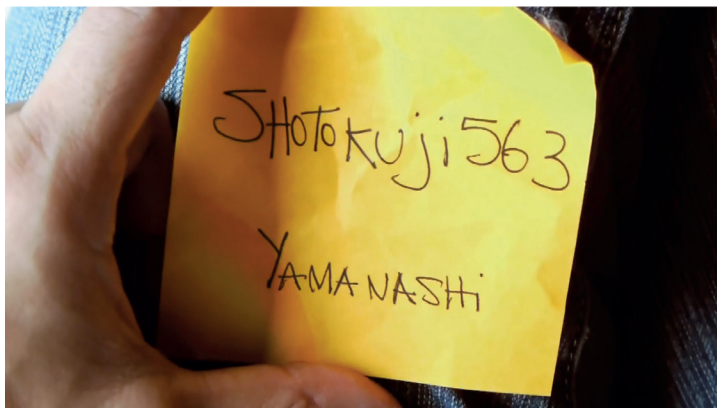


Figura 4. Fotograma del filme *Nikkei*. Dirección y única pista sobre la casa de los abuelos maternos en Japón de la realizadora Kaori Flores Yonekura.

Fuente: <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>

En el caso estudiado, la construcción identitaria se configura como un proceso que se produce en el transcurso mismo de su realización. *Nikkei* se inscribe en una tradición de cine documental que es reconocible, como señala Teichmann¹³, una que se caracteriza por involucrar al realizador en una investigación que surge de la falta de datos, de la desmemoria y de los vacíos narrativos en torno a los propios orígenes, convirtiendo al filme en un espacio de indagación en proceso.

En *Nikkei*, la realizadora inicia el relato desde un estado de insatisfacción e incomodidad provocado por la ausencia de respuestas claras sobre su herencia familiar y cultural. A lo largo del filme, este malestar inicial se transforma gradualmente a medida que la búsqueda avanza y se confronta con fragmentos de memoria dispersos. En este sentido, resulta pertinente la observación de Díez Fisher¹⁴ en su análisis de *Fotografías*, donde señala que «esa primera persona no se presenta a sí misma con una identidad estable, sino en una situación de crisis y autocuestionamiento que queda explícita, además, por la exhibición del mismo proceso de realización». Un rasgo común del cine subjetivo: la exposición de una identidad en tránsito, construida en el propio acto de filmar.

100

La película *Fotografías* aborda problemáticas similares vinculadas al viaje, la memoria y la historia familiar en contextos migratorios, lo que permite una comparativa con *Nikkei* y con una genealogía más amplia del documental autorreferencial. En ambos casos, el viaje no opera únicamente como desplazamiento geográfico, sino como estructura narrativa que posibilita la construcción identitaria desde una memoria fragmentada. Como afirma Teichmann¹⁵, el espectador acompaña al director–narrador–protagonista en una búsqueda que se despliega simultáneamente al proceso de realización del documental.

Uno de los dispositivos centrales en esta construcción identitaria es el uso de la imagen de archivo. En *Nikkei*, las fotografías familiares no

13 Rosa Matilde Teichmann, «El documental autorreferencial: tres casos», *Arte e Investigación* 14, n.º 8 (2011), <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39769>.

14 Agustín Díez Fischer, «Pasado, historia y primera persona: el uso del archivo en *Fotografías* de Andrés Di Tella», *Romanische Studien*, n.º 2 (2015): 199–212.

15 Teichmann, «El documental autorreferencial...».

garantizan un acceso efectivo al pasado, sino que operan como fragmentos opacos que evidencian la distancia cultural y afectiva con respecto al origen. Fisher¹⁶, con relación a *Fotografías*, señala cómo expresiones como «no es posible», «no sé quiénes son» o «rompía fotos» articulan en ese filme una imposibilidad de decodificación plena del pasado, culminando en la confesión del director sobre la vergüenza de no poder transmitir una historia a su hijo. En *Nikkei*, esta imposibilidad se traduce en la dificultad de la realizadora para reconocerse plenamente en un legado cultural que, aunque le ha sido transmitido, aún le exige ser descubierto.

Pese a ello, el filme desplaza progresivamente esta opacidad mediante encuentros que activan vínculos afectivos y relacionales. El encuentro con la prima Hiromi (*Nikkei*, minuto 21:12) constituye un momento clave: se percibe claramente cómo la relación se muestra distante y desconfiada; a partir del intercambio de imágenes del archivo familiar se produce una apertura empática, visible en la puesta en escena y en la dinámica corporal registrada por la cámara. De este modo, el archivo deja de ser únicamente un vestigio del pasado para convertirse en un dispositivo relacional en el presente que logra trascender las barreras lingüísticas y culturales.

101



Figuras 5, 6 y 7. Fotogramas del filme *Nikkei*. Triada del encuentro con la prima Hiromi. Fuente: <https://www.nuevobfilm.com/vernikkei>

El proceso de reconstrucción de estos fragmentos de memoria no solo transforma la experiencia personal de la realizadora, sino que revela capas de una historia colectiva con profundas implicaciones sociales y políticas, aunque su interés radica en mostrar el proceso de investigación, o al menos ofrecer indicios que permitan al espectador imaginarlo, sin

¹⁶ Díez Fischer, «Pasado, historia...», 199-212.

pretender resultados concluyentes. Desde esta perspectiva, también la producción documental se presenta como un espacio de posicionamiento político, en el que la subjetividad del autor se convierte en una herramienta crítica frente a las narrativas dominantes.

En esta línea, Nunes¹⁷ sostiene que este cine también configura un ejercicio de resistencia frente al totalitarismo de la historia oficial, al escarbar en la memoria personal para poner en cuestión los relatos fijados por los grupos hegemónicos. En *Nikkei*, esta operación se manifiesta en la reconstrucción de la historia de los abuelos de la realizadora, migrantes japoneses pertenecientes a la gran ola migratoria de los períodos Meiji y Taishō, cuyas experiencias en América Latina —incluidos los campos de concentración en Perú y las campañas antijaponesas durante la Segunda Guerra Mundial— han sido escasamente representadas en los discursos mediáticos y oficiales.

Esta dimensión histórica y política del filme es explicitada por la propia realizadora en una entrevista concedida a Iribarren Films, donde afirma:

Nikkéi es como se designa a un emigrante de origen japonés... se trata de la historia de migración de japoneses a América entre el período Meiji y Taishō (finales del siglo XIX y principios del siglo XX)... su entrada al continente relacionada con la esclavitud postabolición de la misma en el mundo, el cómo Latinoamérica se involucró en la II Guerra Mundial, la situación de los nikkéi como refugiados en los campos venezolanos y de otros con menos suerte, llevados a campos de concentración como prisioneros de guerra. *Nikkei* estará contextualizado en la historia de migración de Rinzo Yonekura, Yonaga y Kumezi Kobayashi de Yonekura, mis abuelos.¹⁸

17 Walter Nunes, «Memoria e identidad: algunas dimensiones del yo y del otro en la narrativa fílmica de Andrés Di Tella» (ponencia presentada en el XXVI Simpósio Nacional de História, s. f.).

18 Guillermo Chávez. «NIKKÉI. Entrevista a Kaori Flores Yonekura», *El Blog de Iribarren*, párr. 3, octubre de 2009, <https://elblogdeiribarren.blogspot.com/2009/10/nikkei-una-entrevista-kaori-flores.html>.

Viajar para recordar: la cámara como extensión del cuerpo en *Nikkei*

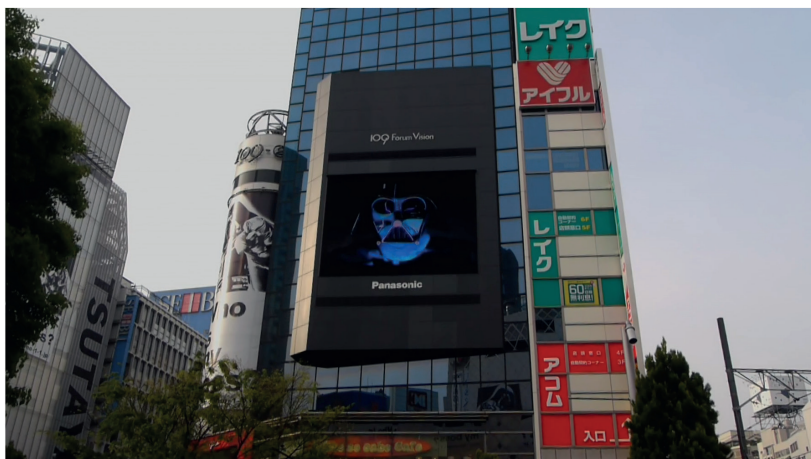


Figura 8. Fotograma del filme *Nikkei*. La realizadora explora una ciudad de Japón mientras enuncia: «Una extranjera deslumbrada por el potencial turístico». <https://www.nuevofilm.com/vernikkei>

103

El punto de partida de este apartado es la noción de discurso propuesta por Gillian Rose¹⁹, quien, retomando a Foucault, lo entiende como un entramado de saberes, creencias y principios que configuran formas específicas de pensar, ver y actuar sobre un objeto determinado, involucrando no solo representaciones, sino también prácticas y condiciones materiales que hacen posible su producción y circulación. En el caso de *Nikkei*, el análisis del discurso se articula en torno a un recurso expresivo central: la cámara subjetiva, entendida no solo como una estrategia formal, sino como un dispositivo epistemológico que revela el lugar de producción de la imagen, lo que implica preguntarse quién produce las imágenes, desde dónde, con qué acceso al campo y bajo qué motivaciones, aspectos fundamentales para comprender el tipo de conocimiento visual que el documental construye.

¹⁹ Rose, *Metodologías visuales...*

El discurso cinematográfico de *Nikkei* se configura, de esa manera, como contenedor de temas clave articulados a partir de un uso reflexivo del dispositivo audiovisual: identidad, migración y memoria familiar. La película se inscribe dentro del documental ensayístico contemporáneo, en el que la investigación no precede al registro, sino que se desarrolla en el acto mismo de filmar. Para este análisis se toman como referencia las primeras secuencias del viaje de Kaori Flores a Japón, momento que inaugura el periplo narrativo y simbólico de la realizadora en la búsqueda de sus orígenes familiares.

Desde su llegada, los encuadres que se despliegan ante la mirada de la directora poseen un carácter marcadamente contemplativo. Paisajes urbanos y naturales se entrelazan en una atmósfera que conjuga lo millenario y lo moderno, lo oriental y lo occidental. En este primer momento, la cámara acompaña la fascinación y el extrañamiento de la realizadora frente a un territorio desconocido, desde un tono ensayístico que se explicita en la voz en *off*: «En Japón no soy nikkéi, soy una *gaijin*, una extranjera deslumbrada por el potencial turístico y que puede olvidar fácilmente por qué está aquí» (*Nikkei*, minuto 17). Esta reflexión se yuxtapone con imágenes de las icónicas pantallas publicitarias del centro de Tokio, donde aparece la figura de Darth Vader, subrayando la tensión entre la búsqueda íntima y la espectacularización del espacio urbano.

En este punto, la voz en *off* refuerza la idea de un tránsito inicial marcado por la condición turística. A diferencia de las representaciones de Japón elaboradas por cineastas como Wim Wenders o Chris Marker, centradas en la contemplación cultural o en la reflexión sobre la imagen, *Nikkei* se sitúa desde un lugar radicalmente distinto: Japón no es únicamente un objeto de observación cultural, sino el territorio donde se inscribe una memoria familiar fragmentada. Esta diferencia resulta central para comprender el posicionamiento discursivo del filme.

Posteriormente, una secuencia en el metro introduce un cambio en el tono narrativo. El montaje alterna planos del trayecto y de personas desplazándose hacia sus destinos cotidianos. Cuerpos dormidos, pensa-

tivos o indiferentes a la presencia de la cámara refuerzan la sensación de anonimato urbano. En este pasaje, el viaje físico de Kaori se concreta a través de una dirección escrita en un bloc de notas: «Shotokuji 563», que, junto con un *leitmotiv* sonoro, funciona como indicio dentro de la pesquisa. Las disolvencias a negro, utilizadas de forma recurrente, marcan transiciones hacia planos introductorios del monte Fuji y de la prefectura de Yamanashi, situando espacialmente la búsqueda.

Un breve interludio introduce, a través del montaje, a un personaje que inicialmente parece desconectado del relato principal: Hiromi Yonekura, una prima lejana por línea materna, registrada en su trabajo cotidiano en un viñedo. Estos planos fijos adquieren sentido al funcionar como un presagio narrativo que anticipa la dimensión genealógica de la búsqueda.

La irrupción de la cámara subjetiva se vuelve explícita con la aparición del tío Midori, quien actúa como anfitrión e intérprete en esta indagación. La propia realizadora lo señala en la voz en *off*: «Mi tío Midori es la única familia que conozco en Japón, no sé, parece que no le gusta que le grabe y yo no le digo que lo hago» (*Nikkei*, minuto 19:30). Esta confesión revela de manera directa el lugar de producción de la imagen: un acceso limitado, mediado por la incomodidad, la negociación y la incertidumbre afectiva.

A partir de este momento, la cámara adopta un comportamiento errático. Los planos movidos, los desencuadres y la inestabilidad del horizonte evidencian una subordinación deliberada de lo técnico-estético frente a la experiencia vivida. La cámara se convierte en una extensión corporal de la realizadora, que oscila entre filmar y vivir el acontecimiento. Desde la antropología visual, esta condición no puede ser leída como una falla, sino como una marca metodológica del proceso de investigación en curso.

Los movimientos de cámara en mano que acompañan al tío Midori ejemplifican lo que Niney define como la emergencia de un «yo» visible a través de la toma móvil: una mirada subjetiva activa que se

afirma como tal y que se dirige al espectador desde la alteridad, no desde la ilusión de neutralidad.²⁰ Este punto de vista señalado se intensifica cuando el tío pregunta a los vecinos por la antigua casa de los Yonekura, identificándolos como «los que viajaron a Venezuela». El encuentro fortuito con una mujer en bicicleta, perseguida por la cámara, condensa este momento de búsqueda y confirma lo que Niney describe como una imagen que imita la movilidad inquieta de la mirada, en oposición al plano fijo expectante.²¹

El clímax de esta secuencia se produce con el encuentro con Hiromi Yonekura. En contraste con la pasividad y distancia inicial de los personajes frente a la cámara, se evidencia progresivamente una transformación en la relación. «Al principio los personajes pueden tener una actitud de ‘no me graves’, pero con el tiempo (...) te dejan grabar, lo ven como natural, lo ven como si fuese parte de la extensión del documentalista»²². Este cambio, se hace visible cuando la cámara se estabiliza durante el visionado de fotografías familiares, permitiendo una interacción más íntima entre la realizadora, su prima y su tío.

En este punto, el dispositivo modifica su conducta: la cámara reposa fija y la realizadora aparece en el plano, marcando un desplazamiento desde la observación errática hacia una escena de reconocimiento y confianza. Para Kaori, esta situación no representó un obstáculo: «Nunca me lo he planteado como un obstáculo, nunca le he tenido ‘miedo’ a llegar con una cámara a una persona realmente»²³. Tal como advierte Niney²⁴, es fundamental distinguir entre la cámara subjetiva como efecto espectacular de identificación y la mirada autobiográfica que el cineasta propone, particularmente en el documental ensayístico.

20 Niney, *La prueba de lo real...*, 326.

21 Niney, *La prueba de lo real...*, 3254.

22 Kaori Flores Yonekura, entrevista personal realizada mediante notas de voz de WhatsApp con el autor, noviembre de 2021.

23 Kaori Flores Yonekura, entrevista personal realizada mediante notas de voz de WhatsApp con el autor, noviembre de 2021.

24 Niney, *La prueba de lo real...*

En suma, el discurso de *Nikkei* se configura a partir de un uso reflexivo del dispositivo cinematográfico que hace visible su lugar de producción. La cámara subjetiva no solo articula una narrativa de búsqueda identitaria, sino que expone las condiciones materiales, afectivas y epistemológicas desde las cuales se produce la imagen. De este modo, el filme se inscribe en una tradición de la antropología visual y los estudios visuales que entiende el conocimiento como situado, encarnado y necesariamente atravesado por la experiencia del sujeto que mira y filma.



Figura 9. Fotograma del filme *Nikkei*. Collage construido progresivamente por la realizadora a lo largo del filme, a medida que identifica e incorpora a distintos integrantes de su árbol genealógico.

107

Discusión y conclusiones: el reflejo después del viaje

En primer lugar, el análisis permite afirmar que la cámara en *Nikkei* no opera como un dispositivo neutral de registro, sino como un agente relacional que incide directamente en el vínculo entre la realizadora y los personajes filmados. El uso de la cámara en mano, los desencuadres, las interrupciones y los cambios de conducta del dispositivo funcionan como huellas visibles del proceso etnográfico. Estas marcas ponen en evidencia que el conocimiento generado no es totalizante ni conclusivo, sino

parcial, situado y afectivamente implicado. Lejos de ofrecer una reconstrucción histórica exhaustiva, el filme propone una exploración sensible de la memoria familiar, entendida como un campo de tensiones entre lo recordado, lo olvidado y lo inaccesible.

Un segundo hallazgo se relaciona con la transformación progresiva de la resistencia inicial de los personajes en una forma de colaboración activa. En las secuencias analizadas, tanto el tío Midori como la prima Hiromi transitan desde una actitud distante hacia una participación más comprometida en la búsqueda de la realizadora. Este desplazamiento no se produce de manera inmediata, sino a través de un proceso de negociación, convivencia y construcción de confianza, mediado por la explicación de las intenciones del filme y por la experiencia compartida. La cámara, inicialmente percibida como un elemento intrusivo, se convierte gradualmente en un mediador que posibilita el acceso a relatos familiares y a fragmentos de memoria que contribuyen a delinear con mayor nitidez el árbol genealógico de la autora.

108

En relación con la pregunta de investigación, se concluye que la cámara subjetiva ejecutada por Kaori Flores se encuentra profundamente condicionada por su experiencia emocional y corporal. Al ser ella misma quien sostiene el dispositivo, la cámara adopta sus ritmos, vacilaciones y desplazamientos, produciendo una fusión entre cuerpo y mirada. Para el espectador, esta indistinción dificulta separar al realizador del dispositivo, dando lugar a una doble presencia: un sujeto que investiga su historia y que, al mismo tiempo, se expone en el acto de filmar. Este gesto refuerza la lógica del cine ensayístico en primera persona, donde filmar no es un medio para ilustrar un saber previo, sino una forma de pensar y comprender a través de la experiencia audiovisual.

Desde los estudios visuales, esta estrategia permite problematizar la noción clásica de representación y desplazarla hacia una ética del encuentro. La cámara no se impone como un aparato de captura ni de dominio visual, sino que negocia constantemente su presencia, se transforma a lo largo del tiempo y se adapta a las relaciones que se van construyendo en el campo. El momento en que el dispositivo se estabiliza frente a las fotografías familiares marca un punto de inflexión metodológico: cuan-

do la confianza emerge, la cámara puede reposar; cuando predomina la incertidumbre, la imagen se vuelve errática. Esta oscilación revela que la forma cinematográfica responde directamente a las condiciones relacionales del proceso de investigación.

Asimismo, *Nikkei* evidencia el desarrollo de un estilo que se construye en el espacio difuso entre la vida y el cine. La tensión entre filmar y vivir se convierte en un motor narrativo y estético, situando al filme dentro de una tradición del cine de descubrimiento y de la etnografía experimental. La cámara no documenta un mundo externo acabado, sino que acompaña una búsqueda en curso, en la que la experiencia precede a la forma y la forma emerge de la investigación misma.

En conclusión, *Nikkei* se presenta como un caso relevante; su valor no reside únicamente en los hallazgos históricos que propone, sino en la manera en que hace visible el proceso de investigación como una experiencia encarnada. Al situar el dispositivo cinematográfico en el centro del análisis, el filme evidencia que toda producción documental implica una toma de posición política, epistemológica y afectiva frente al mundo, especialmente en un contexto contemporáneo atravesado por la disputa por la representación y por las narrativas identitarias.

Cómo citar este artículo:

Lema, Awki Esteban. «Ver(se) en el reflejo: identidad, memoria y cámara subjetiva en *Nikkei*, de Kaori Flores Yonekura». *Fuera de Campo* 9, n.º 1-2 (2025): 86-111.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/30892>.
- Chávez, Guillermo. «NIKKEI. Entrevista a Kaori Flores Yonekura». *El Blog de Iribarren*. Octubre de 2009. <https://elblogdeiribarren.blogspot.com/2009/10/nikkei-una-entrevista-kaori-flores.html>.
- Cortés, Joaquín. *¿El cine documental, una ficción?: el cine de descubrimiento, una mirada al documental*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012.
- Di Tella, Andrés. *Fotografías. Documental*, Argentina, 2007.
- Díez Fischer, Agustín. «Pasado, historia y primera persona: el uso del archivo en *Fotografías* de Andrés Di Tella». *Romanische Studien*, n.º 2 (2015): 199–212.
- Flores Yonekura, Kaori. *Nikkei. Documental*, Venezuela-Perú, 2011. <https://www.nuevobofilm.com/vernikkei>
- López Seco, Celina. «La experiencia como categoría en el cine de Chris Marker». *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 11 (2011): 159–172.
- Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. Ciudad de México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009.
- Nunes, Walter. «Memoria e identidad: algunas dimensiones del yo y del otro en la narrativa fílmica de Andrés Di Tella». Ponencia presentada en el *XXVI Simpósio Nacional de História*, s. f.
- Peirano, María Paz. «Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental». *Revista Chilena de Antropología Visual*, n.º 12 (2008): 31–47. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6495046>.
- Rose, Gillian. *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: CENDEAC, 2019.
- Russell, Catherine. «Autoetnografía: viajes del yo». *laFuga*. 2014. <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446/>.
- Teichmann, Rosa Matilde. «El documental autorreferencial: tres casos». *Arte e Investigación* 14, n.º 8 (2011). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39769>.



Fotografía de Azzedine Rouichi, tomada en Guangaje, Ecuador.



Vol. 9 N.ºs 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Cuerpos, rituales y territorios: hacia una estética decolonial del cine indígena

113

María Paula Ramírez Rúa

Estudiante del pregrado en Artes Visuales
Instituto Tecnológico Metropolitano (Medellín, Colombia)
mapararu@gmail.com

RESUMEN

Este ensayo analiza el surgimiento del cine indígena latinoamericano como una práctica estética, política y epistémica que rompe con los paradigmas del cine occidental, caracterizado por una narrativa lineal, una visión individualista y la separación entre quien filma y lo filmado. A través de una mirada comparativa basada en el análisis de estrategias narrativas y estéticas del cine indígena (realizado desde las propias comunidades), el cine indigenista (producido desde miradas externas) y el cine aliado (resultado de colaboraciones interculturales), se delinean sus principales diferencias y puntos de contacto,

así como los elementos que configuran una estética decolonial: la temporalidad no lineal, la relación simbiótica entre cuerpo y territorio, el uso sonoro como experiencia espiritual y la centralidad del mito y el ritual.

Palabras clave: cine indígena, estética decolonial, representación, cuerpo-territorio, soberanía narrativa

Glosario conceptual

1. Cine indígena

Forma de creación audiovisual hecha por personas de pueblos indígenas donde se cuentan sus propias historias desde sus cosmovisiones, idiomas, rituales y formas de vida. No es cine «sobre» indígenas, sino cine «desde» lo indígena. Este cine funciona como herramienta de resistencia, archivo de memoria y construcción de identidad.

2. Estética decolonial

Propuesta que rechaza las formas eurocéntricas de entender el arte. El cine indígena se expresa en la ruptura con la narrativa lineal, la inclusión del mito, la circularidad del tiempo y la conexión entre cuerpo, sonido y tierra. Busca descolonizar la mirada y proponer nuevas formas de ver y sentir.¹

3. Representación

Proceso mediante el cual producimos sentido sobre el mundo a través del lenguaje. El vínculo entre lenguaje y concepto nos permite referirnos tanto al mundo real como a los mundos imaginarios.²

4. Cuerpo-territorio

En la cosmovisión indígena, el cuerpo y el territorio están profundamente entrelazados: el cuerpo es territorio y viceversa. Afectar uno es violentar al otro. Esta visión es común en el cine realizado por mujeres indígenas, donde el cuerpo femenino es espacio de memoria y lucha.³

5. Soberanía narrativa

Capacidad de decidir quién cuenta las historias, cómo se cuentan y para quién. Supone una participación activa de los pueblos indígenas en todos los niveles de creación audiovisual, evitando miradas externas y extractivas.⁴

1 Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Gómez, *Estéticas decoloniales* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012).

2 Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Londres: Sage Publications, 1997).

3 Lorena Cabnal, «Ecofeminismo comunitario y cuerpo-territorio», *Revista LAT-AM Digital*, s.f.

4 Aunque el término «soberanía visual» fue popularizado por Michelle Raheja en el contexto norteamericano, en América Latina se prefiere a menudo «soberanía narrativa» para enfatizar no solo la imagen, sino el control total sobre la estructura del relato, los tiempos de producción y los modos de circulación comunitaria.

ABSTRACT

This essay analyzes the emergence of Latin American Indigenous cinema as an aesthetic, political, and epistemic practice that breaks away from the paradigms of Western filmmaking. Through a comparative lens with indigenist and allied cinema, it outlines the elements that shape a decolonial aesthetic: non-linear temporality, the symbiotic relationship between body and territory, sound as a spiritual experience, and the centrality of myth and ritual. Indigenous cinema not only represents but also produces possible worlds through its own narrative and visual forms.

Keywords: Indigenous Cinema, Decolonial Aesthetic, Representation, Body-Territory, Narrative Sovereignty

Glossary of Concepts

1. Indigenous Cinema

A form of audiovisual creation made by members of Indigenous communities, in which they tell their own stories through their worldviews, languages, rituals, and ways of life. It is not cinema *about* Indigenous peoples, but cinema *from* an Indigenous perspective. This cinema serves as a tool for resistance, a repository of memory, and a means of identity construction.

2. Decolonial Aesthetic

An approach that rejects Eurocentric frameworks for understanding art. In Indigenous cinema, it is expressed through the rupture of linear storytelling, the inclusion of myth, the circularity of time, and the interconnectedness of body, sound, and land. It aims to decolonize the gaze and propose new ways of seeing and feeling.

3. Representation

The process through which we produce meaning about the world using language. The link between language and concept enables us to refer to both real and imagined worlds.

4. Body-Territory

In Indigenous worldviews, the body and territory are deeply intertwined: the body is territory and vice versa. To harm one is to violate the other. This vision is especially present in cinema made by Indigenous women, where the female body becomes a space of memory and struggle.

5. Narrative Sovereignty

The power to decide who tells the stories, how they are told, and for whom. It implies active Indigenous participation in all stages of audiovisual creation, rejecting external and extractive perspectives.

Emergencia y sentido del cine indígena latinoamericano

En las últimas décadas, el cine indígena latinoamericano ha emergido como un campo cultural y político que desborda las categorías tradicionales del cine regional. Este ensayo sostiene que dicho cine no solo representa identidades, sino que transforma de manera radical el lenguaje cinematográfico al proponer una estética decolonial profundamente enraizada en formas propias de concebir el tiempo, el cuerpo, el territorio y la narrativa. Antes que una estética homogénea y cerrada, se trata de una constelación de propuestas audiovisuales y diversas que, aunque comparten principios comunes derivados de sus raíces culturales, varían según la comunidad, la cosmovisión y el contexto desde el cual se originan.

116 Más que hablar de un estilo codificado, se puede hablar de un entramado de lenguajes visuales y sonoros que rompen con las convenciones del cine occidental para afirmar otros modos de narrar y de habitar la imagen. Estas propuestas no solo amplían el repertorio del cine latinoamericano, sino que también interpelan sus fundamentos epistemológicos, abriendo espacio a nuevas formas de sensibilidad, memoria y resistencia.

A partir de este enfoque, el ensayo abordará primero los antecedentes históricos del cine indígena, su distinción con el cine indigenista y las condiciones que permitieron su emergencia como proyecto colectivo y político desde la década de 1980. Después, se explorarán los ejes estéticos que caracterizan su lenguaje: la temporalidad no lineal, la concepción simbólica del cuerpo y el territorio, el uso del sonido como experiencia sensorial y espiritual, y la presencia ritual y mítica en su narrativa.

Miradas coloniales y quiebres emancipatorios en el cine

Desde el siglo XX, el cine latinoamericano ha reproducido tensiones coloniales en la representación indígena, especialmente en sus prime-

ras décadas, cuando la mirada dominante —casi siempre ejercida por cineastas no indígenas— construyó imágenes estereotipadas o folklorizantes. Las comunidades indígenas eran retratadas como «buenos salvajes» o como amenazas primitivas al progreso, lo que derivó en una representación que las posicionaba fuera de la historia o como objetos de archivo etnográfico. Como señala Amalia Córdova, estas obras «cho-can con suposiciones fundacionales de la educación occidental, donde lo indígena está relegado a una historia pasada, considerado exterminado, estático en el tiempo o consagrado como objeto de archivo etnográfico»⁵. Esta representación cristalizada reforzó la exclusión simbólica y justificó, durante décadas, la marginalización de los pueblos indígenas en el discurso fílmico dominante.

A partir de mediados del siglo XX, en el contexto del nuevo cine latinoamericano y las luchas anticoloniales, algunos realizadores mestizos y criollos comenzaron a explorar formas más dignas de representación.⁶

En la década de 1980 se produjo un giro decisivo en el panorama audiovisual latinoamericano con la irrupción de los propios pueblos indígenas como sujetos creadores de cine. Este cambio fue posibilitado por la democratización tecnológica —primero con el acceso a videocámaras y más tarde con herramientas digitales—, así como por el impulso de organizaciones como la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), fundada en 1985. A partir de entonces, las comunidades comenzaron a tomar la cámara en sus propias manos, en un gesto que, según el cineasta boliviano Iván Sanjinés, respondía a la necesidad histórica de «sacudir un orden opresor y entrar en el campo de la autodeterminación»⁷.

⁵ Amalia Córdova, «Derechos y patrimonio audiovisual: miradas indígenas en el cine latinoamericano» (intervención en relatoría colectiva, 9 de noviembre de 2023).

⁶ Fundación Grupo Ukamau, «La belleza y el cine revolucionario: «Entrevista a Jorge Sanjinés», Fundación Grupo Ukamau | Cine Junto al Pueblo, 22 de octubre de 2009, <https://ukamau.org.bo/la-belleza-y-el-cine-revolucionario-entrevista-a-jorge-sanjines/>.

⁷ Iván Sanjinés, «Introducción al cine y audiovisual indígena en Latinoamérica», Retina Latina, 2023.

Sanjinés, figura clave en la consolidación del cine indígena en la región, fundó en 1989 el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), una de las instituciones pioneras en la formación audiovisual de comunidades indígenas. Para él, «la imagen es un derecho», y filmar se ha convertido en un acto político de resistencia, inscrito en las luchas descolonizadoras de los pueblos indígenas.

Entre las primeras experiencias de cine indígena en América Latina destacan precisamente las iniciativas de video comunitario impulsadas por CEFREC en Bolivia, así como los colectivos de comunicación indígena surgidos en Ecuador, Colombia y México. A ello se suma la consolidación de festivales dedicados exclusivamente a estas producciones desde mediados de los años ochenta, que han funcionado como plataformas de visibilidad, intercambio y fortalecimiento del movimiento audiovisual indígena a nivel continental.⁸

Este proceso de apropiación de las herramientas audiovisuales por parte de los pueblos indígenas no solo transformó las dinámicas de producción, sino que también reconfiguró profundamente los modos de representación; a lo largo de las últimas décadas, el cine indígena ha dejado de ser una práctica aislada o emergente para consolidarse como un campo de creación activa, con circuitos propios de formación, producción, exhibición y archivo.

Hoy, una nueva generación de cineastas indígenas dialoga con lenguajes contemporáneos, aborda conflictos actuales —como el extractivismo, el desplazamiento forzado o la defensa del territorio— y afirma estéticas profundamente enraizadas en sus cosmovisiones. Producciones como *Wiñaypacha* (2017)⁹, *Bajo la noche eterna* (2018)¹⁰ y *Nosilatiq. La belleza* (2012)¹¹ dan cuenta de esta renovación al circular en fes-

8 Entre estas iniciativas se encuentra la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), fundada en 1985, así como el Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, realizado periódicamente en distintos países de América Latina.

9 Óscar Catacora, dir., *Wiñaypacha* (Perú: Cine Aymara, 2017).

10 Luiz Bolognesi, dir., *Bajo la noche eterna [Ex Pajé]* (Brasil: Buriti Filmes, 2018).

11 Daniela Seggiaro, dir., *Nosilatiq. La belleza* (Argentina: Vista Sur Films, 2012).

tivales internacionales, espacios comunitarios y plataformas digitales, ampliando el alcance de estas narrativas y posicionando sus discursos en el centro del debate cultural y político en América Latina.

Este crecimiento ha generado nuevas preguntas sobre la autoría, la representación y el lugar de estas obras dentro del cine latinoamericano, donde temas como la soberanía narrativa, los límites del acompañamiento externo o la hibridez cultural en los procesos creativos marcan hoy el debate en torno a estas producciones.

Disputas de la mirada: cine indigenista, cine indígena y agencia narrativa

En el contexto de la diversificación del cine indígena en América Latina, emergen debates fundamentales sobre la autoría, la representación y las formas de colaboración en la producción audiovisual. Para avanzar hacia una lectura crítica de estas prácticas, propongo una clasificación analítica que distinga tres tradiciones cinematográficas: cine indigenista, cine indígena y cine aliado. Aunque estas formas pueden compartir temáticas y referentes culturales, se diferencian radicalmente en su origen, perspectiva y finalidad política.

Es importante aclarar que el término «cine aliado» no debe confundirse con la categoría institucional de «cine intercultural». Mientras esta última suele usarse en políticas públicas o proyectos académicos sin cuestionar del todo las jerarquías de autoría, el cine aliado, como aquí se entiende, implica una colaboración ética y políticamente consciente, donde los pueblos tienen voz, agencia narrativa y capacidad de decisión sobre su representación.

Cine indigenista

El cine indigenista ha sido históricamente producido por cineastas no indígenas —frecuentemente mestizos o criollos— que han abordado lo indígena desde una mirada externa, usualmente inscrita en los discursos nacionalistas y paternalistas del siglo XX. Estas obras buscan visibilizar

problemáticas sociales o revalorizar la figura del «indio», pero lo hacen desde una lógica de tutela simbólica, donde el sujeto indígena es representado como objeto y no como agente narrativo.

Un ejemplo paradigmático de esta tradición es *María Candelaria* (1943)¹², en la que se construye una figura indígena idealizada, pasiva y moralmente pura. De manera similar, *Maclovía* (1948)¹³ refuerza la imagen del indígena como víctima silenciosa. Ambos filmes reproducen convenciones del cine occidental: predominio del español, énfasis en temas individuales y una visualidad que exotiza lo indígena como fondo pintoresco o problema social.

Cine indígena

En contraste, el cine indígena constituye una transformación profunda en los términos de la representación. Se refiere a obras creadas, dirigidas o co-dirigidas por personas indígenas, muchas veces en el marco de procesos comunitarios. Estas prácticas articulan creación estética, lucha política y afirmación cultural desde los propios pueblos.

Michelle Raheja define este proceso como «soberanía visual», entendida como la capacidad de las comunidades indígenas para decidir qué mostrar, cómo hacerlo y para quién, mientras la cámara se convierte así en una herramienta simbólica de autodeterminación y resistencia. En este marco, los cineastas y actores indígenas revisitan, contribuyen, toman prestado, critican y reconfiguran las narrativas dominantes sobre sus culturas.¹⁴

Películas como *Proyecto Nasa: Resistiendo al exterminio*¹⁵, realizada colectivamente por comunicadores del pueblo nasa, y *Wiñaypacha*, dirigida por Óscar Catacora, evidencian una soberanía narrativa que desplaza

12 Emilio Fernández, dir., *María Candelaria* (México: Films Mundiales, 1943), película, <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-6955/>.

13 Emilio Fernández, dir., *Maclovía* (México: Films Mundiales, 1948), película, <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-120089/>.

14 Michelle H. Raheja, *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2010).

15 *Proyecto Nasa: Resistiendo al exterminio*. Documental colectivo del pueblo Nasa. Colombia, 2022. Iniciado en 2019 y estrenado en Toribío, Cauca.

los estereotipos folclóricos o arcaizantes. En ambos casos, los sujetos indígenas retratados —líderes comunitarios, ancianos, hablantes— se narran desde el presente, afirmando sus luchas, saberes y lenguas. *Proyecto Nasa* registra el proceso organizativo de la Guardia Indígena y la defensa del territorio, con intervenciones habladas en nasa yuwe que no siempre se traducen al español, dejando que la lengua hable por sí misma. Del mismo modo, *Wiñaypacha* se desarrolla completamente en aimara, sin subtítulos explicativos, permitiendo que la cadencia de la lengua modele la percepción del tiempo y del mundo. En ambos casos, lejos de funcionar como un recurso decorativo o un gesto de exotización, la lengua nativa se erige como el núcleo expresivo que organiza la experiencia y sostiene la representación del mundo propio.

Cine aliado

Entre estas dos formas se sitúa el cine aliado: producciones realizadas por cineastas no indígenas que incluyen procesos colaborativos con comunidades indígenas y buscan una representación ética y comprometida. A diferencia de la autoría plenamente indígena, este cine plantea formas de acompañamiento que, si bien valiosas, deben ser políticamente conscientes de sus límites.

El cineasta kichwa Alberto Muenala advierte que la interculturalidad solo tiene sentido cuando los pueblos indígenas tienen el derecho a crear y recrear su propia imagen. En este sentido, sostiene que el cine debe constituirse en un espacio donde «se defienda el kichwa y la visión indígena»¹⁶ frente a las estructuras externas de representación, lo que subraya que la participación comunitaria no siempre implica control narrativo. Por eso, este proyecto opta por el término «cine aliado», diferenciándolo de nociones institucionales de «cocreación intercultural», que muchas veces invisibilizan las jerarquías en la autoría.¹⁷

16 El Telégrafo, «Alberto Muenala defiende el kichwa y la visión indígena desde el cine», *El Telégrafo*, 21 de abril de 2016.

17 Ana M. López, «Cine temprano y modernidad en América Latina», *Vivomato-grafías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 1 (2015): 128-170.

Películas como *Cuando cierro los ojos* (2019)¹⁸, *El abrazo de la serpiente* (2015)¹⁹ o *Ukamau* (1966)²⁰ evidencian este carácter intermedio. Aunque realizadas por personas no indígenas o mestizas, estas obras incluyen lenguas nativas y procesos de colaboración o diálogo con comunidades. En el caso de *Ukamau*, se trata del primer largometraje hablado en aimara, realizado en Bolivia en un contexto de fuerte compromiso político, aunque aún desde una autoría externa.

Estética del cine indígena contemporáneo: tiempo, cuerpo, sonido y ritual

Una vez delineadas las dimensiones históricas y autorales del cine indígena, puede advertirse una serie de búsquedas estéticas que lo distinguen de las formas dominantes del audiovisual latinoamericano. Aunque heterogéneas, muchas de estas producciones comparten un distanciamiento deliberado respecto a las convenciones narrativas occidentales, en favor de estructuras, sensibilidades y modos de representación anclados en sus propias cosmovisiones.

La temporalidad, el cuerpo, el territorio y el sonido no son tratados como recursos formales neutros, sino como vehículos expresivos que encarnan formas específicas de habitar, percibir y narrar el mundo. En este gesto, la estética se vuelve inseparable de una postura política: no solo se cuestiona lo que se representa, sino también cómo se lo hace, pues las decisiones formales operan como actos de resistencia simbólica, afirmación cultural y ejercicio de soberanía narrativa.

18 Sergio Blanco y Michelle Ibaven, dir., *Cuando cierro los ojos* (México: Terra Nostra Films, 2019), documental.

19 Ciro Guerra, dir., *El abrazo de la serpiente* (Colombia: Ciudad Lunar Producciones, 2015), película.

20 Jorge Sanjinés, dir., *Ukamau* (Bolivia, 1966), película.

Tiempo narrativo: no linealidad y circularidad ancestral

Uno de los aspectos más notables en varias obras de cine indígena es la ruptura con la temporalidad lineal característica del cine occidental. Muchas culturas conciben el tiempo de forma cíclica o espiral, más que como una línea recta con inicio y fin. Jorge Sanjinés, cineasta mestizo profundamente influido por la cosmovisión aimara en su trabajo con comunidades aimaras, ofrece un ejemplo significativo en *La nación clandestina* (1989). Allí, el plano secuencia integral —un largo plano continuo que acompaña una danza ritual— muestra cómo el protagonista, Sebastián Mamani, tras morir, reaparece vivo al cierre del círculo. La cámara gira sin cortes, sugiriendo una regeneración vital.

Más que un simple recurso estético, esta estructura expresa una concepción del tiempo donde pasado, presente y futuro coexisten. Al quebrar la lógica occidental de causalidad lineal, la película articula también un gesto político: afirmar marcos temporales propios frente a la imposición colonial.

123

Aunque la obra no pertenece estrictamente al cine indígena, su puesta en escena visualiza esa temporalidad andina, elaborada en diálogo con comunidades aimaras. El plano secuencia final —en el que el protagonista acompaña su propio entierro— encarna la idea de que el futuro no siempre está delante, sino que también puede estar atrás.²¹

Una lógica similar aparece en el trabajo de Dominique Jonard²², artista francés radicado en México desde 1977, conocido como Franco Purépecha. Su cine de animación se desarrolló en colaboración con ni-

21 Esta orientación espacial responde a una lógica de transparencia cognitiva: el pasado, al ser un hecho ya acontecido y conocido, es lo que el sujeto tiene «frente a sus ojos»; mientras que el futuro, por su condición de incertidumbre y falta de registro visual, se ubica a sus espaldas.

22 Los proyectos de animación de Dominique Jonard, desarrollados en el marco del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (INI), se centraron en cuentos infantiles elaborados a partir de relatos de niños purépechas, marcando un giro metodológico al integrar la perspectiva infantil en el proceso creativo.

ños de comunidades indígenas como los purépechas, nahuas, hñähñu y rarámuri. En sus cortometrajes —como *¡Santo golpe!* o *Desde adentro*—, las historias y los personajes son creados colectivamente, dando lugar a narrativas que evocan la memoria oral, el juego y la circularidad, en una animación que nace desde adentro y sitúa a la infancia indígena como protagonista y creadora.

En *Bankilal*²³ (*El hermano mayor*, 2016), dirigida por María Dolores Arias Martínez, cineasta tsotsil, los sueños, las visiones y la palabra ceremonial se entrelazan para romper con la lógica cronológica occidental. A través del relato de un líder comunitario encarcelado injustamente, la película construye una temporalidad espiritual y colectiva, donde el presente se habita desde la memoria ancestral y la dimensión onírica. Su estructura narrativa, que combina testimonio, oralidad ritual y pensamiento maya, refleja una manera propia de contar el mundo, en la que el tiempo no avanza en línea recta, sino que se despliega de manera cíclica, activándose desde el recuerdo y el vínculo con los ancestros.

124

Esta temporalidad cuestiona la estructura aristotélica del relato y el ritmo productivista de la modernidad. En las obras del colectivo Zhigoneshi, área de comunicaciones de la Organización Gonawindúa Tayrona e integrado por realizadores arhuacos, koguis y wiwas, el montaje se rige por los tiempos rituales de los mamos, alternando vida cotidiana, consejos y prácticas espirituales.

Las narrativas se organizan según una lógica circular que atraviesa la experiencia cotidiana, donde las actividades diarias, los ciclos naturales y los momentos rituales se entrelazan sin divisiones rígidas. El cine indígena incorpora esta forma de habitar el tiempo a la narración audiovisual, construyendo ritmos y estructuras que responden a la vida comunitaria y a su vínculo con el entorno, más que a los parámetros de la lógica productivista.

23 *Bankilal* (*El hermano mayor*) (2016), dir. María Dolores Arias Martínez, documental centrado en la ceremonia de sanación realizada por los paxones en comunidades tsotsiles, donde se aborda la noción del *alter ego* espiritual y su relación con la salud y el destino de la persona.

El cuerpo y el territorio como forma y mensaje

Otro elemento esencial de la estética indígena es la consideración del cuerpo y el territorio como entidades íntimamente vinculadas. En las cosmologías ancestrales de Abya Yala, cuerpo y tierra forman un solo ente: la tierra es extensión del cuerpo colectivo y el cuerpo, microcosmos del territorio. Esta visión relacional trasciende lo simbólico y se refleja en la filmación, donde paisajes y cuerpos comparten la centralidad, de modo que el entorno natural se convierte en un personaje vivo, mientras el ser humano se transforma en un lienzo cultural y espiritual.

Producciones como las de Takumã Kuikuro²⁴ (Alto Xingú) ejemplifican esta unión cuerpo-territorio en clave de sanación comunitaria. Según un estudio publicado en *Frontiers*, su cine muestra que la «emancipación sólo ocurre dando visibilidad al territorio de origen»; al desafiar las perspectivas coloniales, el cine indígena ofrece una mirada que permite comprender cómo las comunidades pueden adaptarse y reconstruirse frente a los desafíos contemporáneos, de modo que los cuerpos se configuran como «fuerzas centrífugas de sanación» conectadas con la tierra y con la articulación de una política estética de «cuerpo-territorio»²⁵.

125

En el cine indígena latinoamericano contemporáneo, el protagonismo no recae en figuras individuales, sino en lo colectivo. La mirada coral se manifiesta especialmente en formatos grupales o en planos amplios que destacan el convivio y las prácticas comunitarias. Estas escenas construyen una identidad visual compartida, en la que narrar es siempre un acto relacional y territorial.

En síntesis, cuerpo y paisaje se entrelazan en una narrativa viva que encarna identidad, resistencia y sanación. Los cuerpos-territorio laten en la pantalla como gestos de soberanía y cuidado mutuo.

24 Takumã Kuikuro es realizador indígena del pueblo kuikuro (Alto Xingú, Brasil), vinculado al Colectivo Kuikuro de Cine y a procesos de producción audiovisual en territorios indígenas amazónicos.

25 V. Ramírez-Loaiza, «Indigenous Filmmaking Practices: Healing in Times of Climate Crises», *Frontiers in Climate* 5 (2023).

El sonido: experiencia sensorial y vínculo espiritual

Si la mirada colonial silenció a los pueblos indígenas —en sus voces, en sus lenguas y en sus formas de sentir el mundo—, el cine indígena contemporáneo busca invertir ese gesto desde la imagen y, sobre todo, desde el sonido. En muchas de estas producciones, el paisaje sonoro —ya sea palabra, canto o naturaleza— no actúa como mero acompañamiento de lo visual, sino como una vía esencial para habitar el relato desde la memoria, la espiritualidad y la resistencia.

126 Uno de los recursos más potentes es el uso sostenido de lenguas nativas en la banda sonora. Escucharlas, tras siglos de represión, constituye tanto un gesto político como una elección estética que ubica al espectador en una sensibilidad distinta. La sonoridad de estas lenguas —con sus ritmos, silencios y particularidades fonéticas— introduce un tiempo propio, un modo alternativo de percibir. Como afirma el antropólogo y realizador colombiano Pablo Mora Calderón, «las agendas indígenas [...] han devuelto a sus prácticas simbólicas una dimensión política y de dignidad que acompaña sus luchas por los derechos a la comunicación, la libre expresión y la representación soberana»²⁶. Así, incluso cuando no se comprende palabra por palabra, se activa una escucha que no busca entender del todo, sino sentir desde otro lugar.

El proyecto Centro Naku²⁷ es una iniciativa audiovisual y digital coproducida con la asociación indígena sápara, que busca preservar y compartir el conocimiento ancestral de este pueblo amazónico. Parte fundamental de esta propuesta es el sonido: cantos ceremoniales, palabras en lengua sápara y los ritmos naturales del bosque conforman un archivo vivo que comunica más allá de lo visual. A través de su plataforma digital, la comunidad ofrece una experiencia de escucha donde se entrelazan cultura, espiritualidad y territorio. En lengua sápara, *naku* significa

26 Pablo Mora Calderón, «Prácticas artísticas y visualidades indígenas en clave insumisa», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16, n.º 2 (2021).

27 Centro Naku es un proyecto comunitario de ecoturismo y sanación impulsado por la nación sápara en Llanchamacocha, Amazonía ecuatoriana, orientado a la preservación cultural y territorial.

«selva», y es precisamente desde este espacio —como territorio sonoro y espiritual— que se articulan los contenidos del proyecto. Lo que se escucha no busca ser traducido ni explicado, sino percibido: una invitación a sentir el vínculo entre la lengua, el entorno y los saberes que persisten a través de la oralidad.

Esta misma lógica atraviesa el trabajo del colectivo Tawna Cine²⁸. Allí, los sueños ocupan un lugar central como forma de conocimiento y orientación espiritual, articulando una concepción del espacio-tiempo sápara que desborda la linealidad occidental.

El cine indígena también recupera lo ritual y lo sagrado a través del sonido. La inclusión de cantos ceremoniales, música tradicional y oraciones no se limita al registro documental, sino que forma parte integral de la experiencia sensorial de la obra. En muchos casos, estos cantos se entonan en escena por los propios personajes, un acto que articula cuerpo, tiempo y territorio. Escuchar estos rituales no significa comprender cada palabra, sino dejarse atravesar por su vibración y resonancia emocional.

Este gesto se refuerza mediante un diseño sonoro que privilegia la textura del mundo. A diferencia del cine comercial, en el que los sonidos naturales suelen subordinarse al diálogo o a la música incidental, aquí la lluvia, el fuego, los insectos y el crujir de hojas o barro adquieren un protagonismo matérico. Se conservan en bruto, sin pulir, manteniendo su aspereza y densidad. Así, el sonido deja de funcionar como simple acompañamiento de la imagen y se convierte en una forma de enunciación del espacio: una presencia que activa el territorio y lo vuelve perceptible más allá de la mirada.

Finalmente, muchas de estas películas se mueven en un bilingüismo no resuelto, sin subtítulos totales ni traducciones cerradas. Esta decisión tensiona los marcos de comprensión hegemónicos y desafía la expectativa de que todo deba explicarse para el espectador externo. En algunos casos, el español se entremezcla con frases en lengua nativa; en otros, se permite

28 Tawna Cine es un colectivo audiovisual vinculado al pueblo sápara que desarrolla propuestas cinematográficas donde el sonido, la oralidad. En ellos, los sueños ocupan un lugar central como formas de conocimiento y orientación espiritual.

que una conversación fluya íntegramente sin traducción. Esta omisión no es un descuido, sino una afirmación de soberanía estética. Como señala Mora Calderón, estas producciones «revitalizan el valor espiritual, simbólico y poético de la palabra y el gesto, desbordando el marco de representación para reactivar la fuerza de la presencia»²⁹. En esa falta de traducción se abre una forma distinta de escucha: no orientada al consumo inmediato, sino al reconocimiento de otras maneras de decir y habitar el mundo.

Simbolismo y ritual: un lenguaje visual propio

El cine indígena latinoamericano se articula a partir de símbolos, mitos y ritualidades que no funcionan como mero ornamento visual, sino como matrices estructurales de la narración. A diferencia de otros tipos de cine que emplean estos elementos como recursos estéticos, aquí forman parte de la estructura misma del relato, constituyendo una manera propia de narrar y de habitar la imagen.

128

Un ejemplo elocuente es el uso de la iconografía tradicional en *Sek Buy* (*El principio del camino*, 2021), cortometraje de animación dirigido por William Cayapur³⁰. Allí, el relato se configura desde una sensibilidad visual profundamente enraizada en la cosmovisión nasa. Símbolos como el maíz, las constelaciones o los caminos espirituales no aparecen como simples adornos gráficos, sino que estructuran la narrativa. Lo simbólico no solo acompaña lo que se cuenta, sino que es lo que se cuenta: el tejido visual deviene memoria, sueño y tránsito espiritual. Así, la imagen no solo representa, sino que activa un universo de significados compartidos, comunicando desde códigos propios e invitando, a quienes se sitúan fuera de ellos, a una lectura abierta, sensible y no lineal.

En este tipo de cine, el mito no aparece como vestigio del pasado ni como recurso del género fantástico, sino como una forma viva de explicar lo que pasa. En muchas comunidades no existe una separación tajante

²⁹ Mora Calderón, «Prácticas artísticas y visualidades...».

³⁰ *Sek Buy* [El principio del camino], dirigido por William Cayapur (Colombia: Resguardo Indígena de Corinto, 2021), animación.

entre mito e historia, y eso se nota en cómo conviven planos distintos de realidad dentro de sus relatos. Aunque no se trata de cine indígena propiamente dicho, *El abrazo de la serpiente* (2015), de Ciro Guerra, explora este cruce al incorporar relatos chamánicos y personajes que transitan entre mundos. Sin embargo, al no estar dirigida desde el interior de una comunidad indígena, su aproximación opera más como traducción que como enunciación autónoma, distancia que se refleja, entre otros aspectos, en la construcción ficcional de las lenguas presentes en el filme.

En contraste, cuando las películas son realizadas desde adentro, los mitos no se explican ni se justifican. En *Bajo la noche eterna* (2018), del colectivo ayoreo, los relatos míticos ocupan el mismo nivel narrativo que los testimonios históricos. La distinción entre realidad y mito se diluye en la estructura del relato: ambos forman parte de una misma experiencia de lo vivido.

Los rituales también desempeñan un papel central en el cine indígena contemporáneo. No aparecen como elementos exóticos o distantes, sino como parte del ritmo cotidiano de las comunidades. En *Nosilatiq. La belleza* (2012), la ceremonia del corte de pelo —rito de profundo significado para el pueblo wichí— se presenta sin dramatización ni mediaciones explicativas. La escena fluye con naturalidad y sin explicaciones externas, lo que permite al espectador presenciar el ritual sin filtro, desde una posición de atención y respeto, más que de curiosidad etnográfica.

Además, el ritual no solo configura la atmósfera cultural, sino que estructura el conflicto narrativo. La protagonista, una joven wichí criada por una familia criolla que intenta borrar su identidad, encuentra en el retorno a su lengua y en la participación en el rito un punto de inflexión. Es en ese momento cuando ella recupera su lugar en el mundo. El ritual opera como ruptura simbólica y narrativa: un gesto de pertenencia que desafía la imposición cultural y resignifica su identidad.

Este tipo de narración rompe con la idea de que todo debe ser explicado. Con frecuencia, el cine indígena no adapta su lenguaje para públicos externos ni se pliega a la pedagogía de la aclaración constante. No

hay subtitulados simbólicos ni necesidad de «hacer entender». En cambio, apuesta por contar desde lo propio, respetando las formas y tiempos que la comunidad considera válidos.

En estos relatos, la imagen no se presenta como un producto cerrado ni como una narrativa destinada a complacer al espectador externo. Más bien, funciona como una invitación a entrar en un universo de sentido que no traduce ni ajusta sus formas, sino que convoca a una lectura sensible desde otros códigos.

Esto exige una mirada más pausada y menos explicativa. El cine indígena no busca entretener ni informar bajo las lógicas comerciales. Sus películas proponen una experiencia distinta de ver y comprender, en la que un gesto, un color o una escena silenciosa pueden tener tanto peso como un diálogo.

Esta forma de narrar, que integra lo simbólico, lo ritual y lo mítico, no solo afirma la autonomía cultural de los pueblos que la producen; también ofrece al cine latinoamericano otras maneras posibles de contar que no repiten las estructuras heredadas ni subordinan el sentido a lo comprensible. Es una apuesta estética, política y ética por narrar desde donde se está.

130

La autorreflexión indígena: cineastas frente a su práctica

Ningún análisis de la estética del cine indígena estaría completo sin atender a cómo los propios realizadores conciben su práctica y su rol como narradores audiovisuales. Sus voces proporcionan claves directas sobre la intencionalidad estética-política de sus obras y sobre cómo entienden la relación entre el medio cinematográfico y sus culturas. A través de entrevistas y escritos de cineastas indígenas, emergen varios temas recurrentes: la necesidad de descolonizar el cine, la negación de encasillamientos, la visión del cine como herramienta comunitaria y la aspiración a utilizar la narrativa audiovisual para imaginar futuros desde perspectivas propias.

Uno de los mensajes más potentes es la idea de descolonizar el cine. Alberto Muenala lo expresa con claridad: «Tenemos que descolonizar esto... El cine como arte no tiene que estar limitado [por etiquetas antropológicas o etnográficas]»³¹. Para Muenala, esas clasificaciones son coloniales porque niegan el derecho del cine indígena a existir como cine a secas y lo sitúan en un lugar subordinado frente al cine considerado universal. Asimismo, cuestiona que, bajo el rótulo de lo «intercultural», muchos programas institucionales continúen reproduciendo lógicas de folklorización que simplifican las imágenes y neutralizan su potencia política.

Esta postura resuena también en nuevas generaciones de realizadores indígenas, como Frida Muenala, quienes insisten en sostener un punto de vista propio incluso en escenarios digitales y redes sociales, donde las dinámicas de visibilidad suelen exigir simplificación o exotización. La disputa no es solo por los contenidos, sino por el derecho a definir las condiciones mismas de la representación.

La descolonización, entonces, no se limita al contenido; implica disputar los modos de producción, distribución y recepción. Supone desmontar la mirada exotizante y reconocer que este cine dialoga activamente con lenguajes contemporáneos sin renunciar a sus raíces. Muchos cineastas indígenas combinan narrativas propias con influencias del cine de autor global, demostrando que sus obras no se encierran en un folclor local, sino que participan de una conversación más amplia sobre formas de contar, ver y estar en el mundo.

Sin embargo, esta voluntad de desmarcarse de los estereotipos y de asumir el cine como práctica artística plena convive con un desafío estructural: la desigualdad en la circulación y recepción de estas obras. Aunque se producen desde una estética propia y con un fuerte contenido cultural y político, muchas películas indígenas siguen confinadas a circuitos alternativos, festivales especializados o espacios comunitarios, lo que evidencia que la descolonización no es solo una cuestión formal, sino también material, e implica preguntarse quién ve estas películas, cómo se legitiman y qué espacios de exhibición las acogen. La afirmación de una estética de-

31 El Telégrafo, «Alberto Muenala defiende...».

colonial, por tanto, no puede desligarse de la lucha por espacios justos de visibilidad.

Otro punto clave es la concepción del cine como herramienta comunitaria antes que como producto comercial. Diversos realizadores se nombran a sí mismos como comunicadores, subrayando que el audiovisual forma parte de un proyecto más amplio de comunicación propia y resistencia cultural. Iván Sanjinés, por ejemplo, ha insistido en la producción participativa, en la construcción del guion junto con la comunidad y en la incorporación de comuneros como actores que aportan sus propias experiencias. Esta práctica de cine colaborativo no solo es un método, sino una estética en sí misma: imprime autenticidad a las actuaciones, realismo a las situaciones y un sentido ético a la narrativa.

En un sentido similar, la cineasta indígena Patricia Yallico Yumbay, mujer waranka de la nacionalidad kichwa, ha planteado que la creación audiovisual puede entenderse como un tejido colectivo, en el que múltiples voces y memorias se entrelazan para construir la narrativa.³² En esa lógica, la forma de hacer cine (horizontal y comunitaria) se refleja en la estructura del filme (coral, tejida de voces), y la estética no se separa de la ética: cómo se filma es tan importante como qué se filma, y ambos están cargados de sentido decolonial.

Muchos cineastas indígenas han reflexionado también sobre los desafíos que implica insertarse en un sistema audiovisual hegemónico. Las tensiones materiales —como la desigualdad en el acceso a recursos, espacios de exhibición o legitimación crítica— inciden directamente en las formas estéticas. En este contexto, la producción colectiva y comunitaria no constituye únicamente una metodología de trabajo, sino una postura política que transforma los modos de hacer cine desde la autodeterminación.

32 Patricia Yallico Yumbay, intervención en el VIII Encuentro de Mujeres Indígenas de las Américas, organizado por el Enlace Continental de Mujeres Indígenas de las Américas (ECMIA), «Levantando nuestras voces por la paz y seguridad de nuestros pueblos y continentes», Lima, Perú, mayo de 2021.

Frente a presupuestos limitados y a ritmos distintos de los del cine comercial, numerosas obras optan por narrativas íntimas, procesos lentos y tecnologías accesibles que, lejos de asumirse como carencias, se convierten en fuentes de creatividad y sentido.

Esta densidad simbólica se manifiesta en filmes donde la imagen no solo registra, sino que interviene: un plano puede ser simultáneamente un gesto político, una afirmación espiritual y un acto de memoria. Estas prácticas audiovisuales activan formas de sanación colectiva, en las que cuerpo, territorio y memoria se articulan como fuerzas expresivas.

Asimismo, el cine indígena no se limita a narrar el pasado o el presente, sino que se proyecta hacia lo posible. Michelle Raheja define este impulso en términos de «soberanía visual», entendida como la capacidad de las comunidades para decidir cómo ser representadas y cómo imaginar futuros propios.³³ En esa línea, Pablo Mora Calderón observa que muchas de estas producciones revitalizan el valor simbólico de la imagen tanto para activar la memoria como para abrir horizontes utópicos. Proyectos recientes como *Sueño de robots*, realizado por jóvenes maya k'iche', o animaciones mapuches que entrelazan tecnología y espiritualidad, encarnan este gesto prospectivo: imaginar desde el cine mundos por venir, donde la tradición no se opone al futuro, sino que lo nutre.

En conclusión, los cineastas indígenas conceptualizan su práctica como un acto profundamente decolonial: toman la cámara como «su palabra en movimiento», rechazan ser encasillados por otros discursos y emplean el cine como herramienta cultural para narrar su presente y proyectar su futuro. Las reflexiones que comparten reafirman que la estética indígena —con sus tiempos circulares, sus cuerpos-territorio, sus sonoridades propias y su simbología espiritual— no es decorativa, sino una estrategia consciente para afirmar su visión del mundo desde sus propios códigos, lo que permite ver el mundo desde sus ojos y repensar la manera de hacer y mirar cine.

33 Raheja, *Reservation Reelism...*

El cine indígena como giro epistémico y estético

El cine indígena latinoamericano representa algo más que una novedad temática en el audiovisual contemporáneo. Va más allá de una etiqueta identitaria o de un subgénero etnográfico. Se trata de un proceso estético profundo, que actúa desde su propia forma de hacer cine para desarticular el paradigma visual colonial. Su manera de ser disruptivo no reside solo en quién tiene la cámara, sino en cómo se construye la narración mediante decisiones formales que cuestionan las estructuras universales del cine occidental: narrativa, imagen, tiempo y sonido.

Este gesto se sostiene en una distinción fundamental entre cine indígena, cine indigenista y cine intercultural o aliado. El primero emerge de la soberanía narrativa y estética de las propias comunidades; el segundo, aunque puede contar con sensibilidad, se queda en el retrato externo; y el tercero —cuando es éticamente coherente— propone alianzas que solo pueden sostenerse si respetan los códigos culturales, lingüísticos y simbólicos propios.³⁴ Reconocer esta diferencia no deslegitima el diálogo intercultural, sino que garantiza que no se impongan narrativas ajenas ni se consuele al espectador con explicaciones que reduzcan la complejidad cultural.

El cine indígena actúa, así, como una operación estética antes que como un dispositivo meramente testimonial o pedagógico. ¿Qué significa esto? Que cada plano, salto narrativo, fluir de lenguaje y uso de sonido constituyen formas renovadas de representación. Por ejemplo, la incidencia del tiempo no respeta la linealidad: hay giros circulares, retornos ancestrales, memoria activa. El territorio y el cuerpo se configuran como un solo ente que late en el encuadre, desapareciendo el sujeto individualista. La sensibilidad sonora desplaza la claridad del diálogo, lo ritual y lo ambiental ocupan espacios expresivos propios. El símbolo y el rito no se escenifican como «extras exóticos», sino que integran el re-

34 López, «Cine temprano y modernidad...».

lato como actos centrales, constituyendo narrativas en sí mismos; no se explican, sino que se viven. Y estos elementos no suceden en abstracto: emergen de prácticas comunitarias y procesos creativos colaborativos que transforman los modos de producción.

Hay una tensión estructural que no puede ignorarse: los desafíos en circulación y legitimación del cine indígena siguen siendo reales. A pesar de su fuerza simbólica y política, muchas de estas obras permanecen restringidas a festivales especializados, proyecciones comunitarias o circuitos alternativos. Esta situación revela que la descolonización del cine no puede limitarse al plano formal: requiere también disputar las condiciones materiales de visibilidad. Sin acceso equitativo a pantallas, plataformas, crítica y financiamiento, la transformación del paisaje audiovisual no será completa. El cine indígena tiene que disputar también el espacio material —la pantalla, la crítica, los premios y las salas— si pretende cambiar el paisaje cultural desde dentro.

Sobre la producción comunitaria, el cine indígena rechaza la figura del autor único. Guiado por una lógica de tejer colectivamente. El guion, la actuación y el montaje se construyen en red, en diálogo con la comunidad, lo que desplaza la noción occidental de autoría como gesto singular. Esta lógica colaborativa no es solo un método de trabajo, sino una forma estética: configura relatos corales donde la ética y la forma se entrelazan. El resultado no es únicamente un contenido distinto, sino una manera de producir en conjunto que redefine las reglas técnicas, narrativas y simbólicas del cine.

El sonido constituye otro eje central. Frente al modelo que prioriza la claridad del diálogo y la voz dominante, numerosas obras indígenas otorgan primacía al ambiente, al silencio y a las lenguas no traducidas. Estas decisiones no buscan alienar al espectador, sino resemantizar su lugar, convocar desde otro orden sensorial. Como ha señalado Michelle Raheja, el cine indígena no siempre se orienta hacia la inteligibilidad para el público externo, sino que activa la memoria colectiva y la soberanía visual desde sus propios códigos.

La música tradicional, los cantos sagrados y las oraciones no operan como elementos escenográficos, sino como actos fundacionales que integran lo espiritual en la experiencia estética. Son actos rituales registrados en su espesor. Este enfoque no se dramatiza ni se explica; se experimenta. No barre con el silencio, tampoco lo transforma en ritmo ni lo reduce a accesible: lo cuida.

En el plano simbólico, el cine indígena no añade capas pedagógicas destinadas a facilitar la comprensión inmediata. Confía en su propio patrimonio simbólico. El rito no se relativiza: se permite hablar por sí mismo. En este punto, lo formal y lo cultural convergen en una misma operación estética que afirma una autonomía representacional. No todo debe traducirse, porque estas imágenes no siempre están pensadas para ser decodificadas desde la mirada del otro.

136 Esta visión proyectiva rompe con el estereotipo que asocia lo indígena exclusivamente con lo ancestral o lo arcaico. De hecho, el cine indígena también es un espacio para ensayar futuros: escenarios narrativos en los que la soberanía estética permite explorar lo que aún no existe. Estas narrativas especulativas, como *Sueño de robots* —creado por jóvenes cineastas maya k'iche'— o animaciones mapuches contemporáneas, encarnan una estética innovadora donde la tecnología no está disociada de la espiritualidad, sino que se entreteje con la tradición.

En este tipo de relatos, el cine se convierte en una herramienta para la imaginación política. La ficción no solo representa lo real, sino que propone otras formas de existencia, narración y pertenencia dentro del lenguaje cinematográfico. Así, la estética indígena contemporánea no solo responde al presente ni recupera el pasado: también se proyecta hacia futuros posibles en los que el arte audiovisual es una forma viva de resistencia, sanación y construcción colectiva.

Sostenibilidad cultural: archivo, preservación y circulación del cine indígena

Pensar en la sostenibilidad del cine indígena no implica únicamente acompañar su producción o reconocer sus estéticas propias. Implica también asumir el desafío político y cultural de garantizar su permanencia en el tiempo, su acceso público y su resguardo como memoria viva. En este sentido, el archivo, la preservación y los circuitos de circulación no son cuestiones técnicas, sino campos de disputa simbólica.

Durante décadas, las obras realizadas por pueblos indígenas han quedado fuera de las lógicas institucionales de archivo y de los catálogos oficiales del cine latinoamericano. Muchas de estas producciones circulan de manera fragmentaria: en discos duros comunitarios, en proyecciones esporádicas o en plataformas digitales sin respaldo a largo plazo. El riesgo no es solo la pérdida material, sino la exclusión de sus narrativas del canon audiovisual. ¿Quién decide qué películas se conservan y bajo qué criterios? ¿Qué lenguas, qué memorias, qué formas de ver el mundo quedan guardadas en los archivos nacionales?

La preservación del cine indígena exige imaginar modelos que no repliquen la centralización ni la lógica patrimonial extractiva. Algunos colectivos han comenzado a construir archivos comunitarios, donde la memoria audiovisual se resguarda en el propio territorio y bajo criterios definidos por las comunidades. Sin embargo, estas iniciativas aún carecen del apoyo técnico y económico sostenido que les permita consolidarse como alternativas viables frente a los modelos hegemónicos.

A esto se suma un desafío de circulación que va más allá del acceso a festivales especializados. Si bien estos espacios han sido clave para la visibilización del cine indígena, no garantizan una presencia sostenida en ámbitos educativos, televisivos o cinematográficos masivos. La hegemonía del cine comercial continúa marcando los tiempos

de consumo y las formas de legitimación. Disputar la circulación no significa únicamente llegar a más pantallas, sino abrir otras formas de ver, otros modos de mostrar, otras pedagogías de la imagen.

Archivar, preservar y circular no son verbos neutros. En el caso del cine indígena, son acciones éticas y políticas que acompañan el derecho a narrarse. Cuidar estas imágenes no es solo asegurar su permanencia: es defender su potencia viva, su derecho a seguir diciendo y a seguir imaginando el mundo.

Cómo citar este artículo:

Ramírez Rúa, María Paula. «Cuerpos, rituales y territorios: hacia una estética decolonial del cine indígena». *Fuera de Campo* 9, n.ºs 1-2 (2025): 112-141.

Bibliografía

- Amado, Ana. «Cine indígena en América Latina: Un panorama». *Revista de Comunicación*, n.º 12 (2013): 79-92.
- Cabnal, Lorena. «Ecofeminismo comunitario y cuerpo-territorio». *Revista LATAM Digital*. <https://revistalatam.digital/article/numero-especial-ce-tys-07/>.
- Caputto, Rodolfo. «El cine indígena y la construcción de una imagen decolonial». *Sociales y Virtuales* 6 (2019). <https://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/archivo-4/syv-no6/articulos/el-cine-indigena-y-la-construccion-de-una-imagen-decolonial/>.
- El Telégrafo. «Alberto Muenala defiende el kichwa y la visión indígena desde el cine». *El Telégrafo*, 21 de abril de 2016. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/septimo/1/alberto-muenala-defiende-el-kichwa-y-la-vision-indigena-desde-el-cine>.
- Fundación Grupo Ukamau. «La belleza y el cine revolucionario: Entrevista a Jorge Sanjinés». Fundación Grupo Ukamau | Cine Junto al Pueblo. Octubre 22 de 2009. <https://ukamau.org.bo/la-belleza-y-el-cine-revolucionario-entrevista-a-jorge-sanjines/>.
- Hall, Stuart. «Capítulo 1». En *El trabajo de la representación*. 1997. <https://www.ram-wan.net/restrepo/hall/el%20trabajo%20de%20la%20representacion.pdf>.
- López, Ana M. «Cine temprano y modernidad en América Latina». *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 1 (2015): 128-170. <https://hamamarino.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/04/lopez-a.-2000-cine-temprano-y-modernidad-en-america-latina.pdf>
- Mignolo, Walter D. y Pedro Pablo Gómez. *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. <https://adelajusic.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>
- Mora Calderón, Pablo. «Prácticas artísticas y visualidades indígenas en clave insumisa». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16, n.º 2 (2021): 8-15. https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/editorial_visualidadesindigenas.
- Muñoz, Lina. *Voces indígenas en el cine, Parte I: Indigenidad*. Open Text, Universidad de Kansas. <https://opentext.ku.edu/propiaspalabras/chapter/voces-indigenas-en-el-cine-parte-i-indigenidad/>.
- Raheja, Michelle H. *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010.

- Retina Latina. «Introducción al cine y audiovisual indígena en Latinoamérica». Retina Latina, 17 de octubre de 2023. <https://www.retinalatina.org/introduccion-al-cine-y-audiovisual-indigena-en-latinoamerica/>.
- Retina Latina. «Dominique Jonard». Retina Latina. <https://www.retinalatina.org/personajes/dominique-jonard/>.
- Ramírez-Loaiza, V. «Indigenous Filmmaking Practices: Healing in Times of Climate Crises». *Frontiers in Climate* 5 (2023). <https://www.frontiersin.org/journals/climate/articles/10.3389/fclim.2023.1231794/full>
- Selva Sápara. «Naku: Espiritualidad y sanación en la selva». Asociación Sápara del Ecuador. <https://selvasapara.com/saparas/>.

Filmografía

- Blanco, Sergio y Michelle Ibaven, dir. *Cuando cierro los ojos*. México: Terra Nostra Films, 2019. Documental.
- Catacora, Óscar, dir. *Wiñaypacha*. Perú: Centro Kino, 2017. Película.
- Cayapur, William, dir. *Sek Buy: El principio del camino*. Colombia: Retina Latina, 2021. Cortometraje de animación. <https://www.retinalatina.org/peliculas/sek-buy/>.
- Fernández, Emilio, dir. *María Candelaria*. México: Films Mundiales, 1943. Película. <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-6955/>.
- Fernández, Emilio, dir. *Maclovía*. México: Films Mundiales, 1948. Película. <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-120089/>.
- Guerra, Ciro, dir. *El abrazo de la serpiente*. Colombia: Ciudad Lunar Producciones, 2015. Película.
- Proyecto Nasa. Resistiendo al exterminio*. Colombia: Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), 2019. Documental.
- Sanjinés, Jorge, dir. *La Nación Clandestina*. <https://ukamau.org.bo/films/la-nacion-clandestina/>.
- Seggiaro, Daniela, dir. *Nosilatiq. La belleza*. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), 2012. Película. <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/1441>.



Fotograma de *El universo del río* (Rosa Angelini, 2023).



Vol. 9 N.º 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Mujer mapuche, infancia y territorio austral: la espiritualidad del agua en cuatro propuestas cinematográficas chilenas de no ficción

143

María José Bello

Universidad Austral de Chile (Valdivia, Chile)

maria.bello@uach.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5488-3449>

RESUMEN

Este artículo analiza las conexiones entre cuatro obras audiovisuales de no ficción recientes que indagan en la mirada de las mujeres ancestrales y las infancias acerca de la urgencia de la preservación del agua en el sur de Chile. El análisis de *Los niños del agua* (2023), *Inche Machi* (2023), *Inmersión en la mapu* (2022–2024) y *Prácticas para habitar Villarrica* (2024) explora el rol del

lenguaje audiovisual como herramienta de concientización a través de un posicionamiento ecofeminista que apela a la experiencia inmersiva de los espectadores en zonas extractivas y a un análisis político del agua desde la exploración audiovisual de los vínculos entre cuerpo y territorio.

Palabras clave: audiovisual, mapuche, mujer, niños, agua, experimentación

ABSTRACT

This article analyzes the connections between four recent non-fiction audiovisual works that explore the perspectives of ancestral women and children on the urgent need for water conservation in southern Chile. The analysis of *Los niños del agua* (2023), *Inche Machi* (2023), *Inmersión en la mapu* (2022–2024), and *Prácticas para habitar Villarrica* (2024) examines the role of audiovisual language as a tool for raising awareness through an ecofeminist stance that engages viewers with an immersive experience in extractive zones and a political analysis of water through the audiovisual exploration of the links between body and territory.

Keywords: audiovisual, mapuche, women, children, water, experimentation

En *El agua y los sueños, ensayo sobre la imaginación de la materia*, de 1942, el filósofo francés Gastón Bachelard enfatiza la importancia de la causa material —y no solo de la estética— para reflexionar acerca de la noción de belleza. Para él, el elemento del agua, como materia, está ligado en la historia de la cultura occidental a una serie de significados complejos, complementarios e incluso opuestos: el agua es intimidad, destino, vértigo y derrumbe; también es profundidad, guarda secretos.¹

El agua es abundancia preciosa y seminal: tiene un poder creador. El agua lleva a la contemplación. A veces es materia viva y atormentada, mediadora entre la vida y la muerte, como en la barca de Caronte, que en la mitología griega es el navío de los muertos donde Caronte, el barquero de Hades, es el encargado de transportar las almas de los difuntos, o el caso de Ofelia de Hamlet, que para Bachelard es símbolo del suicidio juvenil femenino: muerte en el agua rodeada de flores, la paradoja de la belleza en la muerte.

El agua tiene, según el análisis de Bachelard, un carácter femenino, asociado tradicionalmente a la pureza. Pero también puede mutar, a partir de la cólera, en agua violenta, perversa, de una energía masculina. Tiene ese carácter fluctuante y dual. El agua encarna igualmente el ser total, un ser con cuerpo, alma y voz, una realidad poética. El agua primitiva, representa una pureza y una fresca primaverales. El agua impura, el agua muerta, es símbolo de lágrimas y pena universal. El agua es, en definitiva, nacimiento y muerte, calma y peligro, contemplación y agitación, el infinito de los mares.

La riqueza simbólica del agua retratada en esta obra de Bachelard es pertinente no solo para interpretar su rol en la cultura occidental, sino también para ampliar la mirada hacia los pueblos originarios. En los casos que agrupo para este análisis emerge, además, la potencia política del agua a partir de la relación de mujeres y niños de culturas ancestrales con este elemento central en su cultura. Este artículo propone un análisis

¹ Gastón Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2022).

de cuatro obras audiovisuales chilenas de no ficción que abordan, desde diversas estrategias formales y narrativas, la relación entre agua y espiritualidad ancestral mapuche en territorios del sur austral. Las piezas seleccionadas —*Los niños del agua* (2023), *Inche Machi* (2023), *Inmersión en la mapu* (2022-2024) y *Prácticas para habitar Villarrica* (2024)— permiten explorar cómo el lenguaje audiovisual contribuye a la construcción de discursos sensibles y políticos sobre la urgencia de preservar los ecosistemas hídricos frente al avance de los extractivismos y sus devastadoras consecuencias, ya irreversibles.

Desde una perspectiva cualitativa, se aplica una metodología de análisis de contenido que examina tanto los recursos técnico-expresivos como las dimensiones simbólicas que emergen en cada obra. Este enfoque permite identificar los sentidos culturales y políticos que las realizadoras y el realizador inscriben en sus propuestas, especialmente en torno a la relación sagrada con el agua, la memoria ancestral y las resistencias territoriales. Así, el análisis se centra en las representaciones del agua no solo como recurso natural, sino como entidad viva, femenina y relacional, en diálogo con la cosmovisión mapuche y los imaginarios posthumanistas contemporáneos.

Son relevantes para este análisis las ideas de Macarena Gómez-Barris² acerca de las «zonas extractivas» en América Latina y la proliferación de proyectos artísticos vinculados a pueblos originarios en estas áreas geográficas, y la noción de «cuerpo-territorio» de Ana Britos Castro y Sofía Zurbriggen³, para quienes lo que ocurre en el territorio geográfico (como el extractivismo o el ecocidio) impacta directamente en el cuerpo físico y emocional de quienes lo habitan, y viceversa.

En su libro *La zona extractiva: ecologías sociales y perspectivas descoloniales* (2021), Gómez-Barris propone mirar territorios históricamente marginalizados y explotados de América del Sur —como el Biobío en

2 Macarena Gómez-Barris, *La zona extractiva: ecologías sociales y perspectivas descoloniales* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2021).

3 Ana Victoria Britos Castro y Sofía Zurbriggen, «Narrar(nos) desde el cuerpo-territorio», *Ánfora* 29, n.º 52 (2022): 43-70.

Chile, Potosí en Bolivia, el Valle Sagrado en Perú o el suroccidente de Colombia— no solo como espacios devastados por el extractivismo, del petróleo, los hidrocarburos o la explotación forestal, sino como fuentes activas de conocimiento, vitalidad y formas alternativas de habitar el mundo.

Estas «otras Américas», centrales para la economía global pero periféricas en los relatos hegemónicos, permiten pensar prácticas decoloniales que no se limitan a la denuncia, sino que ensayan otros modos de ver, vivir y relacionarse con la tierra vinculados a las culturas de los pueblos originarios. En el caso de este análisis, el foco estará puesto en los territorios del pueblo mapuche en vinculación con cuatro obras audiovisuales de no ficción que rescatan su cosmovisión como alternativa de resistencia frente al capitalismo tardío. Gómez-Barris plantea lo siguiente:

Al pensar en el capitalismo extractivo podríamos pensar en una marcha sucesiva de actores coloniales y neocoloniales que han operado en Sudamérica como si se tratara de un continente extraíble en su totalidad.⁴

La autora enfatiza que, en todo el mundo, los pueblos indígenas han estado a la vanguardia en la defensa de las regiones que son un foco del extractivismo por su biodiversidad. Por ello es necesario aprender de qué manera las poblaciones nativas y afrodescendientes tienen perspectivas sobre el mundo natural que implican un involucramiento y un compromiso con él y no simplemente una toma de recursos.⁵

En el caso de las cuatro obras de no ficción que he seleccionado y agrupado para este análisis, son piezas audiovisuales que están vinculadas al universo mapuche, una cultura ancestral que tiene una valoración profunda por el agua como un elemento vital y sagrado. El agua (*ko*) es la savia de la madre tierra o *ñuke mapu*. Sus dimensiones espirituales y simbólicas son profundas. Podemos establecer cruces entre la visión ancestral del pueblo mapuche y las teorías posthumanistas que relevan la agencia de lo no humano. Desde la cosmovisión mapuche, el agua tiene su propio espíritu o *ngen-ko*, que es un espíritu guardián de las aguas:

⁴ Gómez-Barris, *La zona extractiva...*, 13.

⁵ Gómez-Barris, *La zona extractiva...*

lagos, ríos, vertientes, un espíritu asociado igualmente a la preservación de la vida y a la fertilidad. Para los mapuches, el agua en todos sus estados está conectada, y es por ello que sus rituales se sitúan en diferentes zonas geográficas, por lo que establecen sus *rehues* (altares sagrados) para sus rogativas también en zonas cordilleranas o volcánicas: la nieve de la montaña es donde el agua comienza su recorrido hacia el mar.

El agua y la vida están hoy en peligro. Territorios del sur de Chile, de zonas lluviosas, pero amenazadas por los extractivismos se encuentran con dificultades de acceso al agua potable. Celulosa, salmoneras, aguas servidas, plásticos, microplásticos, monocultivos, períodos de sequía y cambio climático amenazan la pureza de la materia más preciada y, con ello, el destino de todas las formas de vida.

Vásquez enfatiza que Gómez-Barris parte de la «problematización del carácter colonial del capitalismo desde la condición de Sudamérica como ‘continente extractible’ y proveedor de las fuentes de sostenimiento de la economía global»⁶. Si bien es un hecho que otras regiones del mundo se encuentran en una situación de subalternidad y explotación similar, nuestra «condición extractible combina la manera en que los ‘pueblos nativos’ han sido construidos tanto por el Estado como por las corporaciones. Para ambas entidades, tales pueblos constituyen obstrucciones a la expansión del capitalismo extractivista»⁷.

Ante un panorama global distópico de degradación ambiental, niños, niñas, mujeres, realizadoras y realizadores resisten y nos revelan, a través del lenguaje audiovisual, la relevancia de la preservación de las aguas y su valoración desde perspectivas ancestrales, contactándonos con la sensorialidad y espiritualidad de su materia. En estas obras audiovisuales, los paisajes nos envuelven y nos llaman, no desde una mera apreciación estética, sino de la alerta de su desaparición. Se trata de obras innovadoras que se encuentran en la búsqueda de un lenguaje

6 Jorge Vásquez, «Reseña: Gómez-Barris, M. The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives», *Theorein. Revista de Ciencias Sociales* 3 (2017): 181.

7 Vásquez, «Reseña: Gómez-Barris...».

artístico audiovisual que nos remueva desde lo sensorial y lo afectivo, no solamente desde la racionalidad de la información y los datos o desde lo discursivo.

Los niños del agua (2023), de Joy Penroz (serie)

Los niños del agua es una serie documental de televisión dirigida por la cineasta Joy Penroz y realizada gracias al fondo del Consejo Nacional de Televisión de Chile. En seis capítulos, la serie explora las relaciones con el agua de niños y niñas de culturas originarias de diferentes continentes: Colombia, Marruecos, Perú, Senegal, México y Chile.

Joy Penroz es una cineasta chilena de la región de la Araucanía, en el sur del país, cuyo trabajo se ha caracterizado por una sensibilidad particular hacia las problemáticas medioambientales y los saberes ancestrales del territorio mapuche. La directora se formó en la Escuela de Artes Visuales de Yucatán (ESAY), en México, y en el Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC), en Barcelona, España, donde se especializó en dirección de cine. Su experiencia profesional la ha desarrollado principalmente como editora de televisión, directora de producción y realizadora audiovisual en México, España y Chile; con la creación de su productora, Raki Films, ha profundizado en una línea de trabajo comprometida con los derechos de la infancia y la defensa del agua como bien común. Su serie documental *Los niños del agua* (*Children of Water*) (2023) fue filmada en diversas comunidades indígenas del mundo. En esta obra, la cineasta desarrolla una mirada poética sobre la relación espiritual con los ecosistemas hídricos, abordando la crisis ecológica desde una perspectiva afectiva y decolonial. Actualmente está asentada en Annecy, Francia, desde donde desarrolla la escritura de su primer largometraje: *Blue Mountain*, que continúa indagando en los vínculos entre naturaleza, memoria y resistencia cultural en el sur de Chile.

El capítulo de Chile de *Los niños del agua* explora la historia de Me-lián, de 11 años, quien vive en una comunidad mapuche en la Araucanía andina. Mientras aprende de su madre las tradiciones del pueblo pehuen-

che (mapuches de la montaña), explora la belleza de la naturaleza junto a su padre, quien es guía de andinismo y *rafting*. Impulsado por una verdadera voluntad de proteger tanto las tradiciones como el medio ambiente, Melián viaja desde la cima de un volcán hasta la costa de la ciudad fluvial de Valdivia, navegando por humedales y llegando finalmente al laboratorio costero de Calfuco de la Universidad Austral de Chile, para aprender más sobre la conexión natural entre los Andes y el océano Pacífico, que hace tan únicos —como frágiles— los ecosistemas hídricos del sur de Chile.

150



Figura 1. Melián, protagonista del capítulo de Chile en serie *Los niños del agua*.

La serie *Los niños del agua* otorga un protagonismo a los paisajes acuáticos. Los grandes planos generales y los registros con drones contribuyen a subrayar la dimensión y majestuosidad de lagos y ríos. Los niños y las niñas piden permiso al lago para poder entrar y agradecen a la vertiente por todo lo que les da. Abordar una mirada cinematográfica desde las infancias permite llegar a un público familiar e infantil y así promover, entre las nuevas generaciones, la conciencia sobre el entorno —desde una revalorización de la cultura mapuche— como una alternativa de cuidado y espiritualidad urgente ante los extractivismos del capitalismo y su destrucción del entorno natural de la gente (*che*) de la tierra (*mapu*).

Los pasajes de animación de la serie generan un contrapunto al lenguaje documental y contribuyen a sintetizar, simbolizar, ilustrar y actualizar elementos mitológicos de la cultura ancestral como el mito fundacional de Kaikai y Treng Treng, de las serpientes de agua y de tierra, que luchan para dar nacimiento al mundo y mantenerlo en equilibrio.

La serie ha logrado diversas selecciones en festivales y reconocimientos. En 2024, en el Festival Internacional de Cine de Lebu (Chile), obtuvo el premio a mejor documental de pueblos originarios; en los Premios PRODU de América Latina ganó el reconocimiento a mejor programa o serie documental sobre sostenibilidad.

Inche Machi (2023), de Alison Ninoska (largometraje documental)

Inche Machi (*Yo soy machi*) es un documental producido desde la región de Valparaíso, que se adentra en la vida y espiritualidad de las machis del territorio sur austral. Las machis son figuras centrales en las comunidades mapuche, donde desarrollan funciones de líderes espirituales, además de ser curanderas y mediadoras entre el mundo natural y sobrenatural. Son quienes traspasan la sabiduría ancestral y resguardan la salud de sus comunidades con prácticas y medicinas naturales.

La directora del documental es Alison Ninoska Díaz Núñez, una cineasta nacida en Puerto Puyuhuapi, en la región de Aysén, de la Patagonia chilena. Es egresada de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso y ha desarrollado una carrera enfocada en el documental social, con un particular énfasis en las comunidades mapuche y las problemáticas medioambientales que las afectan. Su formación académica en cine le ha permitido abordar diversas áreas de la disciplina audiovisual, incluyendo dirección, fotografía y montaje. Su pasión por el documental la ha llevado a crear obras que buscan visibilizar temas sociales relevantes. Su primer cortometraje documental, *La mala pesca* (2017), aborda las consecuencias

de la Ley de Pesca en Chile, enfocándose en las comunidades pesqueras artesanales de Valparaíso. La obra fue seleccionada en diversos festivales nacionales y obtuvo premios como mejor documental regional en el Festival de Cine FICIL Biobío, y el premio del jurado en el Festival de Cine de Santa María (Valparaíso).

En el largometraje documental *Inche Machi*, su proyecto más reciente, la directora Alison Ninoska nos adentra en las historias de vida de tres machis: una anciana y dos jóvenes. La narrativa del filme se construye a partir del relato autobiográfico de ellas, abordando desde lo más íntimo hasta lo más comunitario de este importante rol que ostentan principalmente mujeres de las comunidades. El documental se presenta desde una apuesta que se acerca al video-ensayo o cine-ensayo. Mientras las entrevistadas narran sus vidas, no hablan a la cámara, no hay una correspondencia o sincronía entre imagen y sonido. Las protagonistas son presentadas desde un cuidado registro audiovisual basado en diversas puestas en escena, en que las vemos en sus entornos naturales y en sus hogares, con una atención especial a los detalles, a las texturas, a la iluminación de estos rincones propios del contexto rural del sur de Chile, desde una mirada onírica y sensorial.

152

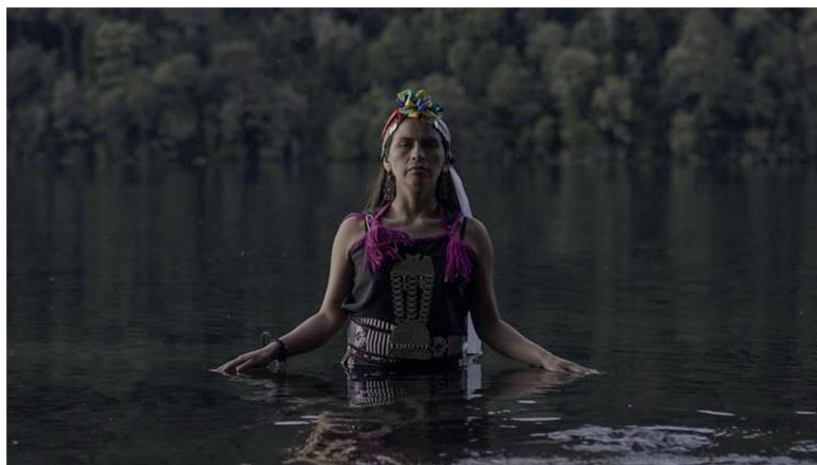


Figura 2. Fotograma largometraje documental *Inche Machi*, de Alison Ninoska.

El diseño sonoro, la dirección de fotografía y la dirección de arte apuntan a una estética de la ensoñación, que nos saca del realismo informativo del documental clásico. Las voces de las tres machis se entremezclan y se convierten en un solo relato. Hay diversas puestas en escena de ellas en la naturaleza, en las praderas, dentro de un lago o un río, potenciando la sensorialidad de los cuerpos, a través, por ejemplo, del detalle de una mano jugueteando en aguas frías y cristalinas. Las temporalidades se confunden: nos trasladamos a la infancia de una machi, en la que la vemos jugando con otras niñas, mientras ella relata cómo recibió el llamado espiritual. Luego regresamos al presente del relato, con dificultades medioambientales muy evidentes, por ejemplo, el daño generado por el extractivismo de industrias como la celulosa Arauco. Las empresas privadas, bajo el amparo de las leyes chilenas, afectan sus labores como curanderas y su existencia como gente de la tierra. El acceso a hierbas medicinales —o *lawen*— para realizar sus labores de sanación es cada vez más difícil. No hay hierbas ni agua por las forestales.

153

Inche Machi ha sido seleccionada en diversos festivales, incluyendo el Festival Audiovisual Bariloche (FAB) 2024, donde participó en la Competencia Patagónica Binacional de Largometrajes Argentina-Chile.

Inmersión en la mapu (2022-2024), de Rosa Angelini (obra experimental inmersiva)

Inmersión en la mapu es una experiencia audiovisual inmersiva que propone vivir un ritual de conciliación de nuestros cuerpos con la madre tierra a través de la transdisciplina, combinando cine, música, animación 3D y *performance*. La directora propone esta experiencia como un viaje guiado por espíritus de la naturaleza hacia paisajes milenarios y salvajes. Consta de tres episodios y uno en desarrollo.

En cuanto al formato de exhibición y la experiencia del visionado de *Inmersión en la mapu*, Rosa Angelini enfatiza que no es un formato tradicional:

No es una sala convencional de cine —obviamente que en algún momento lo voy a terminar dando así—, pero ahora lucho por un formato inmersivo que es una gran videoinstalación, donde la gente está acostada, parada o sentada —como quieran estar— viendo las imágenes y sintiendo el sonido, y también interviniendo, porque nosotros tocamos en vivo, hay una bailarina Mapuche y un diseño de iluminación.⁸

154 La ritualidad mapuche es un elemento narrativo fundamental de las propuestas desarrolladas por la cineasta, *performativizada* bajo su dirección por los artistas mapuche que escoge como protagonistas de los relatos. Sus cortometrajes han sido difundidos en diversos espacios artísticos: cines, teatros, museos. Una de sus participaciones más relevantes fue aquella en que presentó, en el Festival Internacional de la Imagen de Colombia de 2023, el primer episodio titulado «Por la protección del bosque nativo».

Rosa Angelini es una artista transdisciplinaria, que explora los cruces entre música, realización audiovisual, *performance* y activismo. Se declara como una artista comprometida con la creación artística como herramienta de concientización y transformación social. Como directora de proyectos artísticos, musicales y culturales, desarrolla, investiga y compone obras sonoras de carácter reflexivo que buscan generar movilización y diálogo en torno a temáticas sociales relevantes. La cineasta es una figura clave en la articulación y visibilización de los derechos laborales de las mujeres en las artes. Es directora de Gestoras en Red, una red internacional de trabajadoras de las artes, y de

⁸ Rosa Angelini, comunicación personal, 2025.

Frente Música Nacional (FMN Chile), instancia que agrupa a mujeres y disidencias de la música y el sonido en una red colaborativa de apoyo, denuncia y creación.



Figura 3. Fotograma de *Inmersión en la mapu*: «El universo del río» (2022-2024), de Rosa Angelini.

La obra audiovisual experimental *Inmersión en la mapu-Konetu ti mapu mu*, según su directora Rosa Angelini, nace de una búsqueda por concientizar respecto a la importancia de lo femenino para el equilibrio medioambiental y social, la sabiduría de pueblos originarios como guardianes de la naturaleza, y la preservación de los bosques nativos, los ríos y el agua:

Nos parecía relevante hacer un llamado a la protección del medio ambiente desde el respeto y la relación del mundo indígena con la naturaleza. Hay paisajes que muchos no han visto antes, prehistóricos, de bosque nativo. Y nos acercamos al relato de las ancestras, y también se encuentran seres de la mitología mapuche femeni-

nos, como el alma amiga de la Machi, que la representamos como un cóndor hembra, y las ancestras muertas.⁹

El primer episodio de la obra, «Por la protección del bosque nativo», relata la profunda conexión entre un incendio forestal ocurrido en 2015 en la zona conocida como «China Muerta», en la Araucanía andina, y un hecho traumático sucedido seis décadas antes: un acto de violencia patriarcal contra una mujer mapuche, que derivó en la imposición de un nombre peyorativo sobre ese territorio (China Muerta). Esta historia expone cómo la memoria del lugar se entrelaza con una resistencia histórica frente al patriarcado y al modelo extractivista, revelando el continuo menosprecio de parte de una cultura hegemónica hacia los recursos sagrados que sustentan la vida y espiritualidad del pueblo mapuche.

La segunda parte de *Inmersión en la mapu* se titula «El universo del río y el agua». Este episodio se centra en la cuenca del río Truful Truful, un espacio sagrado y ceremonial para las comunidades mapuche. Este río, al que acuden todas las machis del *Wallmapu* (universo o conjunto de tierras circundantes) para el levantamiento del *lawen*, es vital para la salud espiritual y física del territorio. La realizadora escoge esta locación debido a que la cuenca está amenazada por la posible instalación de una hidroeléctrica, lo que ha generado una fuerte movilización comunitaria en defensa del ecosistema y del equilibrio ancestral del agua.

Particularmente, las obras de Angelini se nutren tanto de la cosmovisión mapuche como de algunas teorías contemporáneas que reconocen la agencia de lo no humano. El agua, en este marco, no es un mero recurso natural o un paisaje decorativo, sino sujeto, memoria y espiritualidad.

La tercera parte de la obra de Angelini es «Glaciares, guardianes del equilibrio en la tierra» (2024). Para la realizadora, es necesario poner el valor en el rol de los glaciares como guardianes primarios del equilibrio.

9 Alfredo Seguel, «Inmersión a la Mapu – Konetu ti mapu mu: Obra audiovisual es presentada en sala GAM», *El Ciudadano*, 4 de diciembre de 2023, <https://www.elciudadano.com/actualidad/inmersion-a-la-mapu-konetu-ti-mapu-mu-obra-audiovisual-es-presentada-en-sala-gam/12/04/>

Para ello explora su «relación simbiótica con el volcán, dos energías que entendemos como opuestas, el fuego y agua, que sin embargo conviven y cuya armonía y co-regulación resulta ser fundamental para nuestra sobrevivencia, y para la sostenibilidad de los ecosistemas»¹⁰.

En «Glaciares, guardianes del equilibrio en la tierra», la voz en *off* de Joel Maripil relata, en mapudungun, lo siguiente:

El agua recuerda su camino. Brota del deshielo por el calor acelerado en la atmósfera, un ciclo que se repite día a día. Memorias de un tiempo cuando el planeta estaba cubierto de hielo. Glaciar que equilibras la energía del volcán. Energía dual que converge, tus huellas del paso del frío y el calor de nieve y cenizas, de agua y fuego, como la luz y la oscuridad.



157

Figura 4. Fotograma de *Inmersión en la mapu*:
«Glaciares, guardianes del equilibrio en la tierra».

El agua, además de su potencia como recurso natural vital para la subsistencia de todas y todos, se revela como un elemento vivo, sagrado y

¹⁰ Rosa Angelini, «Inmersión en la mapu», Rosa Angelini, 2023, <https://www.rosaangelini.com/inmersion-en-la-mapu/>, consultada el 10 de julio de 2025.

relacional. A través del arte y la inmersión sensorial, se genera una experiencia transformadora que interpela a la audiencia no desde el discurso racional, sino desde los afectos. En un contexto de crisis ecológica global, estas obras se posicionan como actos poéticos que defienden el derecho a vivir en armonía con la naturaleza.

En la obra *Inmersión en la mapu*, lo humano va desapareciendo progresivamente para dar paso a la monumentalidad de la madre tierra. La directora comenta que, en el primer episodio, la presencia humana en pantalla es mayor y que, en el tercero, desaparece casi por completo:

La naturaleza es la inmensidad... no somos nada. Siento que eso busco transmitir en la obra: trato de trabajar esa inmensidad desde la solemnidad en los planos. Me gusta trabajar con planos secuencia, meterme en el lugar y extender la duración de los planos.¹¹

158 *Prácticas para Habitar Villarrica* (2024), de Felipe Muñoz (videodanza)

Prácticas para habitar Villarrica es una videodanza realizada por Felipe Muñoz, egresado de la Escuela de Creación Audiovisual de la Universidad Austral de Chile. La obra fue desarrollada y filmada en colaboración con la compañía de danza de mujeres Aliquén de Villarrica, a partir de la pieza teatral *Tres prácticas para habitar; el juego, el goce y el rito*.

Felipe Muñoz Grez, originario de Lanco, región de Los Ríos, es un realizador audiovisual titulado de la Universidad Austral de Chile. En 2023 dirigió su primer cortometraje *Olvido*, que fue seleccionado en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, FAB (Bariloche), entre otros, y premiado en el Festival Todos Somos Diferentes (Arica). En 2024 realizó la videodanza *Prácticas para habitar Villarrica*, que también fue seleccionada en el FAB (competencia binacional de escuelas de cine y audiovisual de la Patagonia) y en el Festival Internacional de la Imagen (Colombia).

¹¹ Rosa Angelini, comunicación personal, 2025.



Figura 5. Fotograma *Prácticas para habitar Villarrica* (2024), de Felipe Muñoz Grez.

El lago Villarrica es un bastión del turismo en el sur del Chile. Por lo mismo, ha sufrido diversos tipos de contaminación en las últimas décadas. Esta videodanza busca concientizar acerca de la importancia del lago como patrimonio natural. En distintas locaciones de la comuna de Villarrica, las bailarinas generan coreografías, ritmos y sonidos que dialogan, como un rito, con el espacio, fundiéndose en un abrazo colectivo con la naturaleza. No hay un relato o información que acompañe a la danza, sino que los cuerpos se expresan en armonía con el espacio, realzando su relación con este, desde la intensidad de los afectos y el movimiento, invitando al espectador a vibrar con la expresión corporal en medio de majestuosos lugares.

Estas cuatro obras audiovisuales recientes indagan en la mirada de mujeres e infancias acerca de la urgencia de la preservación del agua en el territorio austral de América Latina. Realizadoras y realizadores emergentes exploran el rol del lenguaje audiovisual como herramienta de concientización y de cambio social a través de un posicionamiento que apela a la experiencia inmersiva de las y los espectadores en la na-

turalaleza, invitándoles a sentir el paisaje. El sonido de estas obras es envolvente y su diseño sonoro apela a los afectos: composiciones musicales y sonoras originales, melodías con instrumentos mapuche, el idioma mapudungun y los ritmos y sonidos de la naturaleza amplificadas nos llevan por un viaje audiovisual, sensorial y espiritual, para reconectar-nos con lo esencial de nuestro entorno, que debemos entre todas y todos preservar y defender.

Las mujeres, que utilizan su propio cuerpo como material expresivo y político en estas obras, proponen una relación urgente a recuperar entre cuerpo, territorio y memoria. Una relación que abriera Ana Mendieta, la artista del *land art* latinoamericano, en los años 70 y 80. La artista cubano-estadounidense fue vanguardista en la exploración interdisciplinaria de las artes a través de cruces entre *performance*, escultura, pintura y videoarte. Ella entendía el cuerpo femenino como una extensión de la tierra y la naturaleza, un espacio donde se inscriben historias personales y colectivas, especialmente relacionadas con la migración, el exilio y la pérdida. Su obra *performática* y sus «earth-body works» (trabajos cuerpo-tierra) son actos de resistencia ante la violencia patriarcal, cultural y política. Las obras cinematográficas de este artículo son también una forma de protesta y sanación, donde el cuerpo se convierte en vehículo para conectar con raíces ancestrales, la tierra natal y la resistencia cultural.

Ana Britos Castro y Sofía Zurbringgen destacan el rol político de toda narrativa, pues configura subjetividades y modos de relación. Una narración visibiliza, hace circular, provoca una conversación, abre el espacio de lo público y lo hace desde una actualidad crítica de su presente:

Nombramos una relación social, política y cultural entre diversos cuerpos-territorios, donde se comprenden y se reconocen múltiples experiencias de construcción de subjetividad desde lo local. Pensar desde la intersubjetividad política comprende un pluriverso de interpretaciones y sentimientos que, aún mediados por relaciones de

poder jerárquicas de colonialismo y dominación, se definen y se expresan dando forma a la experiencia histórica de lo plural.¹²

Para las autoras el arte en América Latina es un espacio vital para la reflexión, resistencia y transformación en torno a las cuestiones de género, violencia y poder, aportando al cambio social y a la construcción de nuevas formas de subjetividad. Las desigualdades e injusticias sociales son siempre temáticas urgentes en nuestro subcontinente y las prácticas artísticas tienen un poder sensible para visibilizar y cuestionar las relaciones patriarcales y las masculinidades hegemónicas presentes en la región, en este caso, a través de una mirada crítica hacia los extractivismos del capitalismo patriarcal desde un enfoque cinematográfico que rescata las miradas de mujeres ancestrales que refractan como un espejo, una cosmovisión que identifica y remueve en el presente.

Las cuatro obras audiovisuales de no ficción analizadas configuran una cartografía sensible y crítica del vínculo entre agua, territorio y representación audiovisual. A través de lenguajes diversos —documental, video danza, cine experimental—, estas creaciones no solo denuncian los efectos devastadores del extractivismo sobre los ecosistemas hídricos, sino que también proponen formas de resistencia desde lo ancestral, lo espiritual y lo afectivo, buscando nuevas formas *performativas* y *performáticas* de narrar el territorio y los cuerpos desde las imágenes y los sonidos.

Al presentar el agua como una entidad viva y femenina, los filmes buscan generar una concientización social que trascienda lo racional para conectar emocionalmente con el espectador. El agua, además de su potencial como recurso natural vital para la subsistencia de todas y todos, se revela como un elemento sagrado y relacional en las películas analizadas. A través del arte y la inmersión sensorial, se genera una experiencia transformadora que interpela a la audiencia

12 Britos Castro y Zurbriggen, «Narrar(nos)...», 62.

no desde el discurso racional, sino desde la emoción. En un contexto de crisis ecológica global, estas obras se posicionan como actos políticos y poéticos que defienden el derecho a vivir en armonía con la naturaleza.

Cómo citar este artículo:

Bello, María José. «Mujer mapuche, infancia y territorio austral: la espiritualidad del agua en cuatro propuestas cinematográficas chilenas de no ficción». *Fuera de Campo* 9, n.ºs 1-2 (2025): 142-163.

Bibliografía

- Angelini, Rosa. «Inmersión en la mapu», Rosa Angelini, 2023. <https://www.rosaangelini.com/inmersion-en-la-mapu/>. Consultada el 10 de julio de 2025.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Britos Castro, Ana Victoria y Sofía Zurbriggen. «Narrar(nos) desde el cuerpo-territorio». *Ánfora* 29, n.º 52 (2022): 43-70. <https://doi.org/10.30854/ANFV29.N52.2022.848>
- Gómez-Barris, Macarena. *La zona extractiva: ecologías sociales y perspectivas descoloniales*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2021.
- Seguel, Alfredo. «Inmersión a la Mapu-Konetu ti mapu mu: Obra audiovisual es presentada en sala GAM». *El Ciudadano*. 4 de diciembre de 2023. <https://www.elciudadano.com/actualidad/inmersion-a-la-mapu-konetu-ti-mapu-mu-obra-audiovisual-es-presentada-en-sala-gam/12/04/>
- Vásquez, Jorge. «Reseña: Gómez-Barris, M. The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives». *Theorein. Revista de Ciencias Sociales* 3 (2017): 181-188.



Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Vol. 9 N.ºs 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Soy aquel y todos los fantasmas: hacia un análisis visual y autoetnográfico del cortometraje *Play Back*. Ensayos de una despedida, de Agustina Comedi

165

Mayro Romero Villasagua

Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, Ecuador)

mayro.romero@uasb.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4911-1647>

RESUMEN

El artículo analiza *Playback. Ensayos de una despedida* (2019), de Agustina Comedi, que reconstruye la memoria *trans* y *marica* en la Argentina de los años 80 y 90, marcada por la crisis del sida. La película narra la historia de

La Delpi, última sobreviviente del grupo *drag* Kalas, a través de cartas y archivos audiovisuales. Desde un enfoque visual y autoetnográfico, se examina cómo una directora cis representa una comunidad históricamente marginada usando estrategias de docuficción. El análisis subraya el poder del cine para activar archivos limitados, conectar memorias personales y colectivas, y resistir el olvido. También se cuestiona el lugar de quienes narran estas memorias, destacando la urgencia de que las personas *trans* cuenten sus propias historias. El cine aparece como una herramienta para transformar la ausencia en presencia y preservar memorias disidentes. Palabras clave: memoria trans, cine, archivo, crisis del sida, autoetnografía, estudios trans

ABSTRACT

The article analyzes *Playback. Essays on a Farewell* (2019), by Agustina Comedi, which reconstructs *trans* and *queer* memory in 1980s and 1990s Argentina, shaped by the AIDS crisis. The film tells the story of La Delpi, the last surviving member of the drag group Kalas, through letters and audiovisual archives. Using a visual and autoethnographic approach, it examines how a cisgender director represents a historically marginalized community through docufiction strategies. The analysis highlights cinema's power to activate limited archives, connect personal and collective memory, and resist erasure. It also questions who gets to narrate these memories, stressing the urgency for *trans* people to tell their own stories. Cinema thus emerges as a tool to transform absence into presence and to preserve dissident memories.

Keywords: trans memory, cinema, archive, AIDS crisis, autoethnography, trans studies

En 2019, la directora Agustina Comedi estrena su cortometraje *Play Back. Ensayos de una despedida*¹, un cortometraje de género documental en el que se explora la memoria *trans*² y *marica*³ de la sociedad argentina durante las décadas de 1980 y 1990. A través de este trabajo, se muestra la cultura *drag queen*⁴ en la ciudad de Buenos Aires, siendo para aquel entonces el grupo conocido como Kalas uno de los más populares dentro de la escena nocturna. El cortometraje revive la historia de la única sobreviviente de aquel colectivo, en el contexto de la crisis del sida.

A partir de cartas de despedida escritas por La Delpi, la directora ficciona aquellos pocos archivos existentes sobre aquel grupo que deslumbraba las noches de la capital, mientras la crisis del sida se extendía entre la comunidad. En este trabajo particular, Comedi construye una pieza que toma con deleite y esplendor las cartas, casi póstumas y melancólicas, de aquellas amistades que ya no están. Estas misivas intentan atrapar, de algún modo, la presencia de quienes se han ido, en lo que Jacques llamaría «memorias en duelo»⁵: un intento por saltar la muerte y volverse eternas dentro del cine.

En este artículo se busca analizar de manera cualitativa aquellos elementos que podrían ofrecer pautas para comprender la intersección entre prácticas y materiales en uso dentro de los escasos archivos de la comunidad *trans* y *marica*, desde las posibilidades que brinda la

167

¹ Agustina Comedi, *Playback. Ensayo de una despedida* (Argentina, 2019), digital, 14 min.

² Aquí el término «trans» se refiere a las personas que se identifica con un género distinto al asignado al azar. Al ser un término paraguas, dentro se encuentran las identidades transexuales, transgéneros y travestis, y estas, a su vez, pueden ser binarias (masculinas/femeninas) o no binarias.

³ El uso del término «marica» en esta investigación responde a su reapropiación política en América Latina, distanciándose de una simple traducción de queer para enfatizar una genealogía disidente local, marcada por la clase y la resistencia a las normas de género y sexualidad desde la marginalidad.

⁴ El término «drag queen» se refiere a una expresión artística y performática en la que una persona, generalmente de género masculino, exagera rasgos de la feminidad como forma de entretenimiento, crítica social o exploración identitaria, sin que esto defina necesariamente su orientación sexual o identidad de género.

⁵ Jacques Derrida, Antoine de Baecque, Therry Jousse, Stéphane Delorme y Antonio Tudela-Sancho, «El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida», trad. por Olivier Giménez, *Desobra [Pensamiento: Arte: Política]*, n.º 1 (2002): 93-106.

docuficción como dispositivo cinematográfico. Esto permite volver al pasado sin alterar el contenido de estos pocos archivos, sino más bien procurando revelar otras formas de lecturas y significación a partir de esos materiales limitados, bajo la suerte de memoria e imaginación.

Este cortometraje se establece como objeto de estudio por su capacidad de escapar a formas tradicionales del cine documental con archivos y por su cualidad de subvertir, desde la docuficción, el relato para narrar la historia de un grupo de transformistas de la ciudad de Buenos Aires, al tiempo que reflexiona sobre la resistencia, la pérdida y la identidad. Esta obra me permite construir preguntas en torno a aquella despedida póstuma y a las memorias de la noche que, lejos de quedar en la oscuridad, brillan por su presencia dentro de lo que se constituye como un gran dispositivo de la memoria.

El análisis visual toma en cuenta también la mirada de la misma directora, una mujer cis⁶, y su manera de retratar aquellas historias *trans* y *maricas* que emergen de los archivos. Este retrato se articula a través de cartas dirigidas a les personajes que están siendo retratades⁷ y se permiten ser retratades como testimonio.

Hablar del trabajo de Agustina Comedi desde la exploración de su visualidad, a partir de mi mirada como persona *trans* y *marica*, brinda de cierta manera, una lectura más próxima a aquellos archivos ficcionados que existen en este cortometraje y, a su vez, al propio cortometraje.

Esta investigación toma como partida el análisis visual, en particular de elementos formales que integran el mismo tratamiento de los archivos para construir las narrativas *trans* presentes en la película. La mirada de la directora, como una mujer cis, se sitúa desde un lugar de respeto para atreverse a retratar estas cartas.

6 Persona que se identifica con su género asignado al azar.

7 En este artículo, al igual que otros de mis trabajos, se emplea la «e» como marca lingüística para visibilizar a las identidades no binarias, utilizándose en cursiva tanto para referencias explícitas como en generalizaciones inclusivas. Esta opción, lejos de ser solo formal, es un posicionamiento político de le autore — persona *trans* no binaria — que entiende el lenguaje como territorio de disputa y acto de autoafirmación frente a la histórica invisibilización de nuestras existencias.

El trabajo de Comedi también me permite un análisis personal que se centra en el diálogo con los estudios *trans* mismos. Nosotras, las personas *trans*, somos de quienes se habla, y a su vez, se nos prohíbe hablar de aquello que nos nombra. He aquí una urgencia sobre la producción de narrativas *trans*: estas nos atraviesan y son asumidas por realizadores cis, lo que puede crear una infantilización y, hasta cierto punto, una apropiación de las propias prácticas del duelo, de la memoria y, sobre todo, de nuestros propios archivos dentro de la comunidad.

Analizar esta pieza, que retrata la vida y las memorias de las personas *trans* para no dejarlas en el olvido, es una de las tantas urgencias actuales frente a la escasez de archivos de la comunidad. Estos documentos son necesarios para ser leídos y vistos entre las nuevas generaciones.

Estas memorias, esos retrasos de archivos y testimonios de la comunidad *trans* y *marica* latinoamericana, son lugares donde se ocultan muchos de los fantasmas que se resisten a la muerte. Son fantasmas que, de alguna forma, nos alcanzan a nosotres, una generación de artistas y pensadores *trans* y *maricas* que constantemente revisitamos e inventamos a partir de aquellos materiales visuales. Esto nos permite volver a aquello que, por condiciones violentas o de precariedad, está condenado a la pérdida y al olvido.

Agustina Comedi no solo toma estos materiales para darles un lugar y condensarlos en un dispositivo colectivo compartido a través del cine. Su aproximación respetuosa hace que su trabajo destaque, distanciándose de otros autores que ven en las narrativas *trans* y *maricas* una fetichización de la desgracia o un mero espectáculo, desvinculándolas de toda forma de resistencia y perpetuando una mirada de condescendencia y despojo.

Desde un análisis autoetnográfico, el hecho de ser yo una persona *trans* y *marica* hace que este trabajo adquiera una relevancia que trasciende un público que se lee a sí mismo —y que suele mostrarse desinteresado por las prácticas visuales de la comunidad—. Su verdadero valor reside en llegar a un público que tiene un interés genuino por otras posibles historias, vistas y analizadas desde dentro, por personas *trans* y *maricas*. Este tipo de trabajos exige miradas críticas que partan de quienes somos nombrados:

personas *trans*, *maricas*. Hablar de nuestros escasos archivos implica hacerlo desde un cine que verdaderamente logre trascender, de algún modo, el olvido al que nuestras memorias están constantemente expuestas.

¿Cómo se articulan las memorias *trans* y *maricas* en *Play Back. Ensayos de una despedida* a través de las estrategias visuales de docuficción y qué implicaciones tiene este ejercicio para la construcción de un dispositivo de memoria desde una perspectiva *trans* y *marica*? Desde un enfoque autoetnográfico, esta indagación conlleva a reflexionar sobre la representación de las personas *trans* y *maricas* en el presente: ¿qué tensiones surgen cuando una directora cis aborda estas historias? ¿Cómo dialogan las memorias personales y colectivas con los materiales visuales ficcionados en el cortometraje?

El cortometraje *Play Back. Ensayos de una despedida*, de Agustina Comedi, se inscribe en un campo de estudio que problematiza la relación entre memoria, archivo y prácticas de representación cinematográfica, situándose específicamente en el fértil cruce entre lo documental y lo ficcional. Este enfoque ha sido elaborado desde múltiples perspectivas teóricas, abordando conceptos como el archivo, el dispositivo de memoria, la docuficción y las narrativas marginales. La intersección de estos conceptos es clave para entender cómo se articulan las memorias *trans* y *maricas* en contextos de precariedad de registro y exclusión histórica.

Anna Maria Guasch, en *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011)⁸, ofrece una base teórica esencial para comprender el archivo no como un mero repositorio fijo, sino como un dispositivo dinámico. La autora propone que los archivos son, en realidad, espacios de construcción activa de significados, sujetos a relecturas y reinterpretaciones según los contextos históricos y culturales que los interpretan.⁹ Este enfoque resulta crucial para analizar cómo *Play Back. Ensayos de una despedida* reimagina los pocos archivos existentes de la comunidad *trans* y *marica* de los años ochenta y noventa en Argentina, integrándolos en una narrativa visual que desafía las convenciones tradicionales del documental.

⁸ Anna Maria Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal, 2011).

⁹ Guasch, *Arte y archivo...*, 14.

Por su parte, Jacques Derrida, en *El cine y sus fantasmas: conversaciones con Jacques Derrida* (2002), introduce las nociones de «memorias en duelo»¹⁰ y «fantasmas» como elementos centrales para pensar la relación entre el cine y el archivo. El filósofo argumenta que el cine tiene la capacidad de hacer presentes —espectralmente— a quienes ya no están, evocando una memoria que desafía la finitud biológica. Este concepto se conecta de manera profunda con el análisis de *Play Back. Ensayos de una despedida*, en el que los fantasmas de las vidas truncadas por la crisis del sida se hacen tangibles a través de cartas y representaciones visuales que combinan lo documental y lo ficcional.

Nicole Brenez, en *Cartografías del Found Footage* (2014)¹¹, aborda las prácticas de reutilización y resignificación de materiales de archivo pre-existentes. Su trabajo ofrece herramientas clave para comprender cómo *Play Back. Ensayos de una despedida* emplea estrategias de montaje y ficción para transformar un corpus documental limitado en un relato coherente y emocional. Estas prácticas permiten trascender las limitaciones de los registros históricos fragmentarios y generar nuevas formas de representación que entrelazan la imaginación y memoria.

Finalmente, José Martínez Rubio, en *Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua* (2014)¹², destaca cómo las formas híbridas de narrativa, como la docuficción, permiten representar realidades complejas y marginales sin renunciar al anclaje documental. El autor subraya que estas prácticas no solo cuestionan las fronteras entre lo real y lo ficticio, sino que abren espacios de representación para sujetos históricamente silenciados. Este enfoque es relevante para entender cómo el cortometraje construye una narrativa que no solo documenta, sino que también recrea y reivindica las memorias *trans* y *maricas*.

10 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 98.

11 Nicole Brenez, «Cartografías del Found Footage», *Laika*, n.º 5 (2014).

12 José Martínez Rubio, «Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua», *Castilla: Estudios de Literatura*, n.º 5 (2014).

En conjunto, las perspectivas de estos autores proporcionan un marco teórico robusto para analizar *Play Back. Ensayos de una despedida* desde un enfoque visual y autoetnográfico. Este marco me permite situar el cortometraje dentro de un diálogo más amplio sobre la relación entre memoria, archivo y representación, así como sobre la capacidad de las narrativas híbridas para resistir el olvido y resignificar las historias de las comunidades marginadas.

El cortometraje de Comedi se convierte para mí en un ejemplo poderoso para explorar cómo el cine contemporáneo utiliza y resignifica archivos y memorias. En este análisis, retomo y desarrollo la noción de «máquinas de archivos» —inspirada inicialmente en la teoría de Anna Maria Guasch— como un concepto propio y central en mi investigación. Desde mi perspectiva, los archivos no son simplemente contenedores pasivos, sino dispositivos activos que construyen significados y configuran memorias. En *Play Back. Ensayos de una despedida*, las cartas y los escasos registros visuales de la cultura *drag* en los años ochenta y noventa operan precisamente como los engranajes de una de estas máquinas: un mecanismo que reactiva la memoria colectiva y desafía el olvido sistemático impuesto por la crisis del sida y la represión social.

De manera complementaria, el concepto de *dispositivo de memoria* —que desarrollo a partir de las reflexiones de Anna Maria Guasch— me permite entender cómo el archivo se resignifica para generar nuevas narrativas. En el caso de Comedi, la docuficción no solo preserva los testimonios de un grupo de artistas, sino que los transforma en un relato que dialoga con el presente. Este dispositivo opera como un puente entre la memoria individual y la colectiva, logrando que las experiencias de pérdida y resistencia trasciendan su contexto original y adquieran un significado político y universal.

La docuficción, como la teoriza José Martínez Rubio, es la herramienta clave en el cortometraje para navegar entre los límites de lo documental y lo imaginado. Comedi utiliza este recurso para habitar los vacíos del archivo, creando un espacio liminal donde las memorias

espectrales encuentran, finalmente, una representación. Este híbrido narrativo no pretende replicar una verdad literal, sino construir un *ensueño* visual que permita honrar y restituir a quienes fueron borrados del relato histórico.

Finalmente, la idea del fantasma como figura central en las memorias visuales conecta con las reflexiones de Jacques Derrida sobre el duelo y la presencia espectral en el cine. En *Play Back*, los fantasmas de quienes no están físicamente, pero cuya esencia pervive en cartas y relatos, aparecen como voces que atraviesan el tiempo y exigen ser escuchadas. Estos espectros no se limitan a ser recordados; su aparición es un acto que desafía el olvido, insistente en reclamar una existencia más allá de la ausencia física.

Con respecto a los métodos y materiales, el enfoque metodológico para esta investigación es cualitativo. La muestra está constituida por un corpus de secuencias extraídas del cortometraje *Play Back. Ensayos de una despedida* (2019), dirigido por Agustina Comedi. La elección de este filme se justifica por su enfoque específico en el uso y la resignificación de materiales de archivo pertenecientes a la comunidad *trans y marica* en Argentina.

Para su análisis se emplea de forma complementaria el método visual crítico de Gillian Rose y la autoetnografía¹³ como recurso interpretativo. Se vuelve necesario aquí hacer un paréntesis para aclarar que el uso de la autoetnografía resulta central en esta investigación, pues es una de las pocas metodologías que permite situar a quien escribe dentro del texto, haciendo de la experiencia encarnada —del cuerpo, la memoria y la afectividad— un lugar legítimo de producción de conocimiento. Esta perspectiva situada y vivencial me permite, por tanto, conectar lo personal con lo académico. Este análisis se centra en cómo se disponen los elementos visuales que componen la pieza y cómo estos articulan los

13 Metodología de investigación cualitativa que permite situar a le autore dentro del proceso investigativo, reconociendo su experiencia, memoria y posición corporal como fuentes de conocimiento, en diálogo crítico con contextos sociales, culturales y políticos más amplios.

archivos de la comunidad *trans* y *marica*, indagando a la vez en las emociones vinculadas a la memoria y al duelo. Para ello, la investigación se organiza en función de cuatro lugares o ejes analíticos:

1. El lugar de la producción: se reflexiona sobre cómo, desde la propia experiencia, se perciben y comprenden las tecnologías y formas de producción utilizadas en la creación de imágenes sobre la comunidad *trans* y *marica*. A esto se suma una crítica del modo cisheteronormativo¹⁴ de observar los archivos, considerando cómo mis vivencias como persona *trans* y *marica* influyen en la lectura de las imágenes y en comprensión del proceso. Las preguntas que guían este eje son las siguientes: ¿cómo me siento representado o desafiado por las tecnologías y narrativas que emplea una directora cis en la representación de esta historia? ¿Qué impacto emocional tiene esta forma de producción en mi mirada como espectador *trans*?
2. El lugar de la imagen: se analizará la naturaleza sensorial y subjetiva de la imagen desde mi experiencia personal, destacando cómo los materiales de archivo *trans* y *marica* resuenan con imágenes que evocan memorias propias, ya sea a nivel de identidad, duelo o resistencia. Las preguntas que guían este eje son las siguientes: ¿qué emociones o recuerdos propios surgen al ver estos archivos? ¿Cómo me afecta ver imágenes que representan experiencias *trans* y *maricas*, y cómo estas experiencias se relacionan con las propias?

Plantear cada uno de estos lugares desde lo autoetnográfico enriquece este análisis crítico, ya que ofrece lecturas íntimas y subjetivas sobre los archivos y sus representaciones existente en ellos. No se trata de un análisis

14 El término «cisheteronormativo» designa aquí el régimen social que impone como norma universal la alineación entre sexo asignado al nacer, identidad de género cisgénero y heterosexualidad, construyendo como desviación o anomalía todo lo que escapa a esa norma, es decir, lo *trans* y lo *marica*.

técnico y estético tradicional, sino de una aproximación situada que se integra a cada nivel de la observación visual.

En cuanto a los resultados, aunque podría haber elegido cualquiera de las secuencias que componen este cortometraje, he realizado una selección guiada por su peso narrativo y sus cualidades técnicas. Por ello, el análisis se centrará en tres momentos clave (secuencia 1, secuencia 2, secuencia 3), a partir de los cuales abordaré, de manera progresiva, el lugar de producción y el lugar como imagen.

a) El lugar de la producción

Para iniciar el análisis, partiré del lugar de producción en la secuencia 1: «la entrevista». En esta secuencia, una travesti que hace de entrevistadora —acompañada por otra persona que asume el rol de camarógrafo— ingresa a los camerinos de un bar. Este espacio, apartado del escenario y de la pista de baile, se presenta como un lugar íntimo de preparación. Durante el recorrido hacia el camerino, la entrevistadora se encuentra con La Colo y con un hombre de traje oscuro, quienes aparecen arreglándose frente al único espejo de la habitación. Con rapidez, la entrevistadora se dirige a La Colo y procede a entrevistarla. Tras un corte, la escena continúa con la voz en *off* de la entrevistadora, pero la imagen ahora se centra en La Delpi (véase figuras 2 y 3).

La secuencia es simple y breve: una entrevista se llevaba a cabo en los camerinos de un bar, cuyas entrevistadas son dos travestis, La Colo y La Delpi, unos minutos antes de su presentación en el escenario. Los archivos que componen esta secuencia en la película duran apenas 33 segundos. Están compuestos por una primera toma sin corte que inicia con un plano general y avanza hacia un plano medio; luego, un corte seco da paso a una segunda toma, esta vez en plano medio.

Para este momento tomo en cuenta dos aspectos clave en esta primera secuencia (y en las siguientes):

- 1) La tecnología como condicionante de la imagen. La imagen fue registrada por el camarógrafo más como una reacción al momento que como el resultado de una estrategia pensada sobre una selección cuidadosa de tomas y encuadres cuidadosamente seleccionados. Este carácter está determinado, además, por la tecnología misma de la cámara VHS, un dispositivo que prioriza el foco en los personajes más cercanos y deja fuera de campo —o desenfocados— a quienes se encuentran más lejos.
- 2) El remontaje como resignificación. Las tomas que observamos son archivos remontados: registros originales de los años noventa cuya textura visual está marcada por los pequeños errores propios del soporte VHS. Este material responde a una selección y un orden impuesto a través del montaje contemporáneo, según el deseo de la directora de que imágenes entren en un diálogo nuevo entre sí.

176

El movimiento de cámara presente en el registro original se debe al uso de una cámara en mano por parte del camarógrafo durante la entrevista. Esta decisión pudo responder a motivos de accesibilidad, comodidad o practicidad, factores que en cualquier caso facilitan la inmediatez del registro. Dicho movimiento, conservado en el archivo, aporta una textura de inestabilidad y presencia física que el montaje posterior integra como parte fundamental de la memoria visual rescatada.

La iluminación en el registro está determinada por dos fuentes. La primera una luz directa, pequeña y cálida, adosada a la cámara, que ilumina desde cierta altura los rostros frente al objetivo. La segunda procede de la habitación misma: un bombillo incandescente en la pared del fondo que genera un contraluz, ocultando parcialmente todo aquello que no es alcanzado por la luz principal.

El sonido directo se captó mediante el micrófono de cable de la entrevistadora, mientras La Colo y La Delpi respondían a sus preguntas. Sin embargo, en el remontaje, este sonido adquiere una nueva textura. Se super-

pone una capa sonora suave, propia del funcionamiento de un reproductor VHS —con su zumbido característico y las pautas ocasionales de la cinta—, así como el ruido del *glitch*, que acompaña y subraya la materialidad digital de la imagen intervenida.

Esta banda sonora compuesta avanza durante la primera toma. Luego, da paso a un silencio del que emerge una voz en *off*: la de La Delpi narrando, con un tono neutro, lo que se nos muestra. Esta voz se yuxtapone como el único elemento sonoro en la segunda y última toma.

A través de estas tecnologías y decisiones narrativas, la directora enfatiza la importancia de ese espacio íntimo: el camerino. Este lugar, captado con espontaneidad por la cámara original y luego reconstruido mediante el remontaje, se presenta como un *backstage*, un detrás de escena que se muestra sin la pretensión de una representación realista o planteada. Todo lo que le rodea al encuadre principal se sumerge en sombras, mientras que los personajes —la entrevistadora, La Colo, su acompañante y La Delpi— son iluminados de manera destacada. De este modo, todas y todos se vuelven visibles para el dispositivo, tejiendo a través de sus diálogos un momento de complicidad que parece rescatado y reanimado en el presente de la mirada.

177



Figura 1. Fotograma de la película *Playback*. *Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Figura 2. Fotograma de película *Playback*. *Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Figura 3. Fotograma de película *Playback*. *Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

En cada una de las secuencias elegidas, las tecnologías empleadas en la realización de «la imagen determina la forma, su significado y su efecto»¹⁵. En el caso de esta secuencia —y de la siguiente—, el análisis permite identificar y contrastar dos lugares de producción de la imagen:

¹⁵ Rose Gillian, *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales* (Murcia: CENDEAC, 2019), 75.

1. Su lugar como registro material original, condicionado por la tecnología y el contexto de su captura.
2. Su lugar como archivo remontado, donde ese mismo material es intervenido y recontextualizado para reconstruir, desde el presente, aquella que se busca recordar y dotar de sentido.

Hay un elemento crucial a considerar al reflexionar sobre la producción misma de la imagen. Para mí, resulta vital entenderla desde la urgencia que señalan los estudios *trans*: la necesidad de mirar estas producciones con las personas *trans*, no sobre ellas. La pieza elegida, si bien de un proceso estructurado y del deseo de una directora cis, no está exenta de una cierta ingenuidad productiva. Esta se aleja del tecnicismo cinematográfico convencional y apela, en cambio, a un hacer sincero y visceral, donde la experimentación con la imagen parece brotar de una necesidad expresiva más que de un dominio técnico calculado. Es un proceso que nace, ante todo, del deseo colectivo de impedir que la muerte y el olvido tengan la última palabra. Es, en última instancia, un acto a través del cual nosotros —personas *trans* y *maricas*— podemos reencontrarnos y ser restituides en la pantalla.

En el análisis del lugar de la producción para la secuencia 2: «retratos», se presentan lo que parecen ser ocho fotografías de algunas asistentes al espectáculo de aquella noche. Estas mujeres y travestis fueron capturadas originalmente por la lente de la cámara, pero su presencia en el filme es el resultado de una decisión de montaje: Comedi aplica una pausa extensa sobre esos fotogramas, extrayéndolos del flujo temporal y suspendiéndolos en un instante dilatado en la pantalla. Este gesto no es neutral; es una intervención que las detiene para que podamos verlas y, crucialmente, reconocerlas en su individualidad dentro del archivo colectivo (véase figuras 4 a la 11).

Hasta este punto han transcurrido 22 segundos, en un lapso que nos ha permitido observar esos rostros y volverlos, de algún modo, familiares. Estas imágenes funcionan como retratos fijos cuyas protago-

nistas miran hacia un punto fuera de cuadro o buscan encontrarse con la cámara, a menudo con una sonrisa. La luz de la cámara las ilumina de manera directa, atrayéndolas a un primer plano y sumiendo en la oscuridad —en un deliberado olvido visual— todo lo que resulta irrelevante para ese instante íntimo. El sonido se torna calmado y contenido, guiado una vez más por la voz *off* de La Delpi, quien ahora narra con un ritmo mucho más pausado mientras desfilan las fotografías de quienes fueron sus compañeras.

Como resultado de las tecnologías empleadas y de las narrativas construidas, es inevitable reconocer en esos rostros una forma de vinculación afectiva. Este acontecimiento en la pantalla, activado por la sucesión de imágenes, afirma una sensación de familiaridad en mí que, sin embargo, también contiene la semilla de su propia disipación, tal como señala Mier Garza:

180

De ahí el inabordable espectro de las potencias de la imagen cinematográfica: llevar al espectador al extravío o a la reflexión, a la intensificación de la experiencia y el sentido de la colectividad o confinarlo en una esfera cerrada, individual, de disipación, de olvido, incluso de placer; lo puede conducir asimismo a la invención de una identidad propia o a la fusión en la esfera imaginaria del relato. [...] ¹⁶

En este caso en particular, me atrevo a afirmar que se produce más bien una fusión entre mi propia identidad y la esfera imaginaria del relato. Porque, siendo *trans* y *marica*, aquello que se me muestra en la pantalla me resulta familiar. Se trata de un tipo de reconocimiento que nace y opera desde una posición situada, diferenciándose claramente de aquellas miradas que no son *trans* ni *maricas*.

16 Raymundo Mier Garza, «Imagen, relato y registro: El cine y las alternativas de la historiografía», *Historia y gráfica*, n.º 39 (2012): 19.



Figura 4. Fotograma de la película *Playback*. Ensayo de una despedida (Comedi 2019).



Figura 5. Fotograma de película *Playback*. Ensayo de una despedida (Comedi 2019).



Figura 6. Fotograma de película *Playback*. Ensayo de una despedida (Comedi 2019).



Figura 7. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Figura 8. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Figura 9. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Figura 10. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Figura 11. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

183

La secuencia 3: «la imagen va a negro» concluye con un espectáculo de *lip-sync*¹⁷ cantado por La Colo. El video se detiene abruptamente, congelando su figura en mitad del *performance*. Un corte brusco sumerge luego la pantalla en negro. En ese vacío visual solo persisten las interferencias características del soporte VHS, como si el archivo mismo se desmaterializara. No hay más imágenes que mostrar. En la oscuridad, solo resuena la voz de La Delpi, que termina su relato en compañía del zumbido residual del reproductor de VHS, aún en fun-

¹⁷ Movimientos sincronizados con la boca al hablar o al cantar.

cionamiento. Finalmente, aparecen los títulos del cortometraje y la película llega a su fin (véase figuras 12 a la 14).

Este plano constituye un cierre simbólico para la historia: ya no hay imágenes, pues nunca hubo muchas que mostrar, solo los rastros espectrales de lo que ya no está. La pantalla se llena de las interferencias de un archivo visual que parece desintegrarse ante nuestros ojos. En ese espacio liminal, el zumbido del VHS se resiste a cesar, persistiendo como un residuo sonoro que acompaña y sostiene el relato final de *La Delpi*. Su voz termina resonando como un eco que intenta, precisamente, escapar a la lógica definitiva de la muerte.

184



Figura 12. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

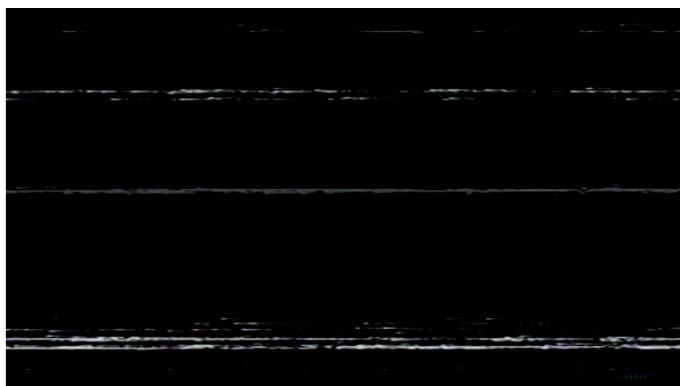


Figura 13. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

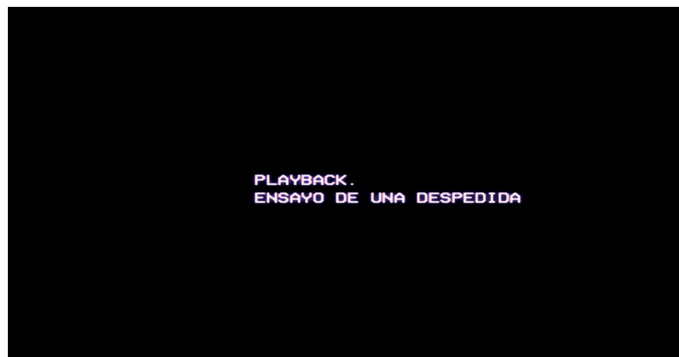


Figura 14. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

b) El lugar de la imagen

En la secuencia 1: «entrevista», el primer momento de producción —el registro espontáneo realizado por *maricas* y *travestis* en el bar— se funde con el segundo momento: su remontaje. Este está determinado por las decisiones, los intereses y los deseos (o no deseos) de la directora sobre estos mismos archivos que ahora conforman la película. A través de imágenes que son (re)significadas por la cuidadosa selección del montaje y por la voz narrativa de La Delpi, asistimos a un proceso de rememoración e imaginación. Ella otorga, desde el terreno de lo imaginario, un conjunto de significados que nos permiten comprender la vida de aquel grupo, dotándola de un sentido profundamente personal. Este gesto ejemplifica la función social del imaginario que describe Claval:

185

El papel del imaginario es el de instruir la sociedad, es decir, ofrecer un conjunto de significados que hacen comprender la vida en grupo y le dan un sentido. El imaginario radical permite que lo reflejado por las pulsiones profundas irrumpa en la sociedad que se instituye [...]¹⁸

18 Paul Claval, «Mitos e imaginarios en geografía», en *Geografías de lo imaginario*, ed. de Alicia Lindón y Daniel Hiernaux (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2012), 31.

Ese lugar que ocupa la imagen, tras su doble producción, «despliega resignificaciones capaces de asir la realidad, manipularla, moldearla e interpretarla»¹⁹ sobre las propias imágenes, sin restarles veracidad histórica, sino sumando otras formas —afectivas, subjetivas— de mirarlas y de experimentarlas.

Este proceso de reconstrucción que me lleva a ser consciente que las cualidades antes analizadas no pueden desvincular su materialidad como archivos audiovisuales de su carácter simbólico y su contenido, el cual tiene una dimensión patente y otra latente. Esta última es polisémica y semánticamente inagotable, tal como lo afirmarían Riffo y Dittus en *Imaginación y cine: La noción de anthropos desde la figura del espectador*²⁰. A esto se le suma su procedencia como imágenes que nos conforman como personas *trans* y *maricas*, a la vez que brindan otra posibilidad de vernos y reconocernos a través de ellas.

Para mirar estas imágenes, que son parte de la memoria *trans* y *marica*, se necesita saber que muchas surgen del ejercicio inagotable de la imaginación, precisamente para no desaparecer. Es en este contexto donde el cine se revela como una «máquina de archivo», «cuyo producto —la imagen fílmica— es a la vez objeto, registro, documento y testimonio de un hecho existencial. En definitiva, es la persistencia de lo visto»²¹.

Es así como en el cine nos permite cultivar aquello que podríamos llamar «injertos de espectralidad»²², que inscriben huellas de los fantasmas sobre una trama general —la película proyectada—, la cual es en sí un fantasma. Pensar la figura del fantasma en estas imágenes no se aleja, además, de la significación personal que como personas *trans* y *maricas* otorgamos a nuestros propios archivos y memorias; se construyen por lo que falta y por lo que podemos imaginar para llegar a ellas.

Este proceso subraya una premisa fundamental: «La importancia radica en que el ser humano quien se ha creado a sí mismo a partir de

19 Ignacio Riffo y Rubén Dittus, «Imaginación y cine: la noción de anthropos desde la figura del espectador», *Comuni@cción: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo* 10, n.º 2 (2019): 124.

20 Riffo y Dittus, «Imaginación y cine...», 124.

21 Guasch, *Arte y archivo...*, 29.

22 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 98.

sus propios imaginarios, los que se encuentran socialmente establecidos. Y que se construyen socialmente desde la imaginación»²³.

Ahora bien, resulta apropiado ubicar este análisis dentro de la idea de un cine que se materializa a través de los fantasmas de memorias duelo, propios de la comunidad *trans* y *marica*, y que se reconoce en un constante rehacer de sus recuerdos y de sus escasos archivos. Se trata de procesos de trabajo que, en palabras de Jacques Derrida, ven en el cine:

[...] un trabajo de duelo magnificado. Y se presta a dejarse impresionar por todas las memorias en duelo, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia. Son entonces estos duelos sucesivos, ligados a la historia y al cine, los que hoy “hacen marchar” a los más interesantes personajes [...]»²⁴

Estos archivos, surgidos en plena crisis del sida en Argentina, fueron creados por las travestis y *maricas* de aquel tiempo. Son ellos los que reúnen memorias en imágenes capaces de desatar, en cadena, complicidades entre algunas y disputas por la «versión real»²⁵ de momentos compartidos. Aun así, estos archivos también ven en lo imaginario y en la ficción una forma de remontar aquellas estructuras para contar una verdad modificada estéticamente: alterada en su composición, que no solo evitan caer en la mentira, «sino que luchan contra el silencio y el olvido de la historia»²⁶.

Sin saberlo, el trabajo de La Delpi y sus compañeras al ayudar a estructurar el guion de la película despliega esa posibilidad: la de poder contarse aquellas historias que solo ellas recuerdan, en un intento por no dejarlas escapar. Es una suerte de reconstrucción de la propia memoria —personal y colectiva—, pero siempre íntima.

23 Rubén Dittus, «La tesis del ojo semiótico: notas preliminares», *Revista Liminales* 7, n.º 14 (2018): 87.

24 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 98.

25 Agustina Comedi, «Memoria trans: ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está», *Revista Anfibia* (2016): <https://www.revistaanfibia.com/esta-se-fue-esta-murio-esta-ya-no-esta/>.

26 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado* (Madrid: Siglo Veintiuno, 1996).

Al llegar a este punto del análisis, me pregunto: ¿cuáles son verdaderamente las emociones o los recuerdos propios que surgen al ver estos archivos? Soy consciente de que mi propio acto de mirar (*the act of looking*), según la filósofa Mieke Bal, está anclado al cuerpo y es, por lo tanto, «profundamente impuro»²⁷. Esa impureza señalada por la autora converge inherentemente en la interpretación desde un primer lugar: «Lo encuadrado, reconocido en un acto cognitivo e intelectual por naturaleza (los planos, la textura, el tiempo, el movimiento, la luz). Y desde un segundo lugar, basado en los sentidos: escuchar, leer, probar u oler»²⁸.

Estas imágenes son para mí un ensueño²⁹: un fenómeno que acontece en ellas mismas y les da sentido, y que ocurre específicamente en los archivos de la comunidad *trans* y *marica*. En este caso, bajo la voz guía de La Delpi, quien cuenta para sí y para quien escuche sus memorias. Estas emergen con una profundidad que la directora, por sí sola, no habría podido alcanzar, porque provienen de la experiencia que atraviesa la vida. Es la línea que une mi propia vivencia con la de La Delpi, unidas por la pérdida —no de una, sino de muchas— vidas *trans* y *maricas*. Es, en definitiva, un no dejar ir que se aferra a la misma imagen-tiempo que, sin saberlo, La Delpi comparte con nosotres desde la propia ingenuidad de usar el cine para satisfacer su necesidad vital de contar.

Quizás este análisis debería enfocarse únicamente en el trabajo de la directora sobre estos archivos y en la construcción de la imagen en su película, pero sobre ello ya se ha dicho mucho. Me interesa, más bien, aquello que considera Figari: ese algo que surge como un gesto, que escapa, que resiste y que siempre excede cualquier interpretación, ya sea en los archivos, en la voz de La Delpi o en su carta. Estos «recursos estéticos se ponen en juego como “experiencias de transgresiones [...] en un acto que abarca la plenitud del gesto»³⁰ la misma despedida.

27 Mieke Bal, «Análisis», en *Tiempos Trastornados* (Madrid: Akal, 2016), 32.

28 Bal, «Análisis...», 32.

29 Entendiendo al «ensueño» como una propuesta que surge como propia como el fenómeno que junta a la memoria y la imaginación en el mismo acto de recordar y cuya experiencia pasa tanto como por el cuerpo como por el afecto.

30 Carlos, «Semióticas queer: subversiones simbólicas de experiencias abyectas», *DeSignis* 19 (2012): 51.

Se trata de un quehacer de personas *trans* y *maricas* que crean colaborativamente dentro del cine —entendido como dispositivo de memoria, como máquina de archivo y, en última instancia, como fantasma—.

Estas experiencias —que para las personas no *trans* ni *maricas* pueden pasar inadvertidas— advierten para mí una potencia radical en la creación. Como señala Deleuze, «un creador no es un ser que trabaja por placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absoluta necesidad»³¹. Y aquella necesidad que emana de los archivos, de La Delpi y de su carta, es, una vez más, la despedida a su mejor amiga —a sus amigas— que ya no están, que se fueron. De ellas solo quedan unas pocas imágenes que nos permiten recordarlas.

Ahora bien: ¿cómo me afecta ver imágenes que representan experiencias *trans* y *maricas*, y de qué modo estas se relacionan con la mía? La respuesta está cerca. Estos archivos en la película, al igual que cada una de nuestras historias, buscan visibilizar cuerpos que fueron invisibilizados y rescatar testimonios que nadie quiso escuchar. Como señala Comedi en su crónica «Ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está» para la revista *Anfibia*: «en los ochenta, en plena democracia en Argentina, donde se fusilaban travestis en la Panamericana. Eso no se supo, o se supo y no importó. Chicas que desaparecían y eran enterradas sin que se supiera qué había sido de ellas»³².

Algo semejante ocurre con la secuencia 2: «retratos» y su lugar como imagen. Aquí se observan principalmente fotogramas fijos donde las protagonistas —travestis asistentes de aquella noche— miran hacia la cámara, a menudo con una sonrisa. Iluminadas por su luz, son atraídas a un primer plano de un instante que, para Francesco Casetti, constituiría una enunciación cinematográfica: «El acto de apropiarse de las posibilidades expresivas del cine para dotar de cuerpo y conciencia a un filme»³³, aunque ellas no lo supieran.

31 Gilles Deleuze, «¿Qué es el acto de creación?», trad. por Bettina Prezioso, *Conferencia en la FÉMIS, París* (1987): <https://gep21.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>.

32 Comedi, «Memoria trans...».

33 Francesco Casetti, *El film y su espectador* (Madrid: Cátedra, 1989), 49.

Es entonces cuando la secuencia se centra en la construcción misma del archivo audiovisual, usando la pausa para crear una sensación de imagen fotográfica. Esta secuencia parece conjugar temporalidades similares entre fotografía y cine, aunque ambas tomen rumbos distintos a partir de la temporalidad de la imagen, según Mier Garga:

La imagen fotografiada aparece como revelación de la potencia pura, en devenir, de lo que existió. Exhibe una síntesis en el presente de la matriz potencial de lo pasado y de las tensiones abiertas a lo que advendrá. Por otra parte, el cine asume, enteramente, la narración como una exploración de las características expresivas, intrínseca de la acción de su imagen. Ahonda los sentidos de su manifestación temporal. Su imagen, a diferencia de la fotografía, no es la de una potencia pura, sino del despliegue de esas potencias realizadas en los cuerpos, en situación, en entornos de acción recíprocas; son los movimientos en su duración [...] ³⁴

190

Comedi, a través del montaje, convierte aquellos archivos audiovisuales —sus fotogramas— en imágenes fotográficas detenidas. Este gesto permite que sean observadas en un dejar que y para que los «espectros se nos aparezcan sobre la pantalla» ³⁵. Además, establece en ellas ciertas propiedades y relaciones con la fotografía como «esto ha sido», concepto que Mier Garza retoma de Barthes:

El eso ha sido está siempre acompañado de los efectos que acompañan al devenir presente y al devenir ausente de la presencia, a la movilización del deseo y del afecto que acarrea la representación imaginaria de los imagos del vínculo [...] ³⁶

34 Mier Garza, «Imagen, relato y registro...», 19.

35 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 98.

36 Mier Garza, «Imagen, relato y registro...», 16.

Ellas ya no están, pero de ellas nos quedan sus imágenes: aquellos retratos elaborados a partir de archivos manipulados que nos regalan un instante que *ha sido*, pero que, gracias al cine, una vez más *vuelven a ser*.

En la tesis de Edgar Morin, el cine, al igual que la fotografía, confirma la presencia de algo que está ausente, pero le añade una doble impresión de la realidad que, de acuerdo con el autor, restituye «el movimiento de las cosas y seres, proyectándolos, liberándolos de la película sobre una superficie en la que parecen autónomos»³⁷. Esta duplicidad forma parte del devenir presente y del devenir ausente de la presencia, conservando ese despliegue de potencias realizadas sobre los cuerpos en situación —el movimiento y duración que son propios del cine—.

Esta capacidad se pone al servicio de un gesto ético: acompañar los rostros de aquellas chicas que desaparecían y eran enterradas sin que se supiera qué había sido sin ellas. Ahora, en «estos archivos, son vistos bajo una luz contraria, como un gesto contrario al olvido»³⁸, tal como enfatiza Comedi. Se trata de fotogramas que detienen el tiempo, congelando a las protagonistas y haciéndolas inmortales frente a la muerte, dentro de ese proceso de recuerdo que La Delpi nos ofrece. Como señala Derrida:

El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Nos habla de aquello de lo que no se vuelve, nos habla de la muerte. Por su propio milagro espectral nos señala aquello que no tendría que dejar huella. Es por tanto dos veces huella: huella del testimonio en sí, huella de lo sin huella, huella del exterminio [...]³⁹

Las emociones o recuerdos que surgen al ver estos archivos me hacen pensar en todas aquellas personas *trans* y *maricas* que no tuvieron finales felices ni momentos posibles para pensar en ellos. Esto «ocurre

37 Riffo y Dittus, «Imaginación y cine...», 126.

38 Comedi, «Memoria trans...».

39 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 101.

sin ansias de apropiarse de una realidad ajena»⁴⁰, desde el reconocimiento de un dolor compartido y de una memoria que nos constituye.

Por último, en la secuencia 3: «la imagen va a negro», vemos a La Colo cantando; su imagen es detenida por el montaje de Comedi, reiterando así aquello que *ha sido*. La pantalla se sume en el negro y ya no hay imágenes que mostrar, salvo un vacío que parece surgir de la mente de La Delpi. Su voz persiste pese a la oscuridad, manifestándose como un psiquismo social —el mundo imaginario que, según Riffo y Dittus, ella ha construido mientras recuerda—.

De ese mundo interior surgen imágenes mentales que, «a partir de la fascinación por lo que aparece y desaparece en la pantalla, explican los alcances de la subjetividad propiciada por el dispositivo cinematográfico»⁴¹, el cual opera aquí, de modo primordial, como un dispositivo de memoria. Es la dualidad presencia-ausencia la que define «la naturaleza de la imagen fílmica»⁴², una dualidad que atraviesa esta y todas las secuencias anteriores.

192

En un cierre simbólico, esta carta de despedida ya no se acompaña de imágenes, salvo aquellas que han ido apareciendo en el recorrido por estos archivos. Como sostiene Derrida: «Cada uno proyecta algo íntimo sobre la pantalla, aunque todos estos “fantasmas” personales cruzan en una representación colectiva»⁴³.

Las discusiones y las conclusiones de este trabajo muestran al cine como dispositivo de memoria que se convierte en una herramienta de resistencia y reivindicación de las identidades *trans* y *maricas*. Permite que nuestros recuerdos, nuestros cuerpos y nuestras historias —olvidadas o silenciadas— se mantengan vivos y presentes en la pantalla. En este caso, el trabajo de Comedi usa archivos audiovisuales para construir una narrativa que desafía el olvido y les otorga, una vez más, vida a aquellas historias a través del montaje. Las imágenes y los fotogramas detenidos, junto con la voz de La Delpi, no solo permiten reconocer lo perdido,

40 Susan Sontag, «Objetos Melancólicos», en *Sobre la Fotografía* (México: Alfaguara, 2006), 26.

41 Riffo y Dittus, «Imaginación y cine...», 126.

42 Riffo y Dittus, «Imaginación y cine...», 126.

43 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 99.

sino que también subrayan la importancia de la memoria, tanto personal como colectiva.

La secuencia 2: «retratos», en la que las protagonistas travestis son capturadas en fotogramas fijos, muestra cómo el cine puede transformar una imagen fotográfica estática en una representación activa de las potencias de los cuerpos en movimiento. A través de la luz de la cámara, las protagonistas se convierten en figuras inmortalizadas, un acto que no solo las conserva, sino que da vida una vez más a sus imágenes dentro del relato cinematográfico. Este fenómeno resalta el carácter temporal de las imágenes fílmicas, tal como lo señala Mier Garza: el cine no es una representación de la potencia pura de la imagen, sino una manifestación de las potencias desplegadas en los cuerpos, en «el tiempo y en el espacio»⁴⁴. En este sentido, el cine se convierte en una forma de resistencia que no solo narra, sino que también transforma y preserva.

La idea de la imagen como «eso ha sido», propuesta por Barthes y retomada por Mier Garza, también encuentra eco en el trabajo de Comedi, quien utiliza el montaje para articular la dualidad entre presencia y ausencia. Los fotogramas detenidos, al igual que la pantalla en negro en la secuencia final, enfatizan esta idea: la imagen como testimonio de lo que fue y, a la vez, como una huella de lo que ya no está. La ausencia se convierte así en una forma de presencia conservada a través de los archivos, una presencia que continúa hablando a través del silencio y el vacío. Derrida, al definir el cine como «el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta»⁴⁵, nos invita a reflexionar sobre cómo las imágenes cinematográficas se convierten en huellas de lo perdido, en testimonios de lo que ha sido borrado o exterminado que, no obstante, persisten como fantasmas y como memoria.

El cine, entonces, no solo conserva la memoria de lo que fue, sino que la reconfigura, dotándola de nuevas formas y significados. La imagen se vuelve en un espacio de encuentro entre el pasado y el presente, entre lo que se ha perdido y lo que sigue siendo posible. Este trabajo nos invita a cuestionar la relación entre el archivo, memoria y subjetividad, y a preguntarnos cómo, a través de la imagen, podemos reimaginar y reconstruir las historias que nos han sido arrebatadas como personas *trans* y *maricas*. Así, al igual que los cuerpos de las protagonistas travestis y *ma-*

44 Mier Garza, «Imagen, relato y registro...», 15.

45 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 101.

ricas que desaparecieron, sus imágenes y sus recuerdos sobreviven en el archivo cinematográfico, desafiando el olvido y desmintiendo la muerte.

Por último, en la secuencia 3: «la imagen va a negro», Comedi lleva a cabo una transformación final del archivo, presentando a La Colo cantando mientras la pantalla se sume en negro. En este vacío, solo persiste la voz de La Delpi, que sigue resonando pese a la ausencia de imágenes. Este momento, según Riffo y Dittus, se convierte en la manifestación de un «psiquismo social»⁴⁶, donde la mente de La Delpi continúa proyectando su mundo interior. La fascinación por las imágenes que aparecen y desaparecen refleja la capacidad del dispositivo cinematográfico para generar y transmitir una subjetividad saturada de significados.

La dualidad entre presencia y ausencia, constitutiva de la imagen fílmica, se convierte en una forma de representar aquello que ha sido: una manera de hacer presente, a través del vacío y la voz, lo que ya solo existe como huella y recuerdo.

En esta secuencia final, el vacío se convierte en un espacio simbólico en el que las imágenes ya no son necesarias para que lo representado siga existiendo. Lo que perdura es la voz, la memoria y el recuerdo. Esta desaparición simbólica subraya el poder del cine como dispositivo de memoria, capaz no solo de preservar lo que *ha sido*, sino de reconfigurar el pasado y proyectarlo hacia un futuro.

En algún punto de este recorrido de archivos, Derrida señala que «cada espectador proyecta algo íntimo sobre la pantalla; pero estos “fantasmas” personales»⁴⁷, en el cine, se encuentran y funden en una representación colectiva. Lo íntimo se hace colectivo, y lo colectivo se reconfigura a través de lo íntimo, en una mezcla que deja huella y que, en última instancia, transforma la memoria misma.

El trabajo de Comedi nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de los archivos y la memoria en el cine, especialmente en el contexto de las identidades *trans* y *maricas*. A través de la manipulación de los archivos y el uso del montaje, Comedi crea una narrativa que no solo conserva la memoria de lo que ha sido, sino que la reimagina y la reconfigura. El cine se convierte así en un espacio de resistencia que desafía el olvido, preservando las historias de quienes han sido borrados o invisibilizados por la historia oficial.

46 Riffo y Dittus, «Imaginación y cine...», 129.

47 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 99.

Esta praxis cinematográfica revela la capacidad del cine para crear una nueva temporalidad: una que permite que lo ausente siga presente. La ausencia, lejos de ser un simple vacío, se convierte en un espacio de posibilidad donde las imágenes, aun al desaparecer, continúan resonando en la memoria colectiva.

La dualidad entre presencia y ausencia, tan central en el trabajo de Comedi, nos invita a cuestionar las fronteras entre lo que ha sido y lo que puede ser. El cine no solo preserva la memoria, sino que también la transforma, creando nuevas formas de representación que permiten reimaginar el pasado y proyectarlo hacia el futuro. Las imágenes, al igual que nuestros cuerpos como personas *trans* y *maricas*, se convierten en fantasmas que siguen hablando, desafiando el olvido y la muerte, y abriendo un espacio para nuevas formas de resistencia y afirmación.

De este modo, la memoria de nuestras identidades *trans* y *maricas* no solo es preservada en los archivos, sino que sigue viva en la pantalla, en la imagen, y en la subjetividad que cada uno de nosotros proyecta sobre ella. Siendo la representación cinematográfica, un acto que afirma lo que ha sido y lo que sigue siendo posible.

Somos aquel y todos los fantasmas: las presencias espectrales que el cine de Comedi atrapa del archivo y del olvido. Cuerpos *trans* y *maricas*, devenidos en memoria que habitan el umbral entre lo que *ha sido* y lo que *puede ser*. Somos el susurro en la pausa y rostro en el fotograma en la oscuridad. Fantasmas que se niegan a la despedida. En un aprender a habitar la pantalla para nombrarnos desde la pérdida y, desde allí, seguir escribiendo.

195

Cómo citar este artículo:

Romero Villasagua, Mayro. «*Soy aquel y todos los fantasmas*: hacia un análisis visual y autoetnográfico del cortometraje *Play Back*. Ensayos de una despedida, de Agustina Comedi». *Fuera de Campo* 9, n.º 1-2 (2025): 164-197

Bibliografía

- Bal, Mieke. «Análisis». En *Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, 17-55. Madrid: Akal, 2016.
- Casetti, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Claval, Paul. «Mitos e imaginarios en geografía». *Geografías de lo imaginario*, 29-48. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2012.
- Comedi, Agustina. *Playback. Ensayo de una despedida*. Argentina, 2019. Digital, 14 min.
- Comedi, Agustina. «Memoria trans: ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está». *Revista Anfibia* (2019). <https://www.revistaanfibia.com/esta-se-fue-esta-murio-esta-ya-no-esta/>.
- Deleuze, Gilles. «¿Qué es el acto de creación?». Conferencia en la FÉMIS, París, 1987. <https://gep21.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>.
- Derrida, Jacques, Antoine de Baecque, Thierry Jousse, Stéphane Delorme, y Antonio Tudela-Sancho. «El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida». Traducido por Olivier Giménez. *Desobra [Pensamiento: Arte: Política]*, n.º 1 (2002): 93-106.
- Dittus, Rubén. «La tesis del ojo semiótico: notas preliminares. / The eye semiotic thesis: preliminary notes». *Revista Liminales. Escritos sobre Psicología y Sociedad*, n.º 7 (2018): 85-101. <https://doi.org/10.54255/lim.vol7.num14.341>.
- Figari, Carlos. «Semióticas queer: subversiones simbólicas de experiencias abyectas». *DeSignis*, n.º 19 (2012): 47-57.
- Gillian, Rose, ed. *Metodologías Visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: CENDEAC Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2019.
- Guasch, Anna Maria, ed. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Mier Garza, Raymundo. «Imagen, relato y registro: El cine y las alternativas de la historiografía». *Historia y gráfica*, n.º 39 (2012): 13-43.
- Morin, Edgar, ed. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

- Ricoeur, Paul, ed. *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1996.
- Riffo, Ignacio, y Rubén Dittus. «Imaginación y cine: la noción de anthropos desde la figura del espectador». *Comuni@cción: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo*, n.º 2 (2019): 122-30.
- Sontag, Susan. «Objetos melancólicos». En *Sobre la fotografía*, 78-121. México: Alfaguara, 2006.



Rey asirio Asurbanipal a caballo clavando una lanza en la cabeza de un león.
Fuente: Wikipedia.



Vol. 9 N.ºs 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Reflexiones en torno a la cinematograficidad del arte: prehistoria y antigüedad del arte en clave (pre)cinematográfica

199

Reflections on the Cinematographicity
of Art: Prehistoric and Ancient Art in a
(Pre-) Cinematographic Key

Agustín Garcells Suárez

Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador)

Candidato a Doctor Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

agustin.garcells@uartes.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6330-1909>

RESUMEN

Este estudio consiste en la creación de una estrategia interdisciplinar, «giro cinematográfico», con el objetivo de reflexionar en torno a la dimensión cinematográfica de las artes. El estado del arte general ha revelado que el problema fundamental aquí es que existe una dificultad de raíz a la hora de separar el concepto de «cinematograficidad» del de «cinematógrafo convencional», teniendo en cuenta que el primero se encuentra instrumentalizado al descubrimiento e invención del cinematógrafo convencional. En este sentido, intentaremos demostrar que todo arte se trata, o puede tratarse, de una «cinematografía», «precinematográficamente» también y específicamente aquí, en la medida en que consiste en expresión a través de la imagen y el tiempo. Con este fin, desarrollaremos una serie de conceptos centrales, como «principio de la cinematograficidad», «voluntad cinematográfica», «consciencia cinematográfica», que nos permitan sustentar nuestras reflexiones a través de un período histórico que hemos restringido a la prehistoria y antigüedad del arte.

Palabras clave: giro cinematográfico, principio de la cinematograficidad, voluntad cinematográfica, consciencia cinematográfica, arte prehistórico, arte antiguo.

200

ABSTRACT

This study involves the creation of an interdisciplinary strategy, a “cinematic turn,” aimed at reflecting on the cinematic dimension of the arts. The general state of the art has revealed that the fundamental problem here is the inherent difficulty in separating the concept of “cinematographicity” from that of “conventional cinematography,” given that the former is instrumentalized in the discovery and invention of conventional cinematography. In this sense, we will attempt to demonstrate that all art is, or can be, a form of “cinematography,” “pre-cinematographically” as well, and specifically here, insofar as it consists of expression through image and time. To this end, we will develop a series of central concepts, such as the “principle of cinematographicity,” “cinematic will,” and “cinematic consciousness,” which will allow us to ground our reflections in a historical period that we have restricted to the prehistory and antiquity of art.

Keywords: cinematographic turn, principle of cinematographicity, cinematographic will, cinematographic consciousness, prehistoric art, ancient art

Introducción

Este artículo parte de reflexiones que hemos venido desarrollando hace varios años. Se trata más bien de una investigación que tiene varias capas, concebidas pacientemente, también como resultado de una serie de retroalimentaciones diversas, mediante conferencias, intentos de publicación, diálogos, correspondencias.¹

La presentación en junio de 2017 de la conferencia «En torno a la cinematograficidad del arte», en el auditorio de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, revelaba entonces que este relacionamiento entre arte y cinematografía podía parecer algunas veces demasiado forzado. Nuestro diagnóstico en principio arrojaba la posibilidad de que se hubiese entendido como una especie de improvisación en reversa de determinado concepto restringido del cinematógrafo convencional. Con el afán de ceder un poco en aras del entendimiento, propusimos una variante conciliadora, es decir, que «cinematograficidad», la condición formal por excelencia del cine, la capacidad de registrar el movimiento, incluido el sonido como forma particular de movimiento desde el cine sonoro, puede entenderse también aquí, en el sentido de «precinematograficidad». De esa manera pretendíamos blindar la hipótesis fundamental de la investigación, la idea de que todo arte se trata o puede tratarse de una «cinematografía» de algún modo, «precinematográficamente» también, es decir, en la medida en que consiste, igualmente o posiblemente, en expresión a través de la imagen y el tiempo, a través de los acontecimientos y no solamente una condición inherente al cine, una vez implementado desde su descubrimiento a finales del siglo XIX.

Ya en febrero de 2018, fue rechazado un texto facsímil que pretendíamos publicar en una prestigiosa universidad ecuatoriana. Los encargados de la publicación declararon que encontraban nuestra idea poco

¹ Los más fructíferos se dieron entre colegas entrañables, como es el caso de los cineastas Juan Martín Cueva, Libertad Gills y Andrés Dávila, así como los investigadores Paolo Vignola y Sara Baranzoni, todos compañeros de magisterio en la Universidad de las Artes de Guayaquil.

consistente con una posición actual en el campo de la teoría estética, por ejemplo, la insistencia de trasladar la idea de cinematograficidad a un arco de tiempo que rebasaba los límites de la historia del cine.

A nuestro juicio, aquí se revela parte del estado de la cuestión de nuestra hipótesis, al menos en el contexto artístico-regional. Esto es precisamente lo que indica que se haya entendido exactamente lo contrario de lo que pretendíamos realizar, nuestra idea principal aquí, es decir, que se puede sustentar el cine desde la cinematograficidad o precinematograficidad, definida anteriormente, inherente a las expresiones artísticas o simbólicas del pasado, cercano o lejano, hasta el presente, del arte en general, teniendo en cuenta que el cine es en efecto un arte. El que crea que esta reflexión es antihistórica —esto es que subordine la esencia del cine a los mecanismos fortuitos que empleó históricamente, la base fotoquímica, electromagnética o digital— estaría pasando por sobre la condición artística del cine y estaría manejando una estructura lineal obsoleta de la historia. La artísticidad del cine parece entonces que tiene un sentido ontológico también, por cuanto pudiera darse por sentado que el arte es inherente al ser humano, así como demostrar que la cinematograficidad o precinematograficidad es un principio inherente al arte también, es decir, que se trata de un principio artístico.

De aquí procede el problema real: resulta difícil separar el concepto de «cinematograficidad» del «cinematógrafo convencional», precisando que este último no se considera restringido al invento de los Lumière, sino a toda expresión considerada como cine en su desarrollo posterior, analógico, digital, etc. Esta cuestión nos lleva a advertir que este ensayo no es en rigor una teoría del cine, sino, en todo caso, una teoría —o parte de— del arte, en la medida que persigue la intención de entender el cine en su carácter interdisciplinar, en relación con las otras artes, o del arte desde su carácter cinematográfico. Nos planteamos, entonces, una hipótesis segunda: a estas alturas es posible y al parecer absolutamente necesario separar los conceptos de «cinematograficidad» y «cinematógrafo convencional».

Esta no se trata solo de «nuestra hipótesis», considerando que algo bastante parecido a lo que entendemos como «cinematograficidad» cuenta con un número importante de contribuciones por parte de célebres teóricos, filósofos, psicólogos y estetas, sobre todo franceses y germanos, entre los que destacan Henri Bergson (1859-1941), Arnold Hauser (1888-1966), Rudolph Arnheim (1904-2007), Andre Bazin (1918-1958), Edgar Morin (1921), Christian Metz (1931-1993), Gilles Deleuze (1925-1995).

Se detectó un segundo problema aquí: no solo es difícil separar «cinematograficidad» de «cinematógrafo convencional», sino que la noción de cinematograficidad se encuentra instrumentalizada ya al descubrimiento e invención del cinematógrafo convencional, cuestión que no solo limita la reflexión en torno al carácter cinematográfico de las «otras artes», sino que restringe el propio cinematógrafo a su concepción cinematográfica, valga la redundancia. En consecuencia, esta resulta no solo una postura bastante ordinaria, sino elitista, dado que conlleva peligrosamente a la idea de que arte y cinematógrafo se encuentran subordinados aquí a una especie de noción de «progreso».

203

Habría que preguntarse, no obstante, si cada una de estas contribuciones, a pesar de que parece que diferencia ya entre «cinematograficidad» y «cinematógrafo», no estaría favoreciendo implícitamente a la mencionada instrumentalización, una vez que suele considerarse como referente o hasta como *telos* propiamente, la invención, existencia y consolidación del cine como séptimo arte. A excepción de Bergson, cuya reflexión sí que es puramente ontológico-existencial², cabe considerar aquí que la instrumentalización de la cinematograficidad en el cine no solo fue algo inevitable, sino un paso dialéctico imprescindible a la hora del

2 Tan existencial que no fue preciso que conociera el cine como tal, probablemente le bastó con que fuera incipientemente patentado, cuestión que por otra parte, le lleva a aniquilar la consideración artística del cine, esto es, en esencia, que el cine parece aquí más una herramienta o una metáfora circunstancial, un medio fortuito, elemento que incide casi que peor que la propia instrumentalización del cine: «A pesar de la muy sumaria crítica que Bergson hará del cine poco después, nada puede impedir la conjunción de la imagen-movimiento, según él la considera, con la imagen cinematográfica». Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1984), 11.

descubrimiento y concepción de una «cinematograficidad del arte». Sin embargo, esto último no implica que lo otro no se haya dado de manera implícita, aunque sí que existe una didáctica muy poderosa aquí, que es posible implementar como metodología reflexiva, como metodología pedagógica, o como «giro cinematográfico».

Teniendo en cuenta lo anterior, el objetivo principal del texto presente consiste en la aplicación de este «giro cinematográfico» sobre determinado contexto artístico. Con este fin, será preciso, en principio, fundamentar nuestra estrategia a través de algunas herramientas que debemos definir previamente, tales como «principio de la cinematograficidad», «voluntad cinematográfica», «consciencia cinematográfica». El trabajo se encuentra estructurado siguiendo esa misma lógica: 1) la construcción cuidadosa de un marco teórico y 2) el análisis histórico-cronológico restringido a determinados casos que nos permitan verificar las hipótesis planteadas. Es necesario advertir que estas dos partes de la estructura terminan diluyéndose entre sí, por cuanto nos parecía más conveniente que, a partir de determinado momento, la reflexión teórica viniera acompañada de ejemplos concretos.

Desarrollo

Uno de los grandes aciertos de Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.) son sus consideraciones «universales» o «integrales» de las artes. En *Poética*, por ejemplo —un texto escrito entre 335 y 323 a. C.—, no limita solamente sus reflexiones al género poético —entonces la epopeya, la lírica, el drama o la comedia—, sino que advierte también acerca de las bondades de la pintura y la escultura, de la danza y la música, de todo arte donde la visualidad y el sonido, así como la espacio-temporalidad, se constituyen en sustancia o soporte propio.³

A esto debemos aducir que el arte se trata, además de una especie de la filosofía, de la mimesis o mimética óptico-temporal de aconteci-

³ Aristóteles, *Poética*. Edición trilingüe (Madrid: Gredos, 1999), 20.

mientos de índole «universal», de sucesos «universales», pero también «particulares» u ordinarios. Y por eso dice que «imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios»; o que «es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de esta sobre todo, de los que actúan»⁴, haciendo referencia al objeto por excelencia de esta imitación, los seres humanos y sus acciones e interacciones.

Una simbiosis tal —entre la imagen, el sonido, la palabra y el movimiento— constituye también una «cinematografía» o «registro del movimiento», en el sentido más literal posible de la palabra. El hecho de que la pintura no tenga sonido ni se mueva, o que la música, incluso la más «narrativa», no tenga imágenes, obedece a la condición más literal de la disciplina, cuestión que se ve complementada con la sinestesia, o cualquier otro recurso simbólico-alegórico donde se demuestra el verdadero carácter y poder del arte. Quedaría por precisar también en qué medida es y cómo es este registro, γράφω, que significa grabar, tallar, raspar, trazar, dibujar y, por supuesto, escribir. Esta precisión es imprescindible, pues aquí el filósofo griego se refería también a un tipo de artes efímero, el teatro o la danza, imposibles de registrar o almacenar durante su época, asumiendo que con *graphé* hacemos referencia a la permanencia posterior y convencional de algo, posiblemente de un lenguaje o una práctica simbólica.

205

En este último caso, la problemática quedaría señalada con mayor exactitud, un par de milenios después, por el filósofo y psicólogo alemán Rudolf Arnheim (1904-2007): «Cuando los intérpretes representan una obra de teatro o cuando los bailarines primitivos representan al cazador y su pieza de caza, crean representaciones que carecen de la cualidad esencial de la fijación»⁵.

En el caso del teatro, esta «fijación» podría tratarse de la existencia de un texto *a priori*, pero este no constituye la obra como tal, sino más bien

4 Aristóteles, *Poética...*, 25.

5 Rudolf Arnheim, *El cine como arte* (Barcelona: Paidós, 1986), 79.

una especie de «guion» o «instrucción» de esta obra. Por otra parte, ¿podría considerarse también aquí como registro o «fijación» la «impresión» en la memoria del espectador? Habría que verificar entonces la factibilidad de esta idea, tomando en consideración que la mnemónica resulta difícil de sistematizar, de practicar, o no queda claro qué implica aquí la idea de «espectador», si se trata en efecto de un individuo autónomo o de un colectivo de espectadores. Igual podría ser interesante la exploración de la memoria como soporte, ya sea colectivo o individual, sin embargo, creemos que este argumento podría hacernos perder del objetivo de nuestra investigación, dado que consiste en una hipótesis lo suficientemente poderosa en sí misma como para derivar en otro tipo de investigación.⁶

Una forma de resolver la cuestión sería asociar el término *graphé* con *mímesis* y de esta manera considerar determinado recurso mimético como especie de esta misma *graphé*, o quizás viceversa. Esto último no solo se pudiera demostrar desde el origen mismo de la escritura, es decir, desde el pictograma como la forma más antigua de escritura, especie de híbrido entre la representación pictórica y la articulación de lenguaje escrito, cuyo procedimiento es esencialmente de tipo mimético. En última instancia, la palabra latina *escritura* no tiene aquí el alcance de su homólogo griego *graphé*. El problema es que aquí estaríamos considerando lo

⁶ La literatura oral sería un ejemplo magnífico de este procedimiento, o incluso la subordinación de determinada morfología poética a los procesos de creación artística con el objetivo expreso de una mnemotécnica, ya sea del autor o el espectador, el caso de la rima o las estructuras canonizadas del relato en la antigüedad, la estructura de las epopeyas, teogonías, tragedias, evangelios, etc. Este proceso pudiera verse incluso en abstracto, como en el caso de H. Bergson que argumenta que la memoria es un proceso espiritual y no material, lo que podría interpretarse como una forma de arte en sí mismo. Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006).

También está Paul Ricoeur que, en *La memoria, la historia, el olvido*, aborda la compleja interacción entre estos y sugiere que la memoria puede ser un acto de interpretación, similar al arte. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004).

Otro ejemplo pudiera tratarse de Pierre Nora y su exploración de los lugares, eventos y símbolos: cómo se convierten en depositarios de la memoria colectiva que puede emplearse y presentarse artísticamente. Pierre Nora, *Los lugares de la memoria* (Montevideo: Trilce, 2008).

inverso propiamente, a saber, que la mimesis, en ausencia de una *graphé* convencional, se trata en sí misma de una *para-graphé*, y que por tanto constituye una forma alternativa de registro espacio-temporal, a veces de tipo efímero. Sin embargo, lo más importante aquí es hacer notar que la palabra *mimesis* la estaríamos restringiendo a su carácter operativo, en este caso el de la *imitatio* propiamente, que, por cierto, tiene también determinado emparentamiento con la noción de *imago*.⁷

En el caso de las artes plásticas sí se trata con toda seguridad de una *graphé* propiamente dicha, a pesar de que el movimiento aquí tiene una naturaleza implícita. En última instancia, este tipo de «registro» abordado por el estagirita, la «imitación de una acción», parece una de las definiciones más antiguas del cinematógrafo, en ausencia de uno de sus elementos más peculiares, la cuestión tecnocrática inherente a este descubrimiento del siglo XX: la fotografía y el propio cinematógrafo, desde el punto de vista tecnológico-tecnocrático más explícito. Esto último, insistimos, no es relevante a la hora de reflexionar sobre una cinematograficidad del arte, y la prueba de ello es que estos mecanismos se han visto superados y sustituidos continuamente durante el siglo XX y lo que va del XXI, sin que el cine deje de ser cine.⁸

Hasta el momento, de todas estas argumentaciones se puede entrever un hilo favorable a nuestra hipótesis, si tenemos en cuenta también que la cuestión suele ser recurrente a su manera entre aquellos referentes teóricos más contemporáneos, franceses y germanos. Sea como sea, es necesario apuntalar cualquiera de estos precedentes partiendo de la premisa de que la (pre) cinematograficidad del arte todavía suele en-

⁷ Los antiguos ya nos hubieran reprochado tanta superficialidad, teniendo en cuenta que la mimesis como imitación es solo una arista de la μίμησις originaria, que esta se encuentra relacionada, o designaba directamente, una especie de ritualidades místicas posthoméricas que se vinculaban con la *performance* sacerdotal. Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 2001).

En todo caso, se pudiera profundizar muchos más en este tema con Jacques Derrida, *La farmacia de Platón* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1975).

⁸ Justo Villafañe y Norberto Mínguez, *Principios de teoría general de la imagen* (Madrid: Pirámide, 2002), 29.

tenderse de manera demasiado aleatoria o ambivalente, que esto no se trata solo de un síntoma regional en torno a nuestras peripecias editoriales ecuatorianas.

Este asunto se pudo verificar una vez levantada cuidadosamente la bibliografía. Al respecto, se constató que suelen resolverse determinados problemas puntuales, de índole arqueológica, por ejemplo, preferiblemente en la prehistoria del arte, donde a nuestro juicio esta «cinematograficidad» se aprecia con una exquisita pureza. Aquí, además, pudiera identificarse cierta instrumentalización de la cinematograficidad en la arqueología, una vez que los criterios de sus autores no establecen una definición del arte sólida, o que no puede precisarse claramente si la premisa se utiliza para validar el propio arte prehistórico, el cine o la ciencia arqueológica. Es el caso de los textos de Marc Azéma (1967), *La Préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe* (2011) o *Animation in Palaeolithic art: A pre-echo of cinema* (2012). Sin embargo, el documental *Cave of Forgotten Dreams* (2010), del cineasta alemán Werner Herzog (1942), es una excepción y también una demostración poética de que, si bien es necesario separar «cinematograficidad» de «cinematógrafo convencional», esto no significa que, necesariamente, haya que separar «arte» de «cinematógrafo».

Por suerte, existen alusiones muy específicas también, aunque esporádicas, en textos como *La evolución creadora* (1907), de H. Bergson; *El cine como arte* (1932), de R. Arnheim; *Historia social de la literatura y el arte* (1951), de A. Hauser; *El cine o el hombre imaginario* (1956), de E. Morin; y *¿Qué es el cine?* (1958-1963), de A. Bazin, pero que, dada su adscripción a diferentes métodos o concepciones, historiográficas, sociológicas, psicológicas, ontológicas, estéticas, se hacía preciso sintonizar y adaptar a la metodología teórico-artística, además de evaluar desde una estrategia que separe cinematograficidad de cinematógrafo. De aquí, precisamente, es que nace la idea de convertir esto en una estrategia interdisciplinar, «giro cinematográfico», que en este ensayo restringiremos al contexto prehistórico y antiguo del arte.

Lo cierto es que, en definitiva, todo arte se trata, además, de producción simbólica, cuestión que amerita en principio «definir» de qué se trata el arte, algo que desde hace mucho tiempo no resulta factible ya. En todo caso, lo que sí se puede es «identificar» una obra de arte, con menor o mayor dificultad, y reconocer una serie de características, identificadores, que le son inherentes, más allá del «aspecto» o del *eidos*, siguiendo a Aristóteles también. Teniendo en cuenta esto, pudiera considerarse que una obra de arte consiste en expresión simbólico-alegórica, *téchne-poésis*⁹, condicionada por la intención estética¹⁰ inherente al ser humano.

Partiendo de allí, es necesario verificar primeramente la existencia histórica de lo que denominamos «principio de la cinematograficidad» y su inherencia a los procesos creativos artísticos. Esto se remonta al arte o «producción simbólica» de la prehistoria, donde ya puede documentarse esta «capacidad» del ser humano por atrapar el instante de la manera más literal posible y en relación directa con la función específica de la obra plástica a la sazón, a saber, mágico-religiosa o proto-religiosa, en ausencia todavía de una religión específica. Se trata de representaciones parietales de animales, de estilo más bien naturalista, en ocasiones en reposo o en movimiento, a veces en presencia de seres humanos que participaban de la cacería u otras actividades. La cuestión aquí no solo es que para el hombre primitivo era imposible distinguir entre la realidad y la representación artística, casi del mismo modo que para los espectadores del siglo XX ocurriría con el recién descubierto cinematógrafo, sino que parecía experimentar también una ausencia de límites en lo referente a la cuestión creativa y las restricciones que oponía al registro del movimiento la condición del arte bidimensional o tridimensional. Las imágenes entonces no solo imitaban o mimetizaban la realidad en un contexto estático, sino que apostaban por un realismo superior.

A nuestro juicio, esto es la representación de determinada dialéctica temporal, explícita e implícita, que ha maravillado a los críticos del arte

9 Martin Heidegger, *Arte y poesía* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992).

10 José Jiménez, *Teoría del arte* (Madrid: Editorial Tecnos. Grupo Anaya, S. A., 2002).

moderno, como es el caso del húngaro A. Hauser (1892-1978)¹¹. Al respecto, se ha podido constatar que se trataba de una «dialéctica explícita», en la medida que el «artista prehistórico» intentaba¹² literalmente expresar o reproducir la experiencia del movimiento, cuestión en la que contribuía también, a nuestro juicio, la capacidad real de estos hombres «legendarios» incapaces de separar el «símbolo» de lo «simbolizado». Como en aquel caballo de la cueva de Lascaux (38 000-30 000 AP) en Francia, que representa la secuencia correcta del movimiento de sus extremidades al galope, estudio que ni el mismo Leonardo da Vinci (1452-1519) a la altura del Renacimiento habría logrado superar.¹³ En la cueva de Chauvet (30 000-32 000 AP), en Francia también, pueden apreciarse intensas peleas de rinocerontes, así como esbozos de secuencias o siluetas de movimientos de animales.

Por otro lado, se trata también de una «dialéctica implícita», porque al «espectador» (un término bastante problemático si lo utilizamos desde aquí) de estas imágenes le era necesario previamente realizar una serie de asociaciones que conducían en un segundo paso a la «ilusión de movimiento» también. Como ocurre con imágenes donde es posible relacionar la representación del galope de caballo con flechas esbozadas en torno a este y que parecen complementar maravillosamente la sensación de que se trata, en efecto, de una cacería y una fuga, que se da en tiempo y espacio, en el sentido «(pre) cinematográfico» más posible que permitía esta época.

11 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte I* (Madrid: Guadarrama, 1978), 14.

12 Debemos aclarar que todavía, y hasta el descubrimiento del cinematógrafo propiamente dicho, se trata siempre de un «intento», a decir de R. Arnheim: «Por vivas que nos parezcan estas descripciones gráficas les falta el rasgo distintivo de los acontecimientos, a saber, la transformación en el curso de tiempo. La pintura y la escultura son artes estáticas: pueden captar el tema característico de una acción y registrarlo, pero no pueden mostrar su despliegue temporal». Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza Forma, 2006), 117. Esta es la razón por la que se propone la utilización de la terminología «implícita» y «explícita», en un intento de «redireccionar» algo más la relación artes pictóricas-cinematografía, cuestión que dará sus frutos más adelante.

13 Gabor Horvath, Etelka Farkas, Ildiko Boncz, Miklos Blaho y Gyorgy Kriska, «Cavemen Were Better at Depicting Quadruped Walking than Modern Artists: Erroneous Walking Illustrations in the Fine Arts from Prehistory to Today», *PLoS ONE* 7, n.º 12 (2012): 1-10, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0049786>

En lo profundo de la caverna¹⁴, iluminado con antorchas vacilantes, también ocurría un fenómeno peculiar: el juego de luces y sombras que transmite una especie de ilusión o sensación de movimiento. La «alegoría de la caverna» de Platón (427-347 a. C.) también parece un remedo de la cuestión presente, así como el legendario teatro de sombras de origen indoeuropeo, las «sombras chinescas», que constituyen antecedentes más «directos» de nuestro cinematógrafo contemporáneo.¹⁵

Desde este primer rastreo (pre) histórico-teórico-filosófico, se puede constatar ya una terminología profusa que podría utilizarse en lo sucesivo con comodidad y que fundamenta la implementación del «giro cinematográfico». Es el caso del «principio de la cinematograficidad», así como el reconocimiento de ese par de «dialécticas espacio-temporales», a nuestro juicio «implícitas o explícitas». Hay que reconocer que puede ser preciso investigar en profundidad estas últimas, hasta refinar y desambiguar, teniendo en cuenta que resulta comprometido identificarles en este sentido «cinematográfico» por sobre cualquier contexto, dado que pueden responder a cuestiones de índole filosófico-cultural y hasta metafísicas.

No obstante, lo cierto es que cualquier experiencia espacio-temporal, sin importar con qué contexto se corresponda, puede tener implicaciones de índole «(pre) cinematográfica», considerando lo que ya se dijo, que tiene un sentido ontológico, esto es que, si el arte es inherente al ser humano y el «principio de la cinematograficidad» es inherente al arte también, entonces el ser humano se trata de un «ente (pre) cinematográfico». La cuestión ha sido reflexionada profundamente por Bernard Stiegler (1952-2020) en esa trilogía, *La técnica y el tiempo*. Aquí incluso se pudiera evaluar mejor la implicación dialéctica entre «consciencia téc-

14 El cineasta alemán Werner Herzog (1942) ha rodado un importante documental en torno a la célebre caverna de Chauvet, donde puede apreciarse in situ a qué nos referimos con este «juego de sombras». Werner Herzog, *Cave of Forgotten Dreams* (Canadá, Estados Unidos, Francia, Alemania, Reino Unido: Creative Differences, History Films, Ministère de la Culture et de la Communication, Arte France, Werner Herzog Filmproduktion, 2010).

15 Edgar Morin, *El cine y el hombre imaginario* (Barcelona: Paidós, 2021), 19.

nica» y «consciencia creadora» en *El pecado de Epimeteo. Vol. I*, la primera como «anticipación sin toma de consciencia creadora»¹⁶, esto con el objetivo de entender mejor a qué nos referiremos con estas «voluntad cinematográfica» y «consciencia cinematográfica».

Sin embargo, a todo lo anterior se le puede dar la vuelta y plantearse desde otra dirección, pues el ser humano es un ente espacio-temporal, entonces se trata de un «ente cinematográfico» al cual le es inherente el arte también, cosa que quizás concuerda mejor con la dialéctica de Stiegler, desde la «consciencia técnica» a la «consciencia creadora» como *téchne*. A partir de aquí pudiera explicarse también la cuestión de la *graphé*, que tiene que ver posiblemente con la memoria y la mimesis, que sí son inherentes al ser humano, o también suponiendo que la *graphé* siempre se trata de una especie de *téchne* también. Es por estos últimos argumentos que se implementó también la terminología «voluntad cinematográfica» y «consciencia cinematográfica», teniendo en consideración que el «principio de la cinematograficidad» constituye tanto el *telos* como el origen de estas dos, es decir, que la una le conduce, mientras que la otra procede a este principio, cosa que no hace sino redundar en torno a la idea de Stiegler mencionada más arriba, o mucho más exactamente, lo que denomina «consciencia de la ilusión cinematográfica», ahora en volumen III, *El tiempo del cine y la cuestión del malestar*.¹⁷

Alguna de esta terminología ya se utiliza, a pesar de que no designa con exactitud o completamente lo que definimos al respecto. Es lo que ocurre con el término «cinematograficidad», utilizado ya como «filmicité», «filmic», «filmicity», por algunos teóricos del cine, incluyendo a Gilles Deleuze (1925-1995) en *Cinéma 1. L'Image-mouvement* (1983)¹⁸ y

16 Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo. El pecado de Epimeteo. Vol. I* (Guipuzcoa: Hiru Argitaletxea, 2003), 226.

17 Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo. El tiempo del cine y la cuestión del malestar. Vol. III* (Guipuzcoa: Hiru Argitaletxea, 2003), 15.

18 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1984).

Cinéma 2. L'Image-temps (1985)¹⁹ respectivamente, o David Bordwell (1947) en su texto *Poetics of Cinema* (2007)²⁰. «Cinematicity» es otro término utilizado por Edward Branigan (1945-2019) en *Narrative Comprehension and Film* (1992)²¹, así como por Noël Carroll (1947) en *The Philosophy of Motion Pictures* (2008)²². Por último, está el término «fotogenia», que la profesora Annalisa Mirizio (1971) ha vinculado hábilmente con «cinematograficidad», considerando que el cine resume cualidades esenciales de la fotografía, «mostración y registro»²³, combinadas con el determinante básico o esencial de la «cinematograficidad», es decir, que se encuentra «derivada (...) de las posibilidades del montaje».²⁴

Sin embargo, queremos insistir en que la terminología «cinematograficidad» nos sigue pareciendo más completa literalmente, y por lo cual nos es preciso «normalizar» su uso, ya que engloba las características formales fundamentales del cine, a saber, «movimiento» (κίνημα), es decir, «espacio-tiempo» o «transformación de la materia», y «registro» (γραφή), o sea, que se trata de un «registro espacio-temporal», del «registro de acontecimientos como transformación de la materia». Esto último no solo le es inherente al cine en cuanto tal, sino a todo arte también, en la medida que es posible que consista en un «registro» parecido a este, «implícito o explícito», además de que no implica necesariamente que la condición de «registro» se contraponga a la de «creación», anteponiendo en este caso las consideraciones de «matriz de tiempo», o hasta «esculpir el tiempo», de Andrei Tarkovski.²⁵ Tanto «filmicidad», «fílmica», «cinematicidad», como «fotogenia», pese a la intención de sus autores, no solo no remiten etimológicamente a las cualidades formales del cine,

19 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1985).

20 David Bordwell, *Poetics of Cinema* (Londres: Routledge, 2012).

21 Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (Londres: Routledge, 2013).

22 Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures* (Malden MA: Blackwell, 2007).

23 Annalisa Mirizio, «Primeros debates sobre el cine: de la fotogenia a la cinematograficidad», en *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*, edición de Annalisa Mirizio (Madrid: Pigmalion Edypro, 2014), 19.

24 Mirizio, «Primeros debates sobre el cine...», 21.

25 Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (Madrid: Ediciones RIALP S. A., 2002).

es decir, al registro o la *graphé* del movimiento o *kínema*, sino que tienden a restringir sus cualidades al arte cinematográfico en cuanto tal y sus medios fortuitos a partir de la invención del cine a finales del siglo XIX.

Es en este sentido que venimos intentando rastrear también el uso singular y literal del término «cinematograficidad», con el objetivo de comprobar si su implementación ha sido compatible con lo que hemos tratado de definir hasta aquí. Ya mencionamos el caso de la profesora Mirizio, además de que existe alguna que otra bibliografía que responde también al término, es decir, se utiliza, pero no se encuentra normalizado, sino excepcionalmente. En definitiva, parece que apenas existe la intención de convertir esta categoría en un concepto más decisivo, y menos en el tema principal de algún ensayo o libro sobre el arte en general. Precisamente, esta es una de las motivaciones de la investigación presente: si el fundamento de todo arte se encuentra en la «artisticidad», entonces lo lógico es convenir que la esencia del arte cinematográfico no solo se fundamenta en su «artisticidad» como arte, sino en la «cinematograficidad» en cuanto cine.

Hay que destacar que la «cinematograficidad» como categoría ha sido poderosamente constatada por Christian Metz; hemos de reconocer que sí tenía normalizada la terminología, hasta donde hemos podido averiguar, y hasta la lógica de lo anterior (artisticidad-cinematograficidad), aunque menos sustancialista quizás, así como restringida al ámbito cinematográfico, es decir, que sigue siendo demasiado autorreferencial para nuestros propósitos. Es el caso de ese texto maravilloso, *Lenguaje y cine*: «El cine, y hay autores que lo han dicho, es también un «arte plástico»: aspecto que se vuelve importante en determinados filmes, como los de la escuela expresionista alemana o los últimos de Eisenstein (...)»²⁶. Algo así sería como «plasticidad» del cine o lo que el propio Metz reconoce aquí también como «iconicidad»²⁷, cosa que no se trata específicamente de la «artisticidad», pero que sí induce a pensar en, o desde, esta lógica. Una

²⁶ Christian Metz, *Lenguaje y cine* (Barcelona: Editorial Planeta, 1973), 275.

²⁷ Metz, *Lenguaje...*, 275.

«lógica» que consiste también, al menos en el marco de la investigación presente, en un método, en una «estrategia interdisciplinar», «giro interdisciplinar», «giro cinematográfico».

Mientras tanto, la utilización de la terminología «principio de la cinematograficidad» no solo se justificaba en cuanto tal, es decir, desde lo cinematográfico propiamente, sino como parte de una dialéctica muy conocida en la historia del arte. Las primeras grandes civilizaciones sedentarias, las culturas mesopotámica y egipcia, habrían explorado ya la dialéctica obra-espectadores como expresión de determinada verdad, sagrada, pero también pedestre, esto es, como mecanismo de perpetuación del poder y las dinastías políticas, si es que entonces resultaba posible separar estas dos dimensiones, es decir, la teológica y la política. De cualquier manera, estos elementos o dimensiones se representaban usualmente, a partir de un principio histórico-estético devenido canon de representación, conocido como «principio o ley de la frontalidad», concebido por el historiador del arte danés Julius Henrik Lange (1838-1896) en el año 1892. Este consistía, en el caso de los bajorrelieves y pinturas, en la representación de la figura humana o divina con las extremidades y el rostro de perfil, en tanto el torso, y particularmente los ojos, permanecían de frente, nociones que llegan a documentarse también desde la cultura prehistórica, específicamente en la escultura.

En lo que respecta a la escultura de bulto egipcia y mesopotámica, este principio ha podido detectarse en la rigidez extrema de las posiciones del cuerpo y la ausencia de protagonismo del resto de planos, que no se tratasen del plano frontal, eliminando cualquier perspectiva de tipo tridimensional, al menos desde el punto de vista del espectador. A través de este recurso se conseguía el efecto contrario a cualquier tipo de «cinematograficidad», es decir, la ausencia aparente de toda temporalidad y, en todo caso, la representación de una «eternidad» que, como habíamos comentado, perseguía un propósito tanto teológico como político. Todo esto se veía reforzado también a través de la ausencia de expresión de los rostros y, en definitiva, de cualquier movimiento.

Representar una eternidad implica también eternizar, o inmortalizar, lo que es susceptible de perderse como consecuencia de la corrupción, y de aquí la práctica del embalsamamiento o momificación: «(...) fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida»²⁸. El propio arte, dice también Andre Bazin (1918-1958), constituye una versión más refinada de esta momificación, «el complejo de la momia», cuyo objetivo resulta incluso ambiguo, pues se trata o de detener el tiempo, esto es literalmente «eternizar», o precisamente otorgarle un tiempo de vida más, «inmortalizar» cualquier objeto representado, especialmente al ser humano, una «necesidad incoercible de exorcizar el tiempo»²⁹. Esta ambivalencia se hace más evidente en función de la naturaleza del ente representado, o sea, que si se trata de una divinidad entonces consiste en un proceso de «temporización», mientras que en el caso de los seres humanos o perecederos un proceso de «eternización». En este sentido, debemos advertir que la ambigüedad no la tomamos como una carencia dentro de nuestra investigación, sino como la oportunidad de que estimule todo tipo de reflexiones en torno el meollo de nuestro análisis.

En definitivas, esta ambivalencia pasa a sugerir que existe una dialéctica frontalidad-cinematograficidad que permite deducir que el principio de la cinematograficidad no se trata solamente de un accidente histórico, o de una innovación histórica, sino más bien de una característica recurrente que emana de nuestros presupuestos antropológicos; o hasta de la existencia de una especie de «voluntad cinematográfica», en acepción, considerando aquí cierto sentido apriorístico. Esto se puede salvar aquí mucho mejor, retomando la dialéctica de Stiegler «consciencia técnica-consciencia creadora», o hasta explorando etimológicamente la palabra «voluntad», los matices que existen entre una terminología griega originaria muy rica, como βούλησις, θέλημα, προαίρεσις, πιθυμία, etc., donde puede distinguirse con mayor preci-

28 Andre Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones RIALP S. A., 2008), 23.

29 Bazin, *¿Qué es el cine?*, 24.

sión la naturaleza de esta voluntad, deseo o pulsión y, por consiguiente, distinguir entre voluntad y consciencia.

En todo caso, la dialéctica frontalidad-cinematograficidad puede observarse en el relieve mesopotámico de la *Cacería de leones del rey Asurbanipal* (645-635 a. C.), donde aparece una leona moribunda, flechada y sangrante, exhalando su último aliento. La imagen constituye un minucioso estudio anatómico en el que la rigidez de las patas delanteras del animal contrasta a su vez con la flacidez de los miembros posteriores, a lo que puede asociarse una especie de dialéctica causa-efecto, pero también la existencia de una dualidad (vida-muerte) que viene a sugerir la presencia de un acontecimiento, o sea, un registro en tiempo y espacio.

Asimismo, ocurre con representaciones más complejas, en las que no solo es posible descubrir esta dialéctica causa-efecto, «implícita» en aquellos elementos de naturaleza zoomórfica referidos ya, sino que afloran también los ingredientes fundamentales de lo que será conocido posteriormente como *Teoría de la Gestalt*. Este enfoque puede resultar restringido también, especialmente si pretendemos que como teoría absolutice el entramado de las percepciones humanas por encima de las particularidades, sobre todo de índole cultural, pero también cronológica. Sin embargo, lo cierto es que existen elementos de la Gestalt que constituyen lo suficientemente universales como para ser aceptados dentro del contexto de nuestra investigación. Es el caso de las cuestiones relativas al «movimiento» y la «dinámica»³⁰, según Rudolph Arnheim (1904-2007) y, más específicamente, al «tiempo», según Justo Villafañe y Norberto Mínguez³¹, realizando una reinterpretación del primero.

En cualquiera de los dos casos se hace referencia a la cuestión del «ritmo» y la «tensión» (dinámica) de la imagen artística. En el primero se trata, siguiendo el hilo de nuestras reflexiones, de la temporalidad «explícita» en la imagen a través del espacio o la «medida» de índole «topográfica»³². Es lo que ocurre en otros relieves, ahora de la *Cacería del*

30 Arnheim, *Arte y percepción visual*.

31 Villafañe y Mínguez, *Principios de teoría...*

32 Villafañe y Mínguez, *Principios de teoría...*, 140.

león de Asurnasirpal (865-860 a.C.). Aquí el artista representa otra escena de caza, mucho más compleja, donde no aparecen solamente animales moribundos, sino una serie de actantes, incluido el propio soberano desde su carruaje. La «cinematograficidad» de esta obra viene dada de manera «explícita» a través de la repetición de elementos, no solo como si se tratase de un calco el uno del otro, como en el caso de los rostros y las piernas de los soldados, así como de las cabezas y las extremidades de los caballos, sino también por el desplazamiento oblicuo de los escudos de los soldados, cuestiones que denotan determinado fenómeno de «ritmo».

Por otra parte, está el fenómeno de la «tensión» o «dinámica» que sí es de naturaleza mucho más o completamente «implícita» y que precisa de una capacidad de «ilusión» mayor desde el punto de vista del espectador, elemento que de por sí trae consigo una connotación cultural añadida.³³ En este caso se trata de un factor de naturaleza «implícita» y, por tanto, de una especie de dialéctica «causa-efecto» que, en el caso de la *Cacería del León de Asurnasirpal* (865-860 a.C.) puede reconocerse, por ejemplo, en la representación del arco del soberano en estado de tensión, literalmente. Aquí la flecha se encuentra dirigida hacia uno de los animales que parece anticiparse al impacto del arma. Este tipo de recurso resulta mayormente efectivo en la medida que se reconoce previamente el funcionamiento de este tipo de implemento bélico, así como el efecto inmediato de la acción. Lo que, de vuelta, nos lleva a la reflexión en torno a la articulación de una «consciencia cinematográfica», ya sea por el lado del artista, como del espectador, una vez que tomamos en acepción la idea de que existe también una especie de «voluntad cinematográfica». Con el objetivo de refinar todavía más esta idea, lo más sensato nos parece, en principio, reconocer que tanto «voluntad» como «consciencia» se tratan de condiciones inherentes al ser humano. La primera, como dijimos, tendría un sentido apriorístico, mientras que la segunda es la que implica un procedimiento *a posteriori*, esto es, que

³³ Arnheim, *Arte y percepción...*, 442.

consciencia se encuentra determinado por la acción de conscientizar, o «tomar consciencia», según Stiegler.³⁴

Existe también otra imagen muy interesante, en este caso un bajo relieve de la cultura egipcia en el que aparece el faraón Ramsés II en la batalla de Qadesh, realizada en el siglo XIII a. C. La composición aquí no difiere esencialmente de cualquiera de los elementos de la *Cacería del león de Asurnasirpal*, razón por la cual no puede descartarse su carácter intercultural, a excepción de un mecanismo que resulta curioso y que viene a sustentar vehementemente el carácter cinematográfico de esta representación en particular. Se trata de que la figura del faraón aparece interpretada por partida doble en sí misma, específicamente de sus brazos, el arco y la flecha, y no de ningún otro personaje adyacente a la presencia de Ramsés. Este detalle es de una gran sutileza y viene a demostrar que la representación del movimiento se va constituyendo como una hipótesis cada vez más sofisticada.

La sugerencia de movimiento necesita casi siempre de esta composición de tipo oblicuo, que es la que verdaderamente alude algún tipo de «desplazamiento» temporal. Al contrario, las líneas verticales u horizontales denotan siempre, o casi siempre, composiciones de tipo más estático, que obedecen mayormente a la referida «ley de la frontalidad». No obstante, constataremos más adelante que este no es el único recurso de movimiento existente y que algunas culturas, épocas y géneros, parecen ingeniárselas mejor con la «inmovilidad», para producir paradójicamente «movilidad». A estas alturas resulta difícil figurarse en qué medida estas culturas eran conscientes de la efectividad o incluso de la existencia de estos recursos. Lo cierto es que consisten en patrones ya fácilmente reconocibles y que con el tiempo adquieren determinada lógica frente al ojo crítico.

De cualquier manera, parece constituir la mencionada «ley de la frontalidad», en oposición a la «ley de la cinematograficida-

34 Stiegler, *La técnica y el tiempo...*

d»³⁵, no solo una antropología también, sino, en resumen, el otro extremo de una dialéctica a la que se ha encontrado sometida todo arte, desde el comienzo de la humanidad. Esto es, un devaneo continuo entre «temporalidad» y «eternidad», entre «movimiento» y «frontalidad», que durante siglos ha obedecido a razones disímiles, ya sea de tipo teológico o político, pero que emana de los presupuestos antropológicos inherentes al arte y la cultura en general.

Conclusiones

220

Esta breve exploración del carácter cinematográfico de las artes ha pretendido sustentar, primeramente, una serie de conceptos que partían de la necesidad imperante de separar, desinstrumentalizar la noción de cinematograficidad del cinematógrafo convencional, partiendo de la hipótesis de que todo arte puede considerarse como una «cinematografía». En este sentido, se han analizado una serie de términos y operaciones, experiencias antiguas, atestiguadas por algunos filósofos también, donde ha quedado definido este carácter, tales como *graphé*, mimesis, memoria, etc.

El levantamiento de bibliografía arrojó, además, un grupo prominente de pensadores más contemporáneos, como Bergson, Hauser, Arnhem, Bazin, Morin, Metz, Deleuze, en los que la hipótesis se percibe, aunque todavía de manera ambivalente y aleatoria, autorreferencial, por lo que se plantea la necesidad de sintonizar y adaptar estos enfoques teóricos al contexto artístico más general, ya sea premoderno o moderno. Con este fin es que se intentó implementar la idea de un «giro cinematográfico», como estrategia interdisciplinaria, restringiéndose especialmente al contexto prehistórico y antiguo del arte, donde suelen surgir debates o resistencias a la aplicación de estos conceptos.

35 Acudimos a esta terminología, procurando ampliar el concepto de «ilusión cinematográfica», de Henri Bergson (1859-1941) en *La evolución creadora* de 1907, restringido a la evolución de la imagen fija a imagen en movimiento, en lo que denomina Gilles Deleuze (1925-1995) la cuestión del «falso movimiento». Deleuze, *La imagen-movimiento...*,¹⁴.

Ya desde la cultura prehistórica, hemos podido detectar la existencia de un «principio de la cinematograficidad», inherente a los procesos creativos artísticos, así como una especie de «dialéctica explícita e implícita», mediante las cuales se intentaba reproducir, literalmente o sugerida, la experiencia del movimiento. El sentido cinematográfico de estos procesos trasciende cualquier contexto particular, ya que pueden servir para abordar cuestiones filosófico-culturales e incluso metafísicas.

Cualquier experiencia espacio-temporal, sin importar el contexto, puede tener implicaciones de índole (pre) cinematográfica, considerando que la cinematograficidad parece tener un sentido ontológico. Esto se relaciona con las reflexiones de Stiegler, quien explora las implicaciones de la «consciencia técnica» y la «consciencia creadora». En consecuencia, se ha planteado la posibilidad de que el ser humano consista en un «ente cinematográfico» al que le es inherente al arte también.

La relación entre *graphé*, memoria y mimesis sugiere la posibilidad de que consistan en sí mismas mecanismos de índole cinematográfico, e incluso como especies determinadas de la *téchne*. Con base en estos argumentos, se introdujo la terminología de «voluntad cinematográfica» y «consciencia cinematográfica», donde se considera que el «principio de la cinematograficidad» constituye tanto el fin como el origen de ambas, en línea con la idea de «consciencia de la ilusión cinematográfica» planteada por Stiegler en su volumen III, *El tiempo del cine y la cuestión del malestar*.

La terminología implementada, como es el caso de «cinematograficidad», ya ha sido empleada por teóricos del cine, aunque no necesariamente con el mismo significado o alcance que le atribuimos aquí. Términos como «filmicité», «filmic», «filmicity», «cinematicity» y «fotogenia» han sido utilizados por Deleuze, Bordwell, Branigan, Carroll y Mirizio, respectivamente. Sin embargo, consideramos que el término «cinematograficidad» abarca de manera más completa las características formales fundamentales del cine, es decir, el movimiento y el registro

espacio-temporal. Creemos que esta noción no se limita exclusivamente al arte cinematográfico y puede aplicarse a todas las expresiones que involucren un registro similar, de manera implícita o explícita.

La implementación del término «cinematograficidad» como una categoría central en el estudio del arte en general aún se encuentra en proceso de normalización. Es importante destacar la necesidad de aplicar este concepto de manera interdisciplinaria y superar las restricciones del enfoque cinematográfico tradicional. Además, el estudio de la «cinematograficidad» nos puede llevar a comprender la dialéctica entre obra y espectadores a lo largo de la historia del arte, desde las antiguas civilizaciones hasta la actualidad.

222 Una vez aplicado el «giro cinematográfico» en restricción cronológica, se pudo constatar que la dialéctica frontalidad-cinematograficidad revela la recurrente presencia del «principio de la cinematograficidad» en el arte, que va más allá de una mera operación de innovación histórica. Esta dialéctica se puede observar en relieves mesopotámicos y egipcios, donde se aprecia la representación de un acontecimiento en tiempo y espacio. Además, se evidencia la presencia de lo que se conoce hoy como teoría Gestalt, a través del estudio del movimiento, la dinámica y el tiempo en la imagen artística. En este sentido, el ritmo y la tensión son elementos fundamentales que también contribuyen a la experiencia temporal implícita en la lectura de la imagen.

Durante esta investigación, hemos conseguido la creación de un marco teórico funcional, pero que todavía necesita profundizarse, refinarse, así como aplicarse gradualmente en otros contextos históricos. La aplicación del «giro cinematográfico» se revela no solo como una herramienta reflexiva, sino como una didáctica poderosa que pudiera darle mucho más sentido, tanto al estudio interdisciplinar y transversal de las artes como a la formación de nuestros futuros artistas. Queda pendiente por el momento el desarrollo de otras reflexiones, el descubrimiento de otros mecanismos de índole cinematográfica, que el «giro cinematográ-

fico» sea un giro completo verdaderamente, que la «cinematograficidad» del arte conlleve a la reflexión sobre la «artisticidad» del cine. Estas cuestiones serán desarrolladas paulatinamente y, por supuesto, comprobadas y sometidas al criterio de nuestros estudiantes, que han sido el germen principal de estas reflexiones.

Cómo citar este artículo:

Garcells Suárez, Agustín. «Reflexiones en torno a la cinematograficidad del arte: prehistoria y antigüedad del arte en clave (pre)cinematográfica». *Fuera de Campo* 9, n.ºs 1-2 (2025): 198-225.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, 2006.
- Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe. Madrid: Gredos, 1999.
- Azéma, Marc y Florent Rivère. «Animation in Palaeolithic Art: a Pre-Echo of Cinema». *Antiquity* 86, n.º 332 (2012): 316-24. doi:10.1017/S0003598X00062785.
- Azéma, Marc. *La Préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*. París: Errance, 2011.
- Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2006.
- Bazin, Andre. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP S. A., 2008.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.
- Bergson, Henri. *Obras escogidas: Henri Bergson*. Madrid: Aguilar, 1963.
- 224 Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. Londres: Routledge, 2012.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Londres: Routledge, 2013.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden MA: Blackwell, 2007.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Derrida, Jacques. *La farmacia de Platón*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
- Horvath, Gabor, Etelka Farkas, Ildiko Boncz, Miklos Blaho y Gyorgy Kriska. «Cavemen Were Better at Depicting Quadruped Walking than Modern Artists: Erroneous Walking Illustrations in the Fine Arts from Prehistory to Today». *PLoS ONE* 7, n.º 12 (2012): 1-10. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0049786>
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte I*. Madrid: Guadarrama, 1978.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Herzog, Werner. *Cave of Forgotten Dreams*. Canadá, Estados Unidos, Francia, Alemania, Reino Unido: Creative Differences, History Films, Ministère de la Culture et de la Communication, Arte France, Werner Herzog Filmproduktion, 2010.

Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Editorial Tecnos. Grupo Anaya, S. A., 2002.

Metz, Christian. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.

Mirizio, Annalisa. «Primeros debates sobre el cine: de la fotogenia a la cinematograficidad». En *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Editado por Annalisa Mirizio, 15-50. Madrid: Pigmalion Edypro, 2014.

Morin, Edgar. *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2021.

Nora, Pierre. *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce, 2008.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo. El pecado de Epimeteo. Vol. I*. Guipuzcoa: Hiru Argitaletxea, 2003.

Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo. El tiempo del cine y la cuestión del mal-estar. Vol. III*. Guipuzcoa: Hiru Argitaletxea, 2003.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones RIALP S. A., 2002.

Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2001.

Villafañe, Justo y Norberto Mínguez. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2002.



Fotograma de *El humano artificial perfecto* (2024),
dir. Rodrigo Robledo Maturana.



Vol. 9 N.ºs 1-2 / Guayaquil
I y II semestres 2025
ISSN 2661-6602

Imágenes dopadas

Nuevas reorganizaciones de la imagen en la época de los dominios algorítmicos

227

Sebastián Arriagada

Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago, Chile)

slarriagada@uc.cl

ORCID: [0009-0009-3531-6789](https://orcid.org/0009-0009-3531-6789)

RESUMEN

Este artículo investiga la irrupción de la inteligencia artificial generativa en el cine mediante el concepto de «dopaje visual». Esta noción analiza cómo las herramientas algorítmicas operan como un suplemento estético que optimiza lo visible y desafía los modos clásicos de registro audio-visual. Se discute la delegación creativa frente al potencial de una cocreación simbiótica entre humanos y máquinas. El texto aborda conceptos

como la «tecnoimaginación» de Flusser y la necesidad de una cultura técnica propuesta por Simondon para superar la alienación producida por el desconocimiento de los objetos técnicos. Se profundiza en la «ékfrasis operativa» para explicar cómo los modelos multimodales transforman el lenguaje en un operador *performativo* capaz de engendrar imágenes. Mediante el análisis técnico de los modelos de difusión y el análisis de obras experimentales de síntesis algorítmica, se ilustra el funcionamiento del «image-to-image» como un intervalo operativo de negociación entre la sensibilidad autoral y la capacidad latente de la máquina.

Palabras clave: inteligencia artificial generativa, dopaje visual, ékfrasis operativa, modelos de difusión, imagen sintética, regímenes algorítmicos, tecnoimaginación

ABSTRACT

This article examines the emergence of generative artificial intelligence in cinema through the concept of “visual doping”. This framework analyzes how algorithmic tools operate as an aesthetic supplement that optimizes the visible while challenging traditional modes of audiovisual recording. The study addresses the tension between creative delegation and the potential for symbiotic co-creation between humans and machines. Drawing on Flusser’s notion of “techno-imagination” and Simondon’s call for a “technical culture” to overcome the alienation caused by insufficient understanding of technical objects, the article explores “operative ekphrasis” to explain how multimodal models transform language into a performative operator capable of generating images. Through technical analysis of diffusion models and examination of experimental works involving algorithmic synthesis, the “image-to-image” process is illustrated as an operative interval of negotiation between authorial sensitivity and the machine’s latent capacity.

Keywords: generative artificial intelligence, visual doping, operative ekphrasis, diffusion models, synthetic image, algorithmic regimes, techno-imagination

Introducción

La producción de imágenes mediante inteligencia artificial (IA) ha irrumpido en el cine contemporáneo, generando tanto fascinación como inquietud. Las herramientas algorítmicas parecen capaces de intensificar, embellecer o incluso optimizar las imágenes más allá de lo que solíamos considerar verosímil o artesanal. Operan a veces como un suplemento estético que altera la composición misma de lo visible, fenómeno que aquí denominaremos «dopaje». Con ello, se desafían los modos clásicos de realización y registro, mientras emerge una preocupación recurrente: la noción de una mirada expropiada, donde la visión y la creatividad parecen delegarse o diluirse en operaciones automáticas.

Estas reflexiones fueron el punto de partida de un taller de habilidades transversales que este autor dirigió en la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile en el 2024, con el propósito de experimentar y reflexionar a partir de las imágenes que pudiéramos producir. Si bien este texto no constituye un testimonio de dicha experiencia, sí recoge parte de las discusiones que allí surgieron y de los referentes teóricos con los que abordamos el proceso. Las herramientas de IA empleadas fueron ChatGPT, Runway y diversos modelos disponibles en HuggingFace.

Autores como Vilém Flusser plantean una tensión fundamental en la relación entre técnica y creación. Si bien reconoce el potencial imaginativo que abren los dispositivos técnicos que denomina «tecnoimaginación»¹, advierte que esta libertad está condicionada por la estructura del aparato y sus programas. La creatividad no fluye libremente, sino que debe negociarse con un sistema de posibilidades delimitado. Como señala Andrea Soto Calderón, Flusser oscila entre una crítica a los totalitarismos de la razón tecnocientífica —en la línea de la «obsolescencia del hombre» de Günther Anders— y una reivindicación de la posibilidad de

¹ Andrea Soto Calderón, «Vilém Flusser: imágenes improbables», *Artnodes*, n.º 31 (2023): 3, <https://doi.org/10.7238/a.v0i31.4057>.

subvertir los límites del dispositivo, de forzarlo a producir aquello para lo que no estaba previsto.² La pregunta no es solo qué imagen podemos generar, sino hasta qué punto somos capaces de hacer que el aparato imagine contra su propia programación.

Ya en 1958, Gilbert Simondon advertía sobre la alienación que produce el desconocimiento de la máquina. Para él, una relación válida con la tecnología solo puede fundarse en una comprensión profunda de su lógica interna, llamando a una «cultura técnica» indispensable para evitar la fascinación ciega o el temor supersticioso. La verdadera alienación, sostenía, no es causada por la máquina en sí:

La mayor causa de alienación en el mundo contemporáneo reside en este desconocimiento de la máquina, que no es una alienación causada por la máquina, sino por el no-conocimiento de su naturaleza y de su esencia, por su ausencia del mundo de las significaciones y por su omisión en la tabla de valores y de conceptos que forman parte de la cultura.³

230

El problema, para Simondon, radica en dos posturas contradictorias, pero igualmente alienantes: por un lado, ver las máquinas como un mero ensamblaje de materia sin significación, pura utilidad; por otro, atribuirles una intención oculta que busca el reemplazo de la especie, la temida insurrección, vistiéndolas de un misticismo que encierra «lo humano» como un extraño.⁴ Estos temores, plenamente vigentes hoy, demuestran la actualidad de su pensamiento.

En una línea crítica algo escéptica, Éric Sadin define el régimen algorítmico no como una simple automatización de tareas, sino como un sistema que modela la racionalidad misma de la acción. Bajo la promesa de eficiencia, estos sistemas reorganizan la relación entre percepción,

² Soto Calderón, «Vilém Flusser...», 4.

³ Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007), 32.

⁴ Simondon, *El modo de existencia...*, 33.

juicio y decisión, expropiando la capacidad crítica del sujeto. Lo que antes era deliberación o intuición se convierte en un cálculo automatizado, «llega hoy al punto de imprimir la forma de nuestras realidades»⁵, afirma. Asimismo, denuncia que tras la aparente espontaneidad de las «mareas algorítmicas» subyace un pulso dirigido por los intereses de las grandes corporaciones.

Un marco alternativo para esta reflexión lo ofrece Donna Haraway, quien desde un paradigma técnico distinto reformula la relación entre cuerpos y tecnologías. Su propuesta anticipa una comunión con la máquina que no se basa en la dominación ni en la obediencia, sino en la posibilidad de cohabitar y reconfigurar las fronteras entre lo humano y lo no humano. A través de una perspectiva feminista crítica, la figura del *cyborg* se convierte en una estrategia política para desestabilizar las dicotomías fundacionales de la modernidad —naturaleza/cultura, humano/máquina, masculino/femenino— que han legitimado regímenes de exclusión.

Este gesto teórico dialoga directamente con los movimientos *trans*, las luchas por la autodeterminación corporal y las prácticas de afirmación de identidades disidentes a través de prótesis, código o intervención quirúrgica. En este contexto, la técnica deja de ser una herramienta de control para devenir un espacio de negociación simbiótica: un territorio donde se disputan sentidos, afectos y formas de existencia. Sin embargo, Haraway rehúye cualquier idealización y su advertencia es tajante: el objetivo no es simplemente *ser un cyborg*, sino generar «alianzas no ingenuas» entre humanos y no humanos.⁶ Frente a la lógica del *promptismo* o la automatización de los vínculos, su propuesta reclama una tecnopolítica situada, capaz de asumir que lo tecnológico no es neutro, pero tampoco está cerrado: puede, y debe, ser resignificado desde los márgenes.

231

⁵ Éric Sadin, *La vida espectral: Pensar la era del metaverso y las inteligencias artificiales generativas*, trad. Margarita Martínez (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2024), 128.

⁶ Donna J. Haraway, «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX», en *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*, trad. Manuel Talens (Madrid: Cátedra, 1995), 87.

Desmontando al Gólem

El rabí le explicaba el universo
«esto es mi pie; esto el tuyo, esto la sogá.»
y logró, al cabo de años, que el perverso
barriera bien o mal la sinagoga.
— JORGE LUIS BORGES, «EL GÓLEM»⁷

En la década de 1960, el programa Saga, desarrollado en el Massachusetts Institute of Technology (MIT) para la computadora TX-0, se constituyó como uno de los primeros experimentos en automatización narrativa. No se trataba de un simple juego: Saga fue concebido para ilustrar que una máquina podía realizar tareas consideradas creativas siguiendo reglas formales. El sistema fue programado para generar guiones de wéstern, donde un ladrón y un *sheriff* protagonizaban tiroteos coreografiados por condiciones algorítmicas. Cada ejecución del programa arrojaba una historia distinta, aunque siempre fiel al espíritu del lejano Oeste.⁸

232

Lo notable es la atención que Saga prestaba a la coherencia física y lógica de sus personajes: rastreaba el desplazamiento de objetos, regulaba el nivel de embriaguez del protagonista como un factor que afectaba sus decisiones y modulaba las tácticas del *sheriff* según su campo de visión. La versión número 38 fue elegida para una emisión televisiva especial titulada *Tomorrow-The Thinking Machine* (1961), en la que el actor David Wayne abrió con una advertencia casi apocalíptica: «Buenas noches, soy David Wayne y, como todos ustedes, me preocupa el mundo en el que viviremos mañana, un mundo en el que una nueva máquina, la computadora digital, podría ser incluso de mayor importancia que la bomba atómica»⁹.

Décadas antes del auge del *machine learning*, Saga ya ponía en juego preguntas fundamentales sobre qué significa que una máquina escri-

⁷ Jorge Luis Borges, «El Gólem», en *El otro, el mismo* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1964), 125.

⁸ *Tomorrow-The Thinking Machine*, especial de televisión, presentado por David Wayne (CBS, 26 de octubre de 1961).

⁹ *Tomorrow-The Thinking Machine*.

ba y si el resultado puede considerarse original cuando su funcionamiento depende de reglas prediseñadas. La posibilidad de delegar decisiones creativas a un autómatas no es, por tanto, algo nuevo. Demuestra que el impulso de dotar a la máquina de una aparente subjetividad precede con creces a la actual era de IA generativa.

Esta aspiración de infundir vida programada en lo inerte resuena con arquetipos culturales profundos. Un antecedente fundamental es la leyenda del Gólem, tan querida por Borges, que refleja este instinto con una claridad notable. Según relatan Gad Yair y Michaela Soyer, en la versión más famosa de la leyenda, el rabino Loew de Praga da vida a una criatura de arcilla a través de rituales cabalísticos para proteger a su comunidad. En la adaptación cinematográfica de 1920, este acto se materializa al poner sobre el pecho del Gólem un amuleto con la palabra hebrea *Emet* (verdad). Cuando el poder del monstruo se vuelve peligroso, su creador lo desactiva retirando la primera letra de la palabra, que entonces se convierte en *Met* (muerto).¹⁰ La analogía con un código que se activa y desactiva es ineludible: el artefacto cobra vida y es conducido por un programa. La narrativa de la creación, el desborde y la desconexión es una matriz que se repite en innumerables ficciones modernas. Desde la inteligencia filosófica de *2001: Odisea del Espacio* (1968), pasando por la amenaza inminente de *Terminator* (1984), hasta la realidad simulada de *Matrix* (1999) y la lógica contenida en *Yo, Robot* (2004), el patrón es el mismo: siempre llega el momento en que la otredad artificial se vuelve intolerable y, por fortuna para sus creadores, es posible «jalar el cable».

La lógica que subyace a este patrón es la de conceder un estatuto ontológico a la «cosa» como espejo del humano, para luego negárselo en cuanto esta se emancipa. Dicha tensión parece revelar un temor profundo de nuestro imaginario colectivo: no tanto a la materia carente de agencia, sino al momento en que la emergencia de lo artificial se vuelve imprevisible. La pregunta que emerge es si realmente queremos comprender lo que puede hacer una máquina, o si solo buscamos reafirmar que sigue siendo nuestro objeto dominado.

¹⁰ Gad Yair y Michaela Soyer, «The Golem Narrative in Max Weber's Work», *Max Weber Studies* 6, n.º 2 (2006): 235.

Para contrarrestar este impulso de control que también condiciona el debate contemporáneo sobre la imagen, Andrea Soto Calderón ofrece una perspectiva alternativa. En su libro *Imaginación material*, propone lo siguiente:

Prácticas que nos habiliten para habitar un intervalo desde el que explorar las texturas que adquiere ese entre, en donde el pensamiento no es una abstracción, sino que se teje desde múltiples operaciones de montaje, no para que la verdad aparezca, sino para que se compongan nuevas figuras.¹¹

Bajo esta perspectiva, la discusión no debería centrarse en si las máquinas pueden pensar o crear como nosotros. Quizás la pregunta más productiva, sobre todo para quienes creamos imágenes, es otra: ¿qué nuevas formas de pensamiento estamos dispuestos a reconocer y qué exige nuestra propia mirada a estas tecnologías? Se trata, en última instancia, de averiguar cómo relacionarnos con ellas sin sostener, preventivamente, la mano sobre el enchufe.

234

El dilema de Armstrong

La controversia en torno al ciclista Lance Armstrong representa un caso paradigmático de cómo el dopaje puede entenderse no solo como una transgresión individual, sino como una exigencia sistémica. En una célebre entrevista concedida a Oprah Winfrey en 2013, Armstrong reconoció que el uso de sustancias prohibidas estaba «completamente generalizado» y admitió que «probablemente lo haría otra vez» si se encontrara en ese mismo entorno.¹² Su declaración no refleja tanto una falla ética personal, sino una racionalización adaptativa ante un ecosistema competitivo condicionado por estructuras de rendimiento forzado.

11 Andrea Soto Calderón, *Imaginación material* (Santiago: Metales Pesados, 2022), 42.
12 Oprah Winfrey, conductora, *Oprah and Lance Armstrong: The Worldwide Exclusive*, especial de televisión (Harpo Studios/Oprah Winfrey Network, 17-18 de enero de 2013).

Entre 1999 y 2005, veinte de los veintiún primeros puestos en el Tour de Francia fueron implicados en casos de dopaje, lo que revela la progresiva normalización de la transgresión.¹³ Lejos de ser una excepción, el dopaje se convirtió en la condición tácita para poder competir, alterando el paradigma ético del deporte. En un escenario mediado por ayudas artificiales, la idea de «juego limpio» pierde vigencia y el rendimiento óptimo ya no se asocia exclusivamente al talento o al esfuerzo, sino a la adopción de tecnologías que incrementen la capacidad física. La astucia de entrenadores y equipos médicos para encontrar ventanas al dopaje se antepuso al mérito deportivo, alimentando tramas que han sido objeto de documentales y reportajes durante años.

En este contexto, la ética tradicional se subvierte: la decisión racional no consiste en preservar un ideal moral, sino en maximizar el rendimiento, aun a costa de la integridad del cuerpo o de los principios del deporte. Armstrong lo comprendía cabalmente; su caída pública no invalida el hecho de que, desde una perspectiva sistémica, su decisión fue, durante años, la más adecuada para triunfar en dicho contexto. Cuando la norma es transgredida por todos, su carácter prescriptivo deja de operar para el individuo.

235

Sin embargo, podríamos especular más allá de la prohibición. Frente a una transformación radical de las políticas del cuerpo, el debate podría ampliarse hacia un paradigma *cyborg*, donde la relación entre humano y máquina no sea vista como adulteración, sino como simbiosis operativa. En lugar de ocultar los dispositivos de potenciación, se trataría de integrar críticamente sus usos en un marco de cooperación consensuada. Este enfoque no busca glorificar el dopaje, sino desplazar el debate hacia nuevas formas de coexistencia tecnológica, donde los límites del cuerpo no sean obstáculos, sino umbrales compartidos.

Este giro simbiótico es útil para pensar nuestro problema: ¿qué pasa con el «dopaje de nuestras imágenes»? Es fácil encontrar una con-

13 Agencia Antidopaje de Estados Unidos (USADA), *Reasoned Decision of the United States Anti-Doping Agency on Disqualification and Ineligibility* (Washington, D. C.: USA-DA, 10 de octubre de 2012).

dena en medios tradicionales, donde a menudo se cuestiona la originalidad del arte de IA. Un ejemplo es la postura del arquitecto Moshe Safdie, quien para *The Harvard Gazette* afirma que «la IA puede imitar algo que ya ha sido creado y regurgitarlo en otro formato, pero eso no es una obra original»¹⁴. Esta idea refleja el marco catastrofista desde el cual a menudo se informa a la opinión pública. Ante el tsunami de imágenes algorítmicas, la reacción inmediata es cortar el hilo por lo más delgado: el miedo a la semejanza, al lobo travestido de oveja. La principal preocupación de los regímenes visuales actuales es la suplantación, la capacidad de las imágenes sintéticas de hacerse pasar por aquellas que inconscientemente catalogamos como «reales».

Esta fijación en la autenticidad y el potencial fraude se materializa en las políticas de las grandes plataformas. Redes sociales como Instagram (Meta) han comenzado a aplicar una etiqueta de «producido por IA», con un subtexto que oscila entre la advertencia peyorativa y el resguardo ante su «potencia falsificadora». La propia industria reconoce estar en un punto de inflexión, tal como lo expresan en su comunicado sobre etiquetado:

Este es el inicio de la difusión de contenidos generados por inteligencia artificial. A medida que se generalicen en los próximos años, la sociedad debatirá sobre lo que debe y no debe hacerse para identificar los contenidos artificiales y los no artificiales. Es posible que la industria y los reguladores busquen formas de autenticar tanto los contenidos que no se han creado con IA como los que sí.¹⁵

Este miedo se alimenta de una concepción reduccionista que equipara la verdad con la comprobación visual; una asociación histó-

14 Liz Mineo, «If it wasn't created by a human artist, is it still art?», *The Harvard Gazette*, 17 de julio de 2023, <https://news.harvard.edu/gazette/story/2023/08/is-art-generated-by-artificial-intelligence-real-art/>

15 Nick Clegg, «Labeling AI-Generated Images on Facebook, Instagram and Threads», Meta Newsroom, 6 de febrero de 2024, <https://about.fb.com/news/2024/02/labeling-ai-generated-images-on-facebook-instagram-and-threads/>

rica entre imagen y realidad que, desde hace tiempo, presenta profundas fricciones. La producción sintética ha provocado una fisura fundamental: ha hecho masiva y evidente una distinción que durante mucho tiempo permaneció como un saber especializado de la academia: que la imagen y la realidad no son lo mismo. En la fotografía habíamos depositado una sensación de registro, la ilusión de que una fotografía de las vacaciones era un fragmento de lo real, una pulsión de muerte suspendida. Hoy, las imágenes sintetizadas pueden recrear cualquier recuerdo sin necesidad de una experiencia como sustrato, y esta autosuficiencia ficcional nos hace tambalear.

En contraposición a las imágenes «registradas», las sintéticas incurren en un «rendimiento forzado»: operan más allá de lo real y, por tanto, se pueden entender como «dopadas». La palabra *dope* se refería originalmente a una pasta espesa, un lubricante, y también tiene una acepción narcotizante. Ante el desborde actual, parece que una pasta densa de incertidumbre se esparce sobre todas las imágenes, y pronto el volumen de lo sintético superará al de lo «real». Como dice Andrea Soto Calderón, «el problema central de la representación parece reducirse a un problema de semejanza»¹⁶. Para enfrentar este dilema, ella misma propone «pensar cuál puede ser hoy el uso subversivo de las herramientas, cuáles son nuestras estrategias actuales de desvío, cómo generar imágenes improbables desde usos no normativos de las nuevas tecnologías»¹⁷.

Tal como en el ciclismo, la cuestión del rendimiento forzado atraviesa la producción visual, planteando dilemas sobre la delegación creativa y la presión por competir con artefactos artificiales. El desafío no radica en rechazar la imagen generativa, sino en construir relaciones de cocreación donde la potencia algorítmica no suplante la mirada humana, sino que se articule con ella. Podríamos imaginar una imagen que, como los líquenes —organismos simbióticos que emergen de la colaboración de seres distintos—, combine la sensibilidad humana con las capacidades

¹⁶ Soto Calderón, *Imaginación material*, 41.

¹⁷ Soto Calderón, *Imaginación material*, 43.

técnicas, sin renunciar a la agencia estética, y recomponiendo nuestro juicio ético al respecto. Quizás el primer paso sea, simplemente, entender cómo se hacen estas imágenes y cuáles son los procesos subyacentes a su creación y poder, así como insiste Soto Calderón: «Subvertir nuestras rutinas visuales»¹⁸.

Un método difuso, ¿por dónde empezamos?



Figura 1. Interfaz de ChatGPT (2025). Captura de pantalla realizada por el autor.

Al abrir cualquier sistema de inteligencia artificial generativa, encontramos una interfaz de usuario aparentemente simple: algunos textos orientativos y un recuadro central que invita a escribir. Entre los nuevos términos que debemos aprender, emerge como fundamental la noción de *prompt*: la instrucción en lenguaje natural que le entregamos a la máquina para que realice una acción. Durante décadas, uno de los principales obstáculos para establecer relaciones creativas con los computadores fue el acceso restringido a sus lenguajes de programación. Traducir intenciones al lenguaje de las máquinas —como SQL, JavaScript o Python— implicaba un conocimiento técnico especializado, adquirido a través de

18 Soto Calderón, *Imaginación material*, 42.

formación prolongada y una comprensión profunda de sus reglas lógicas y sintácticas.

La diferencia fundamental hoy radica en que las nuevas inteligencias artificiales ya no exigen esa mediación hermética; operan, en su superficie, a partir de lenguaje natural. Interactuamos con ellas mediante expresiones escritas o habladas, tal como lo haríamos con otro ser humano, sin necesidad de codificación formal. Aunque seguimos usando una interfaz, el *prompt* actúa como un modo de programación accesible y conversacional que permite moldear los resultados sin escribir líneas de código.

Además, estos sistemas cuentan con una forma de memoria, aun opaca en su funcionamiento, que permite una adaptación progresiva a nuestros intereses y estilos. A medida que aumentan las interacciones, la IA puede afinar sus respuestas y anticipar mejor nuestras intenciones. Esto se debe a que operan sobre modelos de lenguaje de gran escala (Large Language Models o LLM), entrenados con enormes cantidades de datos textuales. Este ejercicio se denomina «datasets» y es ocupado para la mayor parte de modelos de IA, tanto de texto como de imagen. La conformación de un *dataset* nunca es un acto neutral, sino un proceso activo de selección y exclusión que moldea la información desde su origen. Estos conjuntos de datos no ofrecen una visión sesgada del mundo en su totalidad, sino una perspectiva doblemente limitada: la de sus creadores y la de la porción de la realidad que ha sido previamente digitalizada y hecha accesible. Frecuentemente, este ensamblaje se sostiene sobre bases éticamente cuestionables, e infringiendo normativas sobre privacidad y derechos de autor.¹⁹ El resultado de este entrenamiento es que los modelos, aunque carecen de una comprensión humana, adquieren una notable habilidad para la mimesis estadística, generando respuestas complejas y coherentes al replicar con sorprendente precisión los patrones lingüísticos presentes en sus datos.

Tras el desarrollo de los LLM, ha emergido una nueva generación de sistemas: los modelos multimodales: MLLM. Estos son capaces de

¹⁹ Fabian Offert, «On the Concept of History (in Foundation Models)», en *Thinking with AI: Machine Learning the Humanities*, editado por Hannes Bajohr, 111-125 (Londres: Open Humanities Press, 2025).

procesar e integrar diferentes tipos de datos, como texto, imagen, audio o video, de manera simultánea, lo que permite una comprensión más rica y contextualizada de las tareas. Según OpenAI, un modelo multimodal «puede razonar sobre entradas de texto e imagen, generando respuestas que combinan y conectan información proveniente de múltiples modalidades»²⁰. Esto se traduce, por ejemplo, en la posibilidad de pedirle a una IA que interprete imágenes o produzca imágenes a partir de descripciones verbales.

Como sugiere Hannes Bajohr, esta convergencia representa un «colapso operativo» entre texto e imagen, desestabilizando las distinciones clásicas sobre las que se estructuró la cultura visual y literaria moderna.²¹ Ya no se trata solo de traducir una modalidad en otra, sino de habitar un espacio de síntesis algorítmica en el que los lenguajes se ensamblan como capas operativas de sentido.

240

Este avance plantea preguntas cruciales. Si los LLM transformaron nuestra relación con el lenguaje escrito, ¿qué implicancias cognitivas y culturales trae consigo el salto a lo multimodal? ¿Qué sucede cuando las imágenes no solo acompañan un texto, sino que lo completan o incluso lo desvían? En este tránsito, la IA deja de ser un simple escriba obediente y se convierte en una interlocutora que podríamos asociar a lo sinestésico: una entidad capaz de componer con los diversos signos del mundo y proponer, desde ahí, miradas divergentes. Este método vincula a los medios generativos con lo que Manovich denomina «arte de base de datos»: la creación de nuevos objetos culturales a partir de colecciones de otros ya existentes. Esta práctica tiene precedentes en el *collage* modernista, el fotomontaje y el *bricolage* posmoderno.²² La diferencia crucial es que la IA no solo recombina, sino que aprende patrones latentes de la base de datos para generar algo que parece nuevo. Estos nuevos métodos para

20 OpenAI, «GPT-4V(ision) System Card», OpenAI, 25 de septiembre de 2023, <https://openai.com/research/gpt-4v-system-card>.

21 Hannes Bajohr, «Operative Ekphrasis: The Collapse of the Text/Image Distinction in Multimodal AI», en *Thinking with AI: Machine Learning the Humanities*, editado por Hannes Bajohr (Londres: Open Humanities Press, 2025), 85–112.

22 Lev Manovich, «Seven Arguments about AI Images and Generative Media», en *Thinking with AI: Machine Learning the Humanities*, editado por Hannes Bajohr (Londres: Open Humanities Press, 2025), 134.

Manovich «continúan una larga tradición de crear nuevo arte a partir de acumulaciones de imágenes y otros medios»²³.

Otro concepto fundamental para la generación de imágenes son los modelos de difusión. Estos han transformado radicalmente la síntesis de imágenes condicionada por texto. Como el concepto *image-to-image* (*img2img*), que es una síntesis algorítmica donde la imagen previa ingresada como referencia deja de ser un registro estático para devenir en el sustrato material de una nueva generación, desmarcándose del método *text-to-image* que opera desde un cuadro vacío. Técnicamente, este proceso consiste en aplicar una degradación controlada mediante ruido a la imagen original. Luego, el modelo realiza una operación de «limpieza» (*denoising*) condicionada por el *prompt* textual. El equilibrio de esta operación depende de la «fuerza de reducción de ruido» (*denoising strength*): un valor bajo preserva la fidelidad del referente, mientras que un valor alto permite que la potencia algorítmica desvíe la imagen hacia nuevas formas. En este sentido, el proceso que hace el *image-to-image* no busca la captura o registro de lo real, sino que habita un intervalo operativo, donde reordena el ruido siguiendo la orden de un texto. Es una negociación simbiótica entre la sensibilidad del autor y la capacidad latente de la máquina para «rectificar» la visión previa y articular una nueva imagen.²⁴ Este mecanismo permite generar imágenes originales guiadas por *prompts* con un grado de realismo notable, según demuestran modelos como eDiff-I de Nvidia.²⁵

241

En el desarrollo reciente de estos modelos, la propuesta de Stability AI —con su familia Stable Diffusion— ha mostrado avances significativos. Tradicionalmente, los modelos de difusión se basaban en enfoques estocásticos, es decir, aquellos que incorporan procesos aleatorios durante el muestreo. Sin embargo, estos han sido cuestionados por su alta

23 Manovich, «Seven Arguments...», 135.

24 Chenlin Meng et al., «SDEdit: Guided Image Synthesis and Editing with Stochastic Differential Equations», *arXiv [Preprint]* (2022), <https://doi.org/10.48550/arXiv.2108.01073>.

25 Yogesh Balaji et al., «eDiff-I: Text-to-Image Diffusion Models with an Ensemble of Expert Denoisers», *arXiv [Preprint]*, 1 de noviembre de 2022, <https://arxiv.org/abs/2211.01324>.

demanda computacional y su dependencia de trayectorias probabilísticas difíciles de controlar. En respuesta, Zhou *et al.* (2024) introducen una formulación alternativa basada en flujos rectificados (*rectified flow*), que elimina el muestreo aleatorio mediante un campo vectorial determinista. En sus palabras: «A diferencia de los modelos de difusión, nuestro modelo de flujo rectificado aprende un campo vectorial determinista para transportar el ruido hacia los datos»²⁶.

Conviene destacar que no se trata de un campo uniforme; distintas clases de modelos coexisten y se integran de manera flexible en múltiples plataformas. Grandes corporaciones tecnológicas como Google, Microsoft y Meta, junto a laboratorios de investigación clave como OpenAI, Anthropic, Stability AI y Midjourney, desarrollan constantemente nuevas arquitecturas, ofreciendo una ventana parcial pero valiosa al funcionamiento interno de estas tecnologías.

242 Interrogar las imágenes sintéticas requiere abrir su «caja oscura» con herramientas que superen el análisis tradicional de la luz o el encuadre, propios de una imagen entendida como registro de lo real. En su lugar, debemos dirigir la mirada a su código, al ruido del que nacen y a los *datasets* que las informan. El verdadero reto es construir un marco conceptual que vincule de manera rigurosa el proceso técnico de su creación con la cualidad sensible de la imagen que finalmente percibimos.

Lev Manovich ilustra este tipo de nuevos desafíos con algunos experimentos prácticos con herramientas como Midjourney. Observa que al solicitar una imagen con un tema específico «al estilo de» un artista, la IA no solo aplica una estética, sino que rutinariamente añade elementos de contenido asociados a ese artista, incluso si no fueron solicitados en el *prompt*.²⁷ Por ejemplo, al pedir un paisaje al estilo de un fotógrafo conocido por sus retratos, el sistema puede añadir figuras humanas a la escena. Esto demuestra que, en la práctica algorítmica, en los *datasets*

26 Xingchao Zhou *et al.*, «InstaFlow: One Step is Enough for High-Quality Diffusion-Model Synthesis», *arXiv* [Preprint], 25 de septiembre de 2024, <https://arxiv.org/abs/2409.18601>.

27 Manovich, «Seven Arguments...», 143-144.

particulares de esta AI, tema y estilo a menudo no pueden separarse, o se presentan de manera borrosa. Para que la IA simule un estilo con éxito, a veces es necesario adaptar el contenido que se desea representar, pues no todos los temas pueden ser «renderizados» de manera satisfactoria en cualquier estilo. La etiqueta con que se entrenó este modelo, está estrechamente vinculada al estilo, pero es probable que los métodos de entrenamiento avancen a mejores maneras de relacionar estos parámetros.

En este marco, el presente análisis no pretende agotar la complejidad de estos sistemas. Busca, más bien, proponer una aproximación inicial que permita reconocer sus principios de funcionamiento para, sobre todo, abrir preguntas críticas sobre la producción de estas imágenes en un contexto efervescente de estructuras algorítmicas, preguntas que podrían estar anunciando las distintas políticas de la imagen por venir.

243

Pintar con palabras

Para profundizar en esta discusión, resulta particularmente sugestiva la noción de «écfrasis operativa», propuesta por Hannes Bajohr para reubicar la antigua tensión entre texto e imagen en el contexto de los modelos multimodales de inteligencia artificial. Tradicionalmente, la écfrasis se ha definido como el arte de «pintar con palabras», una metáfora que ha permeado la crítica literaria y la teoría visual. Según Bajohr, la definición del término ha evolucionado desde una acepción amplia «la descripción de cualquier cosa visual» hacia un uso más restringido: la representación poética de una obra de arte pictórica o escultórica.²⁸

Esta evolución semántica, sin embargo, no agota su potencial. Siguiendo a James Heffernan, Bajohr reivindica una noción más fértil

²⁸ Bajohr, «Operative Ekphrasis...», 95.

de la écfrasis, entendiéndose como «la representación verbal de una representación visual»²⁹. En este sentido, no se trata solo de describir un objeto, sino de traducir un régimen semiótico en otro. Tamar Yacobi refuerza esta lectura al describir la écfrasis como una «representación en segundo grado», donde lo representado ya no es el mundo, sino una imagen preexistente. «Lo que originalmente era una imagen autónoma del mundo se convierte en la transferencia ecfrástica en una imagen de una imagen, [...] un inserto visual dentro de un marco verbal»³⁰. Esta concepción enfatiza una tensión constitutiva: la écfrasis articula tanto el deseo de equivalencia entre texto e imagen como la conciencia de su insalvable diferencia.

244

Es en este punto en el que Hannes Bajohr introduce su giro conceptual hacia lo que denomina «écfrasis operativa». A diferencia de la tradición retórica, que la concibe como una figura literaria para describir una imagen preexistente, Bajohr la piensa como una función técnica y computacional. Los modelos multimodales ya no narran imágenes, sino que las producen directamente a partir del lenguaje, en un procedimiento ejecutable y algorítmico. Así, «la performance de la écfrasis» debe entenderse como «una operación computacional que correlaciona texto e imagen»³¹.

Esta formulación no supone una simple extensión técnica del concepto, sino una mutación ontológica de la écfrasis: ya no media entre lenguajes separados, sino que los articula dentro de una misma arquitectura funcional. El texto deja de representar una imagen ajena para convertirse en un operador *performativo*, capaz de activar procesos generativos. Con este desplazamiento, Bajohr actualiza la écfrasis desde el plano estético hacia una dimensión operativa, propia de las interfaces contemporáneas. El texto ya no «habla de» una imagen, sino que la en-

29 James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 3, citado en Bajohr, «Operative Ekphrasis...», 95.

30 Tamar Yacobi, «Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry», *Poetics Today* 34, n.º 1-2 (2013): 1-52, citado en Bajohr, «Operative Ekphrasis...», 95.

31 Bajohr, «Operative Ekphrasis...», 96.

gendra. La diferencia es crucial: si en la écfrasis clásica el valor residía en la intensidad poética de la descripción, en su versión operativa el texto *actúa*, ejecuta una función, *hace* imagen.

No obstante, frente a estas posibilidades, persiste un impulso casi inercial, sobre todo en el ámbito cinematográfico: el de utilizar estas herramientas para continuar la carrera por una representación cada vez más fiel a lo real. La pregunta urgente es, entonces, ¿qué tipo de imaginación es posible cuando las capacidades representacionales han sido absorbidas por arquitecturas algorítmicas que tienden a la mimesis? Tal vez, en este nuevo horizonte, la écfrasis operativa no deba ser leída como una simple herramienta para perfeccionar la semejanza, sino como la clave para un ensamblaje *performativo* entre humano y máquina, donde la imagen deviene producto de una textualidad operacional y, a la vez, de una sensibilidad aún por disputar.

He aquí el humano perfecto

245



Figura 2. Fotograma de *El humano artificial perfecto* (2024), dir. Rodrigo Robledo Maturana.

Como ejemplo de los conceptos tratados, tomemos el cortometraje del chileno Rodrigo Robledo Maturana, *El humano artificial perfecto* (2024). La obra plantea un juego de espejos con el filme de Jørgen Leth (1967), pero que esta vez se emplea desde una voz sintética que presenta al «humano perfecto» sobre imágenes de *stock* de humanos caucásicos que progresivamente son alteradas por *prompts*.

En su desarrollo, la obra muestra la interfaz de Stable Diffusion manipulando la imagen en tiempo real: la instrucción «Peruvian man, eating» transmuta la estética del referente original preservando cierta estructura reconocible. Este proceso encarna el concepto *image-to-image* mencionado en algunos párrafos anteriores. En un primer vistazo, podemos pensar esta imagen como un remix. Pero es más bien una reorganización de los píxeles en una negociación entre autor y modelo. La imagen resultante no es un remix, ni un *collage*, ni copia los atributos de la imagen ingresada. Aquí —tal como lo evidencia el cortometraje— el sistema máquina-humano dota de una emulsión de retextualización simbólica. Los significados previos se licúan o enmascaran y aparecen otros nuevos de manera operativa sobre la misma estructura base. Se mantiene la pose (mano sobre alimento, entorno, iluminación), pero el modelo crea una nueva superficie significativa sobre la estructura dada; una imagen «dopada», recuperando aquella antigua acepción del dopaje relacionada con la aplicación de un barniz o que hace referencia a un estado alterado, narcótico.

El autor realiza un gesto político que expone tanto el sesgo del modelo como nuestros propios prejuicios, dejando entrever esta multiplicidad de significados puestos sobre una misma imagen. Manifiesta la operación subyacente del modelo: ¿qué toma y qué altera de la imagen original?, y nos permite ver ese espacio liminal, ese «entre» que se crea con el *input* (imagen ingresada) y el *output* (imagen entregada).



Figura 3. Fotograma de *El humano artificial perfecto* (2024),
dir. Rodrigo Robledo Maturana.

Cabe mencionar que el cortometraje ocupa una técnica cercana al *stop-motion*, derivada del uso de un modelo primitivo de IA generativa incapaz de producir secuencias de video fluidas. El autor renderizó cada fotograma de manera individual mediante flujos de trabajo por lotes (*batch*), aplicando parámetros específicos para luego recolectar y montar los cuadros alterados en la secuencia definitiva. Al romper con la ilusión de continuidad del montaje clásico, cada *frame* se distingue del anterior, lo que genera «alucinaciones» visuales o ligaduras que dotan a la obra de una atmósfera peculiar. Estas ligaduras de formas son el resultado de un gesto técnico del modelo que Robledo asume y proyecta como una decisión estética deliberada, subvertiendo la rutina del montaje llamado *transparate*. Dicho procedimiento se manifiesta de una manera más radical en el minuto 4:25, cuando el autor se autorretrata y divide la pantalla para exhibir su propia imagen intervenida por el algoritmo. A un lado de la pantalla está la imagen del autor grabada con una cámara que orbita alrededor de su cuerpo, y por el otro el mismo autor reinterpretado por el modelo de difusión. La particularidad de la semejanza y el extrañamiento de la diferencia se combinan y se exhiben. Simultáneamente, la voz sin-

tetizada recita una de las interrogantes originales de Leth: «¿Por qué es tan caprichosa la fortuna?»³².

La poesía de la máquina movida

«¡Viva la poesía de la máquina movida y moviente, la poesía de las palancas, ruedas y alas de acero, el grito de hierro de los movimientos, las cegadoras muecas de los chorros incandescentes!».

— DZIGA VERTOV, 1919³³

248



Figura 4. Fotograma de *Visión pròptica o el humano generado* (2025), dir. Fran Laferte et al.

En una de las últimas sesiones del taller que dio origen a este artículo, surgió un gesto que movilizó gran parte de estas reflexiones. La tarea consistía en que los estudiantes, tras explorar las posibilidades de la plataforma Runway, articularan una breve secuencia de video que fuera consciente de su propia naturaleza sintética. Entre los trabajos,

32 Jørgen Leth, dir., *El humano perfecto* [*Det perfekte menneske*] (Dinamarca: Latina Film, 1967).

33 Dziga Vertov, «WE: Variant of a Manifesto», *Kino-Fot*, n.º 1 (agosto de 1922).

uno llamó mi atención: Fran Laferte, el estudiante autor del ejercicio, había utilizado como material de origen fragmentos de *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov.³⁴

La secuencia resultante tenía un extraño encanto; algo del cineasta soviético resonaba allí, pero visiblemente alterado, un destello que atraviesa un siglo. Lo que Fran logró fue una síntesis curiosa y potente: el espíritu moderno de los años veinte, con su fe en el hombre y la máquina, entraba en diálogo con el espíritu de nuestros años veinte, el de otro sujeto —esta vez no binario— y otra máquina, esta vez virtual, algorítmica. La palanca, la tuerca y el celuloide conversaban con la tecla, el *prompt* y el pixel. Aquel gesto abrió una pregunta que este capítulo intenta explorar: ¿cómo resuena el espíritu de Vertov en la era de la imagen sintética?

En Vertov se percibe una pulsión por integrar la máquina al lenguaje que propone el cine. Al releer sus manifiestos, se puede ajustar la mirada a sus reclamos más elocuentes contra un cine «entorpecido» por las otras artes. Vertov buscaba en el cine una manifestación de sí mismo; en la propia mecánica del hacerse imagen, aparece la imagen. *El hombre de la cámara* (1929) es el mejor ejemplo de esto, una película que se revela a sí misma como película. En esta obra, se visibiliza la articulación de sus partes y su profundidad reside en la no ocultación de su andamiaje. Cuando se observa a figuras como Elizaveta Svilova (su esposa y editora) y Mikhail Kaufman (su hermano y camarógrafo) en pantalla, los propios autores insertos en la película, expande la noción de set impuesta por el cine de Hollywood, difuminando la frontera entre el espacio fílmico y el de filmación. Se evidencia así una activación de la máquina que se autogenera como imagen y que nos permite, como espectadores, habitar dentro de ella.

Para revisar la concepción de la técnica en Vertov, resulta útil volver a Gilbert Simondon, quien distingue dos modos de relación con el mundo técnico. El primero, al que llama «estatuto de minoría», es un saber práctico e intuitivo forjado desde la infancia en el contacto directo con

34 Película presentada en el Foro de las Artes de la Universidad de Chile 2025, para más información: <https://www.mediales.art/articulos/vision-promptica>

la materia, como el del artesano. El segundo, el «estatuto de mayoría», es un saber adulto, racional y científico, representado por el ingeniero. Simondon sostiene que la cultura moderna sufre una fractura histórica al haber privilegiado el saber científico y relegado las técnicas prácticas a un plano servil, impidiendo una relación más integrada y equitativa con los objetos.³⁵

La primera condición de incorporación de los objetos técnicos a la cultura sería que el hombre no fuera ni inferior ni superior a los objetos técnicos, que pueda abordarlos y aprender a conocerlos manteniendo con ellos una relación de igualdad, de reciprocidad, de intercambios: en cierta manera, una relación social.³⁶

250

En Vertov se puede distinguir ese espíritu de la primera técnica, la de minoría. Se trata de un ajuste del saber, donde el juego con la cámara, el montaje y la puesta en escena ayuda a poner en práctica el conocimiento lúdico e intuitivo, no sometido al pensamiento científico sistémico. Vertov y su equipo no se posicionan por encima del objeto técnico «la cámara», aunque de manera literal un personaje aparezca sobre ella en un plano. Más bien, establecen una estrategia de posibilidades: una relación entre sujeto y cámara, y cámara y sujeto, más parecida a una simbiosis que a una hegemonía.

Para Vertov, la cámara no es solo un sustituto del ojo, y su función tampoco se ubicaría en la de una prótesis; hay una relación entre organismo y máquina que se puede vislumbrar. Malcolm Turvey sostiene que, si bien la máquina fue un modelo importante para Vertov, el organicismo, influenciado por corrientes de pensamiento rusas y ecos de la filosofía de Bergson, le proporcionó una forma de representar una sociedad soviética interconectada, propositiva y en constante evolución, en la que las personas son partes vitales de un todo orgánico, en lugar de componentes mecánicos pasivos.³⁷

35 Simondon, *El modo de existencia...*, 32-33.

36 Simondon, *El modo de existencia...*, 108.

37 Malcolm Turvey, «Vertov: Between the Organism and the Machine», *October*, n.º 121 (2007): 25-32.

Turvey enmarca su análisis en la pugna entre dos paradigmas: el mecanicista, que ve el mundo como una suma de partes independientes y sin propósito, y el organicista, que lo entiende como un todo interconectado donde las partes solo tienen sentido en relación con el conjunto y su propósito. Mientras una máquina es reductible y ajena a su entorno, un organismo es un sistema holístico que se adapta creativamente.³⁸ Turvey aplicará este segundo modelo al cine de Vertov.

Turvey subraya el carácter relacional de las operaciones realizadas por Vertov, sobre todo en el montaje, el cual no funciona como una narración discursiva, sino más bien como un ejercicio *performativo* de sus partes que proponen un cuerpo, un objeto cinematográfico. Como el mismo Vertov afirma, «la suma final de todos estos vínculos representa, por lo tanto, un todo orgánico»³⁹.

En este entramado de ideas, donde Vertov invitaba a sentir la cadencia rítmica de «la poesía de las palancas, ruedas y alas de acero», se inscribe una convergencia que hoy, en la era de la inteligencia artificial, se revela como un imperativo crítico. Se vuelve imposible contraponer este tipo de lecturas a partir de Vertov y lo que entendemos como «Cyborg», recogido desde los textos de Donna Haraway «un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también una criatura de ficción»⁴⁰. La sinergia que Vertov observaba entre el organismo y la máquina, y que Malcolm Turvey despliega en su análisis, no constituía una mera fascinación por el artificio; es una propuesta para forjar un todo orgánico como lo plantea Haraway, una sociedad interconectada mediante la capacidad de las máquinas para visibilizar relaciones habitualmente veladas. Gilbert Simondon nos llama a comprender la máquina para disolver su misterio alienante. Hoy la IA nos sitúa ante una oferta que requiere este tipo de lucidez.

38 Turvey, «Vertov: Between...».

39 Turvey, «Vertov: Between...».

40 Donna J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, trad. Manuel Talens (Madrid: Cátedra, 1995), 253.

Conclusión

Las imágenes sintéticas han vuelto obsoletos los métodos tradicionales del análisis visual. El estudio de la luz, del encuadre, la temporalidad o la composición resultan inadecuados ante una realidad tecnológica que demanda instrumentos conceptuales renovados. La operación de observación debe interrogar al código, el ruido generativo y los *data-sets* para que condicionan estas visualidades emergentes. Su problema central consiste en establecer los vínculos entre el proceso técnico de creación y la dimensión perceptual de la imagen, una operación que trascienda la mera verificación de autenticidad. No se trata de detectar imágenes «falsas», sino de enfrentar la configuración de mundos posibles que estas tecnologías están desplegando. Cuando señalamos una imagen sintética como dopada/alterada, rebajamos su estatus de objeto creativo válido.

252

Quizás sea mejor huir de la postura que reduce la complejidad de la IA a una cuestión de autenticidad. Como advierte Andrea Soto Calderón, el problema de la representación no puede limitarse a una cuestión de « semejanza » con un referente previo. Las preguntas sobre la verdad de una mirada o la emoción de un paisaje suelen desconocer la operación onírica: el sueño se presenta como una vacilación entre ver y sentir, donde la imagen no se contempla desde la exterioridad, sino que acontece en el sujeto, parafraseando a Calderón.⁴¹

Si pensamos este tipo de imágenes como las producidas en el sueño, que operan bajo una lógica autónoma y producen efectos de sentido sin requerir verificación externa, o incluso como imágenes dopadas/narcóticas que proponen un nuevo estrato de significado, se podría ampliar nuestro rango de análisis. Este tipo de imágenes no necesariamente falsifica la realidad, sino que la procesa desde otros registros, desplegando una cartografía de lo posible que excede el régimen de correspondencia. No se

⁴¹ Soto Calderón, *Imaginación material*, 41.

trata, entonces, de retroceder ante la programación algorítmica, sino de, siguiendo la propuesta de Soto Calderón, «componer nuevas figuras» de existencia. Allí, la «poesía de las palancas» de Vertov trasciende el ejercicio estético para convertirse en una invitación radical: la cocreación como un territorio donde sensibilidad humana y potencia algorítmica habiten juntas la complejidad visual del futuro.

Cómo citar este artículo:

Arriagada, Sebastián. «Imágenes dopadas. Nuevas reorganizaciones de la imagen en la época de los dominios algorítmicos». *Fuera de Campo* 9, n.ºs 1-2 (2025): 226-255

Bibliografía

Agencia Antidopaje de Estados Unidos (USADA). *Reasoned Decision of the United States Anti-Doping Agency on Disqualification and Ineligibility*. Washington, D. C.: USADA, 10 de octubre de 2012.

Bajohr, Hannes. «Operative Ekphrasis: The Collapse of the Text/Image Distinction in Multimodal AI». En *Thinking with AI: Machine Learning the Humanities*. Editado por Hannes Bajohr, 85-112. Londres: Open Humanities Press, 2025.

Balaji, Yogesh, Seung-Hwan Lee, *et al.* «eDiff-I: Text-to-Image Diffusion Models with an Ensemble of Expert Denoisers». *arXiv* [Preprint], 1 de noviembre de 2022. <https://arxiv.org/abs/2211.01324>.

Borges, Jorge Luis. *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964.

Clegg, Nick. «Labeling AI-Generated Images on Facebook, Instagram and Threads». Meta Newsroom, 6 de febrero de 2024. <https://about.fb.com/news/2024/02/labeling-ai-generated-images-on-facebook-instagram-and-threads/>.

254 Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Traducido por Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 1995.

Laferte, Fran, dir. Equipo colaborador, Emiliano Urbina, Fer Rioseco, Isabella Rios, Gael Bobadilla, Jorge Leiva, Sebastian Arriagada. *Visión Próptica o el Humano Generado*. Santiago, 2025.

Manovich, Lev. «Seven Arguments about AI Images and Generative Media». En *Thinking with AI: Machine Learning the Humanities*. Editado por Hannes Bajohr, 126-146. Londres: Open Humanities Press, 2025.

Meng, Chenlin, Yutong He, Yang Song, Jiaming Song, Jiajun Wu, Jun-Yan Zhu y Stefano Ermon. «SDEdit: Guided Image Synthesis and Editing with Stochastic Differential Equations». *arXiv* [Preprint], 2022. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2108.01073>.

Mineo, Liz. «If it wasn't created by a human artist, is it still art?». *The Harvard Gazette*, 17 de julio de 2023. <https://news.harvard.edu/gazette/story/2023/08/is-art-generated-by-artificial-intelligence-real-art/>.

Offert, Fabian. «On the Concept of History (in Foundation Models)». En *Thinking with AI: Machine Learning the Humanities*. Editado por Hannes Bajohr, 111-125. Londres: Open Humanities Press, 2025.

- OpenAI. «GPT-4V(ision) System Card». OpenAI. 25 de septiembre de 2023. <https://openai.com/research/gpt-4v-system-card>.
- Robledo, Rodrigo. *El humano artificial perfecto*. 2024.
- Sadin, Éric. *La vida espectral: Pensar la era del metaverso y las inteligencias artificiales generativas*. Traducido por Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2024.
- Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- Soto Calderón, Andrea. *Imaginación material*. Santiago: Metales Pesados, 2022.
- Soto Calderón, Andrea. «Vilém Flusser: imágenes improbables». *Artnodes*, n.º 31 (2023). <https://doi.org/10.7238/a.v0i31.4057>.
- Tomorrow—*The Thinking Machine*. Especial de televisión. Presentado por David Wayne. CBS, 26 de octubre de 1961.
- Turvey, Malcolm. «Vertov: Between the Organism and the Machine». *October*, n.º 121 (2007): 25–32.
- Vertov, Dziga. «WE: Variant of a Manifesto». *Kino-Fot*, n.º 1 (agosto de 1922).
- Vertov, Dziga, dir. *El hombre de la cámara*. URSS: VUFKU, 1929.
- Winfrey, Oprah, conductora. *Oprah and Lance Armstrong: The Worldwide Exclusive*. Especial de televisión. Harpo Studios/Oprah Winfrey Network, 17-18 de enero de 2013.
- Zhou, Xingchao, et al. «InstaFlow: One Step is Enough for High-Quality Diffusion-Model Synthesis». *arXiv* [Preprint], 25 de septiembre de 2024. <https://arxiv.org/abs/2409.18601>.

MISCELÁNEA

¿QUÉ SIGNIFICA PRESERVAR COMO ARTISTA?

REPORTE SOBRE EL 20.º FESTIVAL DE CINE DE OURO PRETO

Vivian Castro Villarroel

Universidade Federal de São Paulo

vivian.javiera@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6952-713X>

259

RESUMEN

A partir de mi propia experiencia como realizadora invitada al 20.º Festival de Cine de Ouro Preto discuto la propuesta curatorial del evento, particularmente de la muestra contemporánea de cortometrajes, considerando la siguiente pregunta: ¿qué significa preservar como artista?

Palabras clave: documental, investigación artística, 20.º Festival de Cine de Ouro Preto.

ABSTRACT

Drawing from my experience as a guest filmmaker at the 20th Ouro Preto Film Festival, I offer reflections on the event's curatorial direction—focusing especially on the program dedicated to contemporary short films. My analysis is framed by the central question: What does it mean to preserve as an artist?

Keywords: documentary, artistic research, 20th Ouro Preto Film Festival.

Unas semanas antes de la apertura de la 20.^a Mostra de Cinema de Ouro Preto, los realizadores fuimos convocados a responder las siguientes preguntas: ¿qué significa para usted participar de la vigésima edición de una muestra que trata el cine como patrimonio? ¿Qué significa para usted preservar como artista? ¿Cómo usted se conecta con la memoria del cine brasileño? ¿Cuál fue el momento más marcante en la CineOP? La producción indicaba que podíamos responder una pregunta, en un video de máximo un minuto. Elegí la segunda y mi respuesta fue la siguiente: preservar, como artista, significa recuperar imágenes de archivo para ponerlas nuevamente en circulación y reflexionarlas desde el presente; implica hacerles preguntas, cuestionarlas, recontextualizarlas y establecer conexiones con otros tiempos históricos.

La 20.^a Mostra de Cinema de Ouro Preto se llevó a cabo en la ciudad histórica de Ouro Preto, en Minas Gerais, del 25 al 30 de junio de 2025. Esta ciudad, reconocida por la preservación de su rico patrimonio cultural, se convierte en el escenario ideal para abordar el cine como una forma de patrimonio. El festival se consolidó como una gran celebración que atrae a numerosos visitantes de ciudades cercanas y que, además de la proyección de películas, incluyó *performances* audiovisuales, conciertos, la conmemoración de la Fiesta de San Juan y una procesión artística que recorrió las calles de la ciudad acompañada por bandas musicales y artistas circenses.

La muestra se dividió en cuatro curadurías, tres dedicadas a temáticas clásicas del festival:

- *Muestra Educación*: curada por Clarisse Alvarenga y Adriana Fresquet, que este año trabajó con acervos audiovisuales de América Latina como lugares de memoria, promoviendo el debate sobre el tema de las colecciones y curadurías en su interfaz con la educación.
- *Muestra Histórica*: curada por Cleber Eduardo y Juliana Gusman, dedicada al humor de las mujeres en el cine brasileño, o más precisamente, a las formas en que las cineastas dejan entrar el humor y la ironía en contextos políticos convulsos, destacando películas de Anna Muylaert, Eliana Fonseca y Teresa Trautman.

- Muestra *Preservación*: curada por José Quental y Vivian Malusá, que se enfoca en el homenaje a tres instituciones brasileñas que celebran sus trayectorias en 2025, así como en películas recientemente digitalizadas o restauradas, y en la obra de la cineasta norteamericana Abigail Child.
- Muestra contemporánea de cortometrajes: curada por Camila Vieira, que comentaré más adelante.

Una novedad de este año fue la inclusión de una muestra competitiva titulada *Archivos en cuestión*, curada por Cleber Eduardo y Rubens Fabricio Anzolin. En ella participaron cinco películas que emplean material de archivo como recurso principal y eje estructural. Fueron las siguientes: *Os Ruminantes*, de Tarsila Araújo y Marcelo Mello, que cuenta la historia sobre el cine brasileño de las décadas del 60 y 70 a partir de un guion nunca filmado de los cineastas Luis Sergio Person y Jean-Claude Bernardet; *Meu pai e eu*, de Thiago Moulin, una inmersión en el archivo personal del padre del realizador para investigar su vida y su muerte; *Itatira*, de André Luis Garcia, que trata de un enigma sobrenatural luego de la muerte accidental de un joven en el interior de Ceará; *Um olhar inquieto, o cinema de Jorge Bodansky*, de Liliane Maia y Jorge Bodanzky, en que el propio cineasta cuenta por medio de imágenes inéditas su relación con las personas y territorios filmados; y la ganadora *Paraíso*, de Ana Rieper, sobre la herencia colonial en la familia brasileña.

261

En el texto curatorial, titulado «El pasado a través del presente», los curadores cuestionan:

¿Hasta qué punto la profusión y el mayor acceso no han dado lugar a una facilidad sin rigor en el uso de los materiales de archivo? ¿Hasta qué punto se utilizan como una propuesta estética? ¿Hasta qué punto son fundamentales para las narraciones? ¿Es realmente el archivo un modo expresivo o se ha convertido en una moda que se sigue sin reflexión?¹

Participé con mi cortometraje (*Memorias de la desindustrialización*), sobre antiguas fábricas textiles ubicadas en barrios centrales de São Paulo

1 Cleber Eduardo y Rubens Anzolin, «Cine OP Competitiva», CineOP, acceso el 2 de julio de 2025, <https://cineop.com.br/filmes/competitiva/>. Traducción propia.

(Brasil) y Santiago (Chile), cerradas en el contexto de apertura económica. La película formó parte de la muestra contemporánea de cortometrajes, cuyo tema de este año fue *Retratos, paisajes y archivos de familia*. En palabras de la curadora, los cortometrajes seleccionados «revisitan el paisaje de los centros urbanos y sus transformaciones a lo largo del tiempo, películas que lanzan miradas críticas a la forma en que se ha narrado y registrado la historia oficial»².

La muestra se dividió en tres sesiones, todas presentadas en el Cine Museu da Inconfidência. Además de este espacio, se realizaron presentaciones de las otras muestras en el cine-teatro, en el Centro de Artes y Convenciones, y en la Plaza Tiradentes, el ya clásico cine-plaza, que recibe a más de 500 personas con funciones a cielo abierto.

262

La primera sesión de la muestra contemporánea de cortometrajes se enfoca en pérdidas: de una playa, de un cine, de un ambiente tranquilo para vivir, de un río. Las películas *Suá, a Praia que Sumiu*, de Thais Helena Leite; *Este cinema Tão Augusta*, de Fábio Rogério; *A Nave que nunca pausa*, de Ellen Moraes; y *Afluente*, de Fred Benavides dialogan no solo por el tema, sino también por el ritmo, la cadencia y continuidad entre testimonios, registros de los espacios actuales y el archivo.

La segunda sesión se centra en aquello que queda, en las huellas que el capitalismo ha dejado en espacios escolares, fabriles y sus implicancias políticas. La sesión se constituye con las películas *O que Fica*, de Daniel Edu Mayer y Fabiene Bardemaker Batista; *Um Breve Respiro Democrático*, de Rafael de Luna Freire, (*Memorias de la desindustrialización*); *Fortaleza Liberta*, de Samuel Brasileiro y Natalia Maia; y *A Carta de Mudan e as oito Primaveras*, de Pedro Nishi.

La tercera y última sesión se centra en películas atravesadas por recuerdos compartidos, ya sean individuales o colectivos. Participan las películas *Mandinga de Gorila*, de Luzé y Juliana Goncalves; *Homage to Hollis Frampton (or Thiago)*, de Pedro Kalil; *Natureza Morta*, de Diram Seafim; y *Zizi (ou oracao da Jaca Fabulosa)*, de Felipe Braganca.

² Camila Vieira, «Cine OP Contemporânea curtas», CineOP, acceso el 1 de julio de 2025, <https://cineop.com.br/filmes/contemporanea-curtas/>. Traducción propia.

¿Qué significa, entonces, preservar como artista?

Si bien existe una larga y rica reflexión sobre memoria, audiovisual y preservación, el debate es menor cuando se habla desde el lugar de la creación, de la manipulación de esos materiales, del remontaje, desde, en fin, el trabajo del artista. Una de las mesas en donde estos temas fueron debatidos fue «El uso de acervos en la creación de nuevas películas», en la que participaron todas y todos los realizadores de la muestra competitiva. La pregunta central que abrió el debate fue la siguiente: ¿cómo los procesos creativos realizados a partir de documentos de archivo pueden provocar una reflexión sobre la preservación de la memoria? La pregunta se refería también a cómo realizadores, investigadores y productores pueden cobrar no solo la digitalización de los archivos para la realización de determinada película, sino también direccionar los esfuerzos para defender las políticas e inversiones en preservación. Un punto importante en la discusión fue el uso de los materiales de archivo más allá de su condición indicial, de una relación directa con la realidad, asumiendo una postura subjetiva, ensayística o «impresionista», como comentada por Ana Rieper³, para trabajar con estos materiales. Para el curador de la muestra, Cleber Eduardo, la mayoría de las veces las películas ensayistas, que proponen asociaciones de imágenes que fueron captadas en contextos muy distintos y que se aproximan a través del montaje, llaman a la primera persona, y esa primera persona llama los archivos. Entonces la pregunta sería sobre cuáles son los modos en que se usan esos archivos y también cuál es su naturaleza: la mayoría de los archivos hoy son digitales, miniDV y de celular, más que VHS. Otro aspecto relevante en la discusión fue el uso de la música, que descontextualiza estos materiales y produce un extrañamiento para referirse a ellos. También, se destaca cómo un mismo material cambia de significado dependiendo del contexto en que se inserte. Por ejemplo, tanto las películas *Paraíso* y *Os Ruminantes* utilizaron fragmentos de la película *Gado em Uberaba*, de autoría desconocida, pero

263

³ En la mesa, Ana Rieper describió la construcción de la película *Paraíso* como impresionista, en el sentido de un montaje disconexo, como si fuera un lenguaje de un subconsciente que habla sobre cómo la herencia colonial opera en nuestra vida.

con significados diferentes. Por último, la discusión se enfocó en el desafío de acceso de documentos audiovisuales para la creación de nuevas películas, acceso que depende tanto de condiciones financieras como del difícil acceso de algunos archivos privados, recalcando la importante labor de los archivos públicos.

En mi caso, trabajé con archivos públicos, como la Cinemateca Brasileña y la Cineteca Nacional de Chile, y archivos personales de trabajadores y trabajadoras de las antiguas fábricas textiles. Si bien cada película coloca sus propias exigencias y desafíos, suelo trabajar con la siguiente metodología: una investigación teórica e iconográfica en archivos, un trabajo de campo para realizar los registros audiovisuales y el montaje, siguiendo el lenguaje del cine de ensayo. Estos materiales documentales me ayudaron a entender los procesos históricos acontecidos en estos espacios, desde el proceso de producción del algodón, hasta las distintas huelgas que tuvieron lugar, actividades de recreación y sociabilidad, el golpe de Estado en Chile, el proceso de desindustrialización, la crisis económica. Además, al tensionar estos materiales con los testimonios de trabajadores y trabajadoras, pude acceder a una memoria afectiva, de recuerdos y emociones, donde las imágenes de archivo ganan una nueva potencia y lectura.

264

En Brasil, desde el ámbito académico, el cine se sitúa más cerca del campo de la comunicación que del de las Artes. En ese sentido, los procesos de creación, las metodologías y las distintas formas de hacer y crear cine aún no han sido exploradas en profundidad. Queda entonces la invitación para pensar el cine desde su propia práctica, valorando su materialidad y su producción de conocimiento a través de imágenes y sonidos.

Para cerrar este reporte, quiero comentar algunos temas de destaque del festival: el lanzamiento de la Red Nacional de Archivos y Acervos Audiovisuales Brasileños, que nace como instrumento estratégico para articular los diversos actores, públicos y privados, que se dedican a guardar, tratar, difundir y valorizar el patrimonio audiovisual brasileño. Vale la pena destacar que el Ministerio de la Cultura, cerrado en la gestión Bolsonaro, volvió a funcionar a partir de 2023. Así, la red pretende crear una nueva cultura institucional, en que el Estado deje de ser el úni-

co protagonista para convertirse en un articulador y facilitador de una política construida junto con la sociedad civil, los archivos regionales, museos de imagen y sonido, cinematecas y demás profesionales. También este año se avanzó en relación con el Programa Nacional Cine en la Escuela, creado en la edición del año pasado del CineOP, una iniciativa que busca integrar el cine en las prácticas pedagógicas de la educación básica, promoviendo la alfabetización cinematográfica, la valoración del séptimo arte como forma de conocimiento y la ampliación del repertorio cultural de los estudiantes. Este programa busca dar cumplimiento a la Ley 13.006/14, que obliga a la exhibición de películas nacionales en el currículo escolar brasileño, con el objetivo de incentivar al público para el cine nacional y utilizar el cine como herramienta de enseñanza y producción de conocimiento crítico.



265

Figura 1. Afiche para el Festival de Cine de Ouro Preto. Fuente: CineOP, 2025.

Cómo citar este texto:

Castro Villarreal, Vivian. «¿Qué significa preservar como artista?. Reporte sobre el 20.o Festival de Cine de Ouro Preto ». *Fuera de Campo* 9, n.ºs 1-2 (2025): 261-266

Bibliografía

Eduardo, Cleber y Rubens Anzolin. «Cine OP Competitiva». CineOP. Acceso el 2 de julio de 2025. <https://cineop.com.br/filmes/competitiva/>
Vieira, Camila. «Cine OP Contemporânea curtas». CineOP. Acceso el 1 de julio de 2025. <https://cineop.com.br/filmes/contemporanea-curtas/>

Filmografía

Os Ruminantes [largometraje, digital]. Dir. Tarsila Araújo y Marcelo Mello. Brasil, 2025. 80 min.

Meu pai e eu [largometraje, digital]. Dir. Thiago Moulin. Brasil, 2024. 70 min.

Itatira [largometraje, digital]. Dir. André Luis Garcia. Brasil, 2025. 73 min.

Um olhar inquieto, o cinema de Jorge Bodansky [largometraje, digital]. Dir. Liliane Maia y Jorge Bodanzky. Brasil, 2025. 85 min.

Paraíso [largometraje, digital]. Dir. Ana Rieper. Brasil, 2025. 75 min.

Suá, a Praia que Sumiu [cortometraje, digital]. Dir. Thais Helena Leite. Brasil, 2025. 13 min.

266 *Este cinema Tão Augusta* [cortometraje, digital]. Dir. Fábio Rogério. Brasil, 2024. 15 min.

A Nave que nunca pousa [cortometraje, digital]. Dir. Ellen Moraes. Brasil, 2025. 15 min.

Afluente [cortometraje, digital]. Dir. Fred Benavides. Brasil, 2025. 30 min.

O que Fica [cortometraje, digital]. Dir. Daniel Edu Mayer y Fabiene Bardem-maker Batista. Brasil, 2024. 9 min.

Um Breve Respiro Democrático [cortometraje, digital]. Dir. Rafael de Luna Freire. Brasil, 2024. 5 min.

Fortaleza Liberta [cortometraje, digital]. Dir. Samuel Brasileiro y Natalia Maia. Brasil, 2025. 16 min.

A Carta de Mudan e as oito Primaveras [cortometraje, digital]. Dir. Pedro Nishi. Brasil, 2025. 18 min.

Mandinga de Gorila [cortometraje, digital]. Dir. Luzé y Juliana Goncalves. Brasil, 2024. 21 min.

Homage to Hollis Frampton (or Thiago) [cortometraje, digital]. Dir. Pedro Kalil. Brasil, 2024, 13 min.

Natureza Morta [cortometraje, digital]. Dir. Diram Seafim. Brasil, 2025. 15 min.

Zizi (ou oração da Jaca Fabulosa) [cortometraje, digital]. Dir. Felipe Bragança. Brasil, 2025. 29 min.

Biografías de autores

Rommel Quieta Núñez

Periodista. Comunicador social por la Universidad Central del Ecuador y magíster en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades por la Universidad Andina Simón Bolívar. Becario del programa de maestría en Comunicación Política y Opinión Pública en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), sede Ecuador. Investigador independiente en temas de memoria política, visualidad y cine documental. Como periodista ha publicado artículos, crónicas y reportajes para varios medios y revistas digitales nacionales e internacionales como: *Plan V*, *La Barra Espaciadora*, *NODAL*, *Mundana*, *La Línea de Fuego*, *Casa de Nadie*, entre otras.

Sebastián Arriagada

268 Es un artista, investigador y cineasta chileno. Profesor en la Universidad de Chile y candidato a doctor en la Pontificia Universidad Católica. Su práctica explora la pregunta por la imagen técnica y combina creación audiovisual, docencia y pensamiento sobre los límites de la representación. Su obra ha sido reconocida en certámenes como Sparknify, en Estados Unidos; FIVIA, en Francia; Bienal de Artes Mediales y Fidocs y FicValdivia, en Chile; Corriente no Ficción, en Perú; Ars Electronica, en Austria; Ultracinema, en México; y Alchemy Film and Moving Image Festival, en Escocia, entre otros.

María José Bello

Doctora en Artes y Educación de la Universidad de Barcelona y magíster en Estética Audiovisual de la Universidad de Toulouse Le Mirail. Se desempeña actualmente como directora de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo y Creación Artística de la Universidad Austral de Chile (UACH). La escritura de este artículo contó con el apoyo de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), proyecto de FONDECYT 1221940 titulado «Afecto, Normatividades de Género y el Audiovisual», a cargo de Andrés Haye (Facultad de Ciencias Sociales, UC), investigador responsable, y de María José Bello (UACH) como coinvestigadora.

Juan Benítez Allassia

Es investigador y docente audiovisual en la Universidad del Cine (Buenos Aires). Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UCSF), magíster en Cine Documental (FUC) y doctorando en Teorías comparadas de las Artes por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Integra proyectos de investigación sobre documental expandido y ha publicado estudios sobre escuelas documentales en América Latina. Su práctica académica dialoga con la producción: dirigió los documentales *Algo está por des-aparecer*, *El cine ha muerto*, y *Venían desde el río*, premiados internacionalmente. Además, desarrolla obras que expanden el cine hacia instalaciones y libro de artista.

Vivian Castro Villarroel

Artista visual, trabaja con películas de ensayo e instalación multimedia. Vive en São Paulo desde 2014. Actualmente es investigadora postdoctoral junto al Grupo de Pesquisas Visual y Urbana en la Universidad Federal de São Paulo con apoyo de la Fundación de Amparo a la Pesquisa del Estado de São Paulo. Es doctora y magíster en Medios y Procesos Audiovisuales por la Universidad de São Paulo y licenciada en Artes Visuales por la Universidad de Chile.

269

Agustín Garcells Suárez

Cuba, 1979. Es historiador del arte, académico y crítico cuya obra se vincula con la estética, la filosofía, la teología y el cine. Licenciado por la Universidad de La Habana y máster por la Universidad Aristotélica de Tesalónica, Grecia. Reside actualmente en Ecuador. Se desempeña como docente de la Escuela de Cine y el Departamento Transversal de la Universidad de las Artes (UArtes) en Guayaquil. Su labor intelectual analiza la espiritualidad en el cine de Tarkovski, la estética clásica y bizantina, la filosofía, la arqueología de la imagen. En sus trabajos suele centrarse también en la interdisciplinariedad de las narrativas visuales, enfocado en la expresión cinematográfica.

(Awki) Esteban Lema

Es artista sonoro, realizador e investigación kichwa-otavalo, nacido en Venezuela. Su trabajo ha explorado la dislocación de territorio y memoria, cuestionando narrativas sobre lo indígena a través de prácticas sonoras

y audiovisuales. Cursó estudios de sonido, cine y antropología visual en la Escuela de Medios Audiovisuales de la Universidad de los Andes (ULA), y en La Fémis (París). Actualmente su práctica articula migración, subjetividad e historia desde prácticas curatoriales y mediación con públicos infantiles y adultos mayores.

Karla Morales

Magíster en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades por la Universidad Andina Simón Bolívar. Es investigadora y comunicadora social, con experiencia en análisis audiovisual y estudios sobre imagen, memoria y representación. Ha desarrollado proyectos de cine comunitario desde metodologías de investigación-creación, articulando reflexión teórica y prácticas participativas en torno a narrativa, visualidad y derechos humanos.

Mayro Romero Villasagua

Portoviejo, 1995. Cineasta, artista visual e investigadorx trans no binarix. Su obra explora cruces entre memoria, archivo y ensueño, proponiendo una escritura autoetnográfica y transficticia. A través del cine documental, la instalación y la correspondencia fílmica, indaga en infancias disidentes, lo íntimo y lo luctuoso. Su trabajo ha sido reconocido con el Prince Claus Seed Award 2025 y exhibido en festivales y bienales internacionales, además de ser publicadx en revistas de arte contemporáneo.

María Paula Ramírez Rúa

Artista visual, diseñadora e investigadora en formación. Su trabajo explora las relaciones entre imagen, cuerpo y territorio en contextos latinoamericanos, con interés en la fenomenología del espacio y la antropología visual. Ha publicado en espacios académicos y culturales de Colombia, Argentina y Ecuador. Es fundadora de Soy Artista, No Musa, colectivo y plataforma de creación e investigación situada.

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes, que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (No usar cursivas en los bloques de citas), la comilla angular («») es para uso exclusivo de citas, la comilla inglesa (‘’) para indicar capítulos de libro y artículos, la comilla simple (‘) para marcar la palabra por cualquier otra razón, notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, «el cine no es más que recuerdos». ¹
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la <i>psyche</i> a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento. ²
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, <i>La Unión Europea</i> , 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)	Besné, Rosario. <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> . Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, “Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis”, en Anne Carr, <i>Religion, Feminism and the Family</i> (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, “Presencia y utilización de la traducción en prensa española”, <i>Meta</i> 56, N° 1: 112-113.
Película (nombre en español)	<i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016).
Película (nombre en lengua distinta al español)	<i>Inglorious Basterds</i> [<i>Bastardos sin gloria</i>] (Quentin Tarantino, 1995).

1 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

2 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

Instrucciones para los autores

1.

Fuera de Campo. Revista de Cine es una revista arbitrada semestral de cine, editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.

3.

Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.

4.

Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.

La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera.

5.

Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, *Fuera de Campo. Revista de Cine* privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.

El artículo debe ser enviado al correo revistadecine@uartes.edu.ec. Cada artículo debe tener un mínimo de 4000 y un máximo de 10 000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto (http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php).

Cada autor debe enviar dos documentos separados:

1.º: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (*abstract*) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras claves en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras claves).

2.º: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.

6.

Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el editor de la revista. Los árbitros podrán: aceptar, aceptar con muchas correcciones o

7.

aceptar con pocas correcciones.

La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.

8.

Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al editor un correo electrónico (pablovargas@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial, el cual decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

Declaración de ética y mala praxis en la publicación

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics, tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.¹ En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos, así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito, así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en el llamado para artículos incluido en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en el llamado para artículos incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. Todo el material recibido será procesado por el software de detección de plagio URKUND. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics.²
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses, ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles, por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

2 <http://publicationethics.org/resources/flowcharts>



Esta es una publicación de la Universidad de las Artes,
bajo su editorial UArtes Ediciones.

Guayaquil, Ecuador
Junio de 2025

Familias tipográficas:
Merriweather, Merriweather Sans y Barlow

A young girl with dark hair in a ponytail, wearing a yellow shirt and a grey poncho with blue geometric patterns, stands on a dark, jagged rock. She is looking to the right with her right arm raised. The background is a vast, cloudy sky in shades of blue and grey.

Fuera de Campo es un espacio donde los investigadores en cine de todo el mundo, pero especialmente de América Latina, pueden publicar los resultados de sus investigaciones en un contexto tan riguroso como el de las academias norteamericanas y europeas, pero con una actitud más amigable hacia productos que responden a las necesidades del investigador de esta región.

Director